

LA POESÍA PURA DE MARIANO BRULL: ESLABÓN Y PUNTO DE TRANSICIÓN ENTRE GENERACIONES

MARIANO BRULL'S PURE POETRY: LINK AND TRANSITION POINT BETWEEN GENERATIONS

Armando FRANCESCONI

Università degli studi di Macerata (Italia)
armando.francesconi@unimc.it

Resumen: Este artículo es la conclusión natural de una investigación (financiada con fondos del doctorado) sobre la *Poesía pura de Mariano Brull* que inició en 1996 en la Biblioteca de la Universidad de La Habana y siguió con la publicación de dos artículos sobre el poeta cubano²⁵⁰. Para completar nuestra investigación, en este nuevo artículo queremos proponer una interpretación semántica-estilística de la obra de Mariano Brull (Camagüey, 1891-La Habana 1956), autor que se sitúa en una zona *tangente*, en un cruce vital ya que, aunque cronológicamente pertenece a la generación posmodernista (en esta época, 1917, aparece su primer libro *La casa del silencio*), se considera el iniciador de la poesía pura cubana.

Abstract: This article is the natural conclusion of an investigation (PhD-funded) on *Mariano Brull's Pure poetry* which began in 1996 in the Library of the University of Havana and continued

²⁵⁰ Véanse mis artículos "Il laconismo di Juan Rulfo e l'intraducibilità di Mariano Brull (Francesconi, 2000: 69-79) y "La poesía pura de Mariano Brull" (Francesconi, 2001: 1-3).

with the publication of two articles on the Cuban poet. To complete our investigation, in this new article we propose a semantic-stylistic interpretation of Mariano Brull's work (Camagüey, 1891-Havana, 1956) whose figure is located in a *tangent* area, in a vital crossing. In fact, although he chronologically belongs to the postmodern generation (in this time, 1917, it appeared his first book *The house of Silence*), he is considered the initiator of Cuban pure poetry.

Palabra clave: Poesía pura. Posmodernismo. Vanguardia cubana. Jitanjáforas.

Key Words: Pure Poetry. Postmodernism. Cuban vanguard. Jitanjáforas.

1. Introducción

Mariano Brull (1891-1956) aunque cronológicamente pertenece a la generación postmodernista (en esta época aparece su primer libro *La casa del silencio*)²⁵¹, se considera el iniciador de la poesía pura cubana. Su estancia en París (1926-1929) lo coloca en una de las escenas mundiales privilegiadas de la nueva poesía. Profundamente influenciado por la obra de Paul Valéry, tradujo magistralmente algunos poemas suyos, y es muy posible que refinara su formación y sensibilidad de artista con el estudio de la obra de Mallarmé y de poetas y ensayistas ingleses como William Butler Yeats, A.C. Bradley y George Moore, representantes de una línea de pensamiento que tendría una formulación definitiva en las palabras del abad Henri Brémond²⁵². Y con Poe, y el gran maestro Baudelaire, empieza un movimiento hacia la poesía pura, del arte por el arte, el simbolismo. La poesía es por su naturaleza indecifrable y alude a otra realidad que el hombre no puede alcanzar a conocer con plenitud.

Enrique Saínz (1990: 111-131) cita como modelo de la tradición española de lenguaje insuficiente, inefable²⁵³, el célebre verso del *Cántico espiritual* de San Juan de La Cruz: "Un no sé qué que quedan balbuciendo". Y esa es también la intuición poética central de Mariano Brull: la búsqueda de una poesía sin historia, sin condicionamientos, y cuyo significado sea trascendental.

2. Origen de la poesía pura

De sobra sabemos que el término *poesía pura* nació en el ámbito del simbolismo francés, y que su primera formulación la debemos a Charles Baudelaire, en un comentario sobre Poe. Se trata, pues, de una línea común, hecha de musicalidad, correspondencia y trabajo consciente, que empezó con Edgar Allan Poe y que, pasando por Baudelaire, llega hasta Mallarmé:

²⁵¹ Fue publicado en Madrid en 1916, con introducción de Pedro Henríquez Ureña.

²⁵² Su discurso fue pronunciado en la Academie Française en 1925.

²⁵³ En un interesante artículo de Antonio Garrido Domínguez (2013: 318), aparecido en *Signa*, se recoge una distinción hecha por el filósofo Vladimir Jankélévitch (2005: 118) entre lo *indecible* y lo *inefable* en la música: "Lo indecible es la noche negra de la muerte, [...]: indecible, pues, porque sobre ello no hay absolutamente nada que decir, [...]. Lo inefable, por el contrario, es inexpresable por ser infinito e interminable cuanto sobre ello hay que decir. [...] y difiere de lo indecible tanto como el encantamiento del embrujamiento".

Poe comprendió que la poesía moderna debía conformarse a la tendencia de una época que ha visto separarse cada vez más nitidamente los modos y dominios de la actividad, y que podía aspirar a realizar su objetivo propio y a producirse, en cierto modo, "en estado puro" (Valéry, 1956: 123-124).

En resumen, desde el *modus operandi* de Poe, sin dejar nada a lo accidental y contra la mera intuición, se llega al de Valéry, defensor de una pureza en que predomina lo intelectual y lo lingüístico. Ya en Verlaine, por ejemplo, se nota una sombra de Baudelaire por la importancia otorgada a *lo musical* y lo declarará claramente en su "Art poétique":

De la musique avant toute chose, / Et pour cela préfère l'Impair / [...] Rien de plus cher que la chanson grise / Où l'Indécis au Précis se joint. / [...] De la musique encore et toujours! / Que ton vers soit la chose envolée (1951: 206-207).

En Mallarmé, las ideas de Baudelaire adquirirán nueva interpretación. El objetivo primordial sería la creación de un lenguaje nuevo, basado no tanto en lo musical *tout court*, sino en la sugerencia musical de una idea, abstracción de una realidad concreta; las palabras, pues, serían el medio para obtener un efecto en el poema y producir sensaciones en el lector:

Je dis: une fleur! Et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets (1945: 857)²⁵⁴.

Brémond, en cambio, opinaba que el lenguaje, siendo humano, es por su naturaleza impuro. La labor del poeta consistirá en captar lo *inefable* y transformar las palabras impuras en poesía o *talismán*:

En tant que signes, ils restent voués à la prose; mais, de simples signes qu'ils sont, la magie du poète les transforme en talisman (1930: 174).

Paul Valéry, por su parte, escribió un ensayo específicamente dedicado a exponer sus ideas sobre el problema de la *poesía pura*: "Poésie pure: Notes pour une conférence"²⁵⁵. En este ensayo Valéry, reitera más de una vez la idea de una poesía en estado puro, primordial. Para él, pues, a diferencia de Brémond, el *efecto poético* puro en el lector se lograría a través del lenguaje, mediante un *proceso selectivo-depurador* de los elementos prosaicos que hay en el poema, mientras que para Brémond el lenguaje tendría una función meramente instrumental, o sea, sería un *conductor* de ese efecto y una vez cumplida su misión perecería. Se sabe que fueron las ideas sobre la poesía pura de su amigo Paul Valéry las que influyeron en la formación de Mariano Brull; el poeta cubano en su estancia en París, donde publicó *Poemas en menguante* (1928), se halló sumergido en la acalorada discusión de los poetas de su generación y además realizó excelentes versiones al castellano de los poemas mayores del francés (*El cementerio marino* y *La joven parca*). Por lo tanto, en Cuba, Brull alcanza sus

²⁵⁴ La traducción al español del original se encuentra en Larraga (1994: 18): "Digo una flor y más allá del olvido donde mi voz relega algún contorno, en tanto que alguna otra cosa que los cálices conocidos, se eleva musicalmente la idea misma y suave de la flor, ausencia de todos los ramilletes".

²⁵⁵ Este ensayo es más bien un apéndice a su libro *Calepin d'un poète*, en Paul Valéry (1933).

objetivos de pureza poética siguiendo, por una afinidad translingüística²⁵⁶, las sugerencias y sugerencias de Mallarmé y de Valéry.

3. Influencia del modernismo y de la generación del 27

El modernismo poético, además de una prueba de madurez e independencia con respecto a la cultura española, representó, sin duda, una revalorización y flexibilización del lenguaje literario²⁵⁷. De todas maneras, por mucho que parezca una paradoja, para José Juan Arrom (1962: 445) el modernismo empezó primero en prosa. En efecto, al comentar “[...] el brillo, el color y el elaborado dibujo de los ensayos [...]” de Juan Montalvo dice: “[...] De tal prosa a la del modernismo no había ya más que un paso”, y sigue diciendo: “[...] Martí y Nájera añaden una mayor riqueza de colores, sonidos, ritmos e imágenes. Crean así la prosa pictórica, plástica y musical del modernismo” (1962: 653). En cambio, con relación a lo poético, se acepta la fecha de 1882, año de publicación del *Ismaelillo* de José Martí, como la del inicio de este movimiento en Hispanoamérica y la existencia de una *primera promoción modernista*²⁵⁸. Basta recordar que, aunque podrían señalarse en España algunos intentos de renovación modernista, fue Rubén Darío —viajero incansable— el poeta que impulsó este movimiento hispanoamericano en la península, mediante su labor personal y poética²⁵⁹, y Juan Ramón Jiménez sería, luego, el punto de enlace para las generaciones posteriores. En un poema de su libro *Eternidades*, del año 1918, Juan Ramón nos ofrece lo que podría considerarse como una *trayectoria poética*; en el poema siguiente, el poeta nos expresa su creencia en una poesía pura. Esta alcanzará una *desnudez* total y eterna, la cual implica un propósito de depuración:

*Vino, primero, pura, / vestida de inocencia. / Y la amé come un niño. / Luego se fue
vistiendo/ de no sé qué ropajes. / Y la fui odiando, sin saberlo. / [...].*

²⁵⁶ Con respeto a eso, cabe recordar lo que dijo Octavio Paz (1990: 15): “Ninguna tendencia y ningún estilo han sido nacionales, [...]. Todos los estilos han sido translingüísticos: Donne está más cerca de Quevedo que de Wordsworth”.

²⁵⁷ Por su carga lingüística renovadora —creaciones de neologismos, empleo de cultismos, tecnicismos artísticos, voces exóticas, barbarismos, palabras de argot y algo similar—, el modernismo se sitúa en la misma línea de una serie de movimientos del siglo XIX que se manifestaron en Europa: prerrafaelismo y esteticismo en Inglaterra; parnasismo, impresionismo, simbolismo o decadentismo en Francia; *d’annunzianesimo* en Italia.

²⁵⁸ *Promoción* cuyos miembros más sobresalientes fueron: los mexicanos Salvador Díaz Mirón y Manuel Gutiérrez Nájera, los cubanos José Martí y Julián del Casal, y el colombiano José Asunción Silva.

²⁵⁹ Rubén Darío, igual que Verlaine, más de una vez había afirmado su creencia en la palabra, en lo musical, en las asociaciones sensoriales, como resulta manifiesto en las “Palabras liminares” a *Prosas profanas*: “Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es solo de la idea, muchas veces” (1994: 246). Para esta búsqueda mallarmeana de la oculta resonancia de los vocablos, del simbolismo secundario, ideal, de las palabras, o sea, de los componentes fonosimbólicos del lenguaje (véase Francesconi, 2011). De hecho, en ese artículo se subrayaban aquellas capacidades imitativas de la sustancia fónica que van *más allá* de la simple reproducción de los sonidos de la naturaleza y se intentaba entender cómo se transmiten a otras dimensiones sensoriales (visivas, cromáticas, cinéticas, táctiles, etc.), y cómo su expresividad pasa a ser propiamente simbólica. Por lo que concierne a la lengua española, dos muestras insuperables de estas posibilidades expresivas son las que nos proponía Dámaso Alonso (1957: 78 y 156), o sea, el sibilante verso de la *Égloga 3.a* de Garcilaso: “En el silencio solo se escuchaba un susurro de abejas que sonaba” y la conocidísima aliteración de Góngora: «infame turba de nocturnas aves”.

En Chile, algunos años antes, en 1916, Vicente Huidobro inventó una nueva palabra, *creacionismo*²⁶⁰, que evocaba muchos de los tópicos de los primeros simbolistas: Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé. En el poeta chileno, tanto el rigor poético y el ansia de infinito baudelarianos como la tentativa mallarmeana de crear *mundos autónomos*, “crear un poema como la naturaleza hace un árbol”²⁶¹, se condensan en el poema “Arte poética”, incluido en el libro *El espejo de agua*²⁶²:

[...] *Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra; / El adjetivo, cuando no da vida, mata. / [...] / El vigor verdadero / Reside en la cabeza. / Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas! / Hacedla florecer en el poema; / [...] / El Poeta es un pequeño Dios (1967: 75-76).*

A todo eso hay que añadir el eco que tuvieron las ideas de José Ortega y Gasset sobre *La deshumanización del arte* (1925):

Aunque sea imposible un arte puro, no hay duda alguna de que cabe una tendencia a la purificación del arte. Esta tendencia llevará a una eliminación progresiva de los elementos humanos, demasiado humanos [...] (1967: 25).

De todas maneras, en ese mismo año, el poeta Antonio Machado escribe un artículo para la *Revista de Occidente* en el que expresa su escepticismo sobre el ideal de una pureza poética:

La poesía pura, de que oigo hablar a críticos y poetas, podrá existir, pero yo no la conozco. Creo que más de una vez intentó el poeta algo parecido y que siempre alcanzó a dar frutos del tiempo —ni siquiera los mejores— recomendables, a última hora, por su impureza [...] (1925: 376)263.

Jorge Guillén, aun reconociendo la posibilidad de llegar a una “poesía poética, poesía pura, poesía simple, [...]” se declara partidario de una poesía bastante pura, *ma non troppo*²⁶⁴. A estas consideraciones se suman las de Federico García Lorca (1955: 78-79): “[...] hay que

²⁶⁰ La teoría del poeta chileno es la que expuso en la célebre conferencia leída en Buenos Aires en 1916: “La primera condición del poeta es crear, la segunda crear, y la tercera crear”. De todas maneras, esa abundancia de *imágenes creadas* podía comportar no pocos riesgos: “[...] dada la irrefrenable tendencia hispánica a la exuberancia, [...]”. Véase Florit y Olivio Jiménez (1968: 14-15).

²⁶¹ Dibujando la imagen del artista creador, escribe Huidobro: “Esta idea del artista creador, del artista-dios, me fue sugerida por un viejo poeta indígena de la América del Sur (aimará) que dice: *El poeta es un dios; no cantes la lluvia, poeta, haz llover*” (Vicente Huidobro, “La creación pura”, citado por Braulio Arenas, 1970: 99). En *Altazor* la afinidad mágica entre la cosa y la palabra como *instrumento de poder* se explicita, más aun, se vulgariza: “[...] Hay palabras que tienen sombra de árbol / Otras que tienen atmósfera de astros / Hay vocablos que tienen fuego de rayos / Y que incendian cuando caen / Otras que se congelan en la lengua y se rompen al salir/ Como esos cristales alados y fatídicos [...]”. Véase Enrique Lihn (1970: 128).

²⁶² “Según Huidobro, este libro apareció en Buenos Aires en 1916; sus detractores afirman que la primera edición es la de Madrid, de 1918, en la que aparece la mención *segunda edición*. Para estos, la edición de 1916 es inesistente: [...]”. Sobre esta polémica, véase Juana Truel (1978: 71).

²⁶³ En el poema “De mi cartera” en *Nuevas canciones* (1924), Machado (1969: 21) afirmaba: “Ni mármol duro y eterno / ni música ni pintura, / sino palabra en el tiempo./ [...]”.

²⁶⁴ Véase Fernando Vela (1926: 217-240). La vida y la obra del poeta español tienen evidentes puntos de contacto con las de Brull: Guillén nace en 1893, Brull en 1891, tanto Juan Ramón como Valéry influyeron, al principio, en sus obras y, además, sus primeras pruebas *puristas, Cántico y Poemas en menguante* — los dos aparecidos en 1928—, son poemas de las *vísperas*.

observar ecuánimamente y sin apasionamiento peligroso la calidad y sonoridad de la palabra²⁶⁵. Finalmente, aunque en Cuba, como veremos, fue la *fase purista* de esta generación la que fue importante, es necesario mencionar también la influencia personal y literaria de Pablo Neruda, en vilo entre *lo puro* y *lo social*. Neruda visita Madrid en 1935 y en octubre de ese año publica un manifiesto en la revista *Caballo Verde para la Poesía* en el cual da a conocer su credo estético:

*Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos*²⁶⁶.

4. La poesía pura en Cuba

Por lo que concierne la situación cubana, creemos necesario hacer notar, aunque sea brevemente, el carácter innovador representado por dos vías cubanas al modernismo, la maestría rítmica del *Ismaelillo* de José Martí y la perfección de la imagen plástica creada por Julián del Casal. En un poema de *Versos libres* titulado «Mi poesía», Martí expone su creencia en una poesía auténtica, ansiosa de pureza, que identifica con lo musical, lo esencial:

*Eso sí: cuido mucho de que sea / claro el aire en su torno; musicales / —puro su lecho y limpio y surtido— / los rasos que la amparan en el suelo / y limpios y aromados sus vestidos*²⁶⁷.

También Julián del Casal, al igual que Martí, quiere renovar, pero, tal vez por su existencia enfermiza²⁶⁸, será más *decadente* en su ansia de evasión y produjo versos de indudable y perfecta factura parnasiana:

*La luz fosfórica entreabre claras brechas/ en la celeste inmensidad, y alumbrá/ del foso en la fatídica penumbra/ cuerpos hendidos por doradas flechas*²⁶⁹.

Casal, pues, considera el arte, al igual que Mallarmé, algo sagrado y aristocrático: “Siempre el artista busca, a la manera del enamorado, el silencio y la soledad; porque la inspiración aguarda a que el mundo se aleje para poder entrar [...]” (1963-1964: 151). De todas formas, es con la obra de Boti, Poveda y Acosta con la que surgirá un deseo común de

²⁶⁵ Se encuentran principalmente expuestas en su “Poética”, como introducción a su *Libro de poemas* de 1921.

²⁶⁶ Citado por Juan Cano Ballesta (1972: 202-212). Este lenguaje en vilo de Neruda ha sido definido por Videla de Rivero (2011: 192) como un “surrealismo parcialmente vigilado”.

²⁶⁷ Véase Juan Carlos Ghiano (1967: 35).

²⁶⁸ “Doliente, neurasténico, tísico, fatalista, Julián del Casal (1863-1893) debió trazar muchas veces para sí la imagen —que pintara Moreau y que él quizás no conocía— del *angelo della norte*”. La última estrofa de su poema “Nihilismo” confirma este estado anímico de Julián del Casal en sus últimos años: “Ansias de aniquilarme solo siento o de vivir en mi eternal pobreza con mi fiel compañero, el descontento, y mi pálida novia, la tristeza». Véase Luis Antonio de Villena (1978: 2).

²⁶⁹ Citado en Luis Antonio de Villena (1978: 10-11).

renovar la poesía cubana²⁷⁰. Gustavo J. Godoy (1967: 132-134) denominará a tal tendencia, caracterizada por una voz poética más sencilla y dúctil y por el propósito de llegar a la intimidad del hombre, *posmodernista*²⁷¹. En su primer libro, *Arabescos mentales* (1913), Boti expone algunas de sus ideas poéticas en las que la *serenidad* clásica se une a lo *musical* dando lugar a una poesía que “[...], pueda oírse por los ojos [...]” y que será también, en cierto sentido, la fórmula secreta de Mariano Brull (1983: 214). Para ilustrarlo, hemos seleccionado dos poemas de Boti señalados por Ricardo Larraga (1994: 42):

LA FAMA, DE CHINI

*Creada a golpe de cincel / en la propia eminencia y bajo el sol / vuelas sin tener alas,
porque / —aunque terreno— eres lo ideal. / Grácil, ingrávida, serena, / tu helénica euritmia
redime / de venal mercantilismo —pregonando su gesta— / a mi aldea natal.*

EL DELTA

*De arcaico alfabeto griego / escriben los dos arroyos / con agua sonora cifra esbelta. /
Y la triangular corriente / fluye como una geórgica / que besa saudosa el Δ ²⁷².*

José Manuel Poveda, asumiría, en cambio, una posición polémica. En efecto, Poveda, como Casal, se manifiesta partidario del uso de un lenguaje aristocrático y alejado de lo cotidiano. Las primeras estrofas de *Versos precursores*, su único libro de poesía, publicado en 1917, son un buen ejemplo de este afán aristocrático, en fuga hacia lo ignoto:

*Con el gesto profundamente comprensivo / de un porfirogeneta, con tranquilidad, / he
afirmado la huraña vida de que vivo; / consagro mi silencio incomunicativo, / soberbio de
serenidad. / Pasos sobrios y tercios que avanzan callados / hacia fines sombríos, sin saber
quizás / cuál objeto secreto le muestran los hados, / pero que en la alta noche marchan
obstinados / por el gozo de andar no más (1948: 35).*

Además, en su exhaustiva obra, Ricardo Larraga (1994: 50-53) considera de enorme importancia para el desarrollo de la poesía nueva en Cuba los años que van de 1925 a 1928. En 1925 aparece el ensayo de Jorge Mañach, *La crisis de la alta cultura en Cuba*, se funda el Partido Comunista y surge el *negrismo* como una modalidad oficial en lo poético y que

²⁷⁰ Cabe precisar que: “El legado de Boti, Poveda y Acosta, si bien no constituyó un paso decisivo hasta la modernidad literaria, al menos sí supuso un intento renovador en los últimos momentos del modernismo insular. Acercamiento al versolibrismo, poesía ligada a la ciudad y sus novedades, culto riguroso de la forma plástica perfecta, rescate de la personalidad criolla, neologismos y uso de palabra insólitas, [...]”. Véase Ángel Esteban y Álvaro Salvador (2002: XXIV).

²⁷¹ *Posmodernismo* fue el vocablo forjado por Federico de Onís y divulgado a partir de su *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* de 1934. El esquema trazado por Onís para el postmodernismo es este: «1 — Reacción hacia la sencillez lírica. 2 — Reacción hacia la tradición clásica. 3 — Reacción hacia el romanticismo. 4 — Reacción hacia el prosaísmo sentimental; (a) poetas del mar y viajes, (b) poetas de la ciudad y los suburbios, (c) poetas de la naturaleza y la vida campesina. 5 — Reacción hacia la ironía sentimental. 6 — Poesía femenina». Véase, Florit y Olivio Jiménez (1968: 9).

²⁷² Nótese aquí el deseo de Boti de fundir los ideales de serenidad clásica con las sugerencias que le procuraba su paisaje nativo. Interesante, como recurso de síntesis, es el empleo de los guiones, que también Mariano Brull utilizará mucho.

ofrecía incluso puntos de contacto con el movimiento purista. Un año más tarde aparecerá la colección de poesías, a cargo de Félix Lizaso y José A. Fernández de Castro, *Antología de la poesía moderna en Cuba*, que se remonta al año clave de 1923 y al grupo que formuló la *protesta de los trece*²⁷³. En 1927 se funda la *revista de avance* y se publicará, asimismo, el estudio de Regino Boti *La nueva poesía en Cuba*, en el que reitera sus ideas sobre la poesía y el valor del lenguaje:

Toda la belleza tiende a radicar en la palabra [...] la palabra siente y brilla [...] comienza ahora —trabajada por los poetas denominados de vanguardia— a cobrar su primitiva limpidez [...] (1927: 57).

Boti nos recuerda en las líneas citadas la importancia que tendrá lo rítmico, pero no se refiere al ritmo externo, sino a ese otro señalado en la nota 10, es decir, al *interno*. Esta pureza implicaba también una vuelta, como en el negrismo, a lo elemental, a la niñez incorrupta y a los temas sociales²⁷⁴. En efecto, en Cuba, hubo dos modalidades artísticas: una de inclinación social y otra que tiende hacia una pureza de base contemplativa, según las distinciones de Jorge Mañach²⁷⁵ y de Roberto Fernández Retamar (1954: 28): “[...] la poesía cubana se dirigió por dos vías fundamentales: la poesía pura y la poesía social, que tuvo en la poesía negra un vigoroso representante del modo nacional”. Un buen ejemplo de la vía pura puede ser “El Loco”, de Manuel Navarro Luna, en el que la construcción tipográfica y el empleo de lo deforme, de lo grotesco, “Sus ojos eran dos llamaradas / muy rojas, [...] / con la espuma del mar entre la boca”, son rasgos de cierto vanguardismo²⁷⁶:

“Se ha perdido una estrella/ en el fondo del mar, / y la voy / a encontrar”. / Así dijo. Sus / ojos eran dos llamaradas / muy rojas, / y movía su cuerpo, / con la espuma del mar entre la boca. / Los hombres se reían/ al mirarlo pasar. / Y él exclamaba: “cuando yo la encuentre

²⁷³ La *protesta de los trece* surgió de un grupo de intelectuales que se reunían en la biblioteca del Colegio Hoyos Junco, de la Sociedad Económica de Amigos del País, donde vivía Rubén Martínez Villena, el hijo del fundador de esta institución. Según lo que relata Emilio Roig de Leuchsenring (1961: 9), que presidió varias reuniones, el grupo *minorista* “Fue un grupo de intelectuales jóvenes, de izquierda, que se pronunciaron desde el primer momento contra los falsos valores, [...], y por una radical y completa renovación, formal e ideológica, en letras y en artes [...]”.

²⁷⁴ Todas esas características de la poesía negrista, junto al humor y el espíritu del son cubano, las encontramos, por ejemplo, en “Tú no sabe inglés”, de Nicolás Guillén: “Con tanto inglés que tú sabía, / Bito Manué, / con tanto inglés, no sabe ahora/ desí ye. / La mericana te bica, / y tú le tiene que hui: / tu inglés era de etrai guan, / de etrai guan y guan tu tri. / Bito Manué, tú no sabe inglés, / tú no sabe inglés?, / tú no sabe inglés. / No te enamore ma nunca / Bito Manué; / si no sabe inglés, / si no sabe inglés». El poema lo cita Feijóo (1982: 221).

²⁷⁵ Mañach (1927: 44) distinguirá dos tipos de artistas y creadores: “El artista de temple revolucionario, de sentido político, hará, por imperativo interno de su curiosidad, ese arte nuevo o de interpretación temporal. Pero siempre habrá artistas puramente contemplativos que acudirán a las inspiraciones absolutas o naturales”.

²⁷⁶ “Lo grotesco es el mundo distanciado. No se trata del miedo a la muerte sino de la angustia ante la vida. [...] Las configuraciones de lo grotesco con su juego de lo absurdo constituyen una tentativa de proscribir y conjurar lo demoníaco del mundo”. Véase W. Kayser (1964: 226-228). En efecto, como precisó Carpentier (1981: 128-130), es lo inusual la llave de lectura de “lo real maravilloso”, del *surrealismo americano*: “Lo feo, lo deforme, lo terrible, también puede ser maravilloso. Todo lo insólito es maravilloso. [...] Lo real maravilloso, en cambio, que yo defiendo, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos en estado bruto, latente, omni-presente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano”. De hecho, la naturaleza del Nuevo Mundo, desde nuestra perspectiva de distancia, puede aparecernos, y lo es, *maravillosa, mezclada, impura*. Y es precisamente por eso que consideramos acertado el paralelismo de Uslar Pietri (1950: 271) criollismo=mestizaje en relación con la literatura hispanoamericana donde todo se funde: «[...] nada termi”a y nada está separado. [...] lo clásico con lo romántico; lo antiguo con lo moderno; lo popular con lo refinado; lo racional con lo mágico; lo tradicional con lo exótico”.

me la querréis robar, / porque también vosotros andáis buscando estrellas / en el fondo del mar" (1927: 49).

Otro poema emblemático de esta modalidad pura es "Polirritmo de la Amada Marina" de Félix Pita Rodríguez²⁷⁷. He aquí algunos versos esclarecedores donde son en los que resultan evidentes los recursos *surrealistas* (la redonda es nuestra):

¡El puerto lila bajo la luna! / Espejo malva que se estriaba de anhelos blancos... / ¡Cuántas imágenes en el espejo! / Hay un corsario muerto bajo la playa... / Sueñan en costas inverosímiles nuestras locuras... / ¡Bajo la luna...! Tú eres azul... / [...] / Recuerdas luego...? / Una saudade de mares muertos; costas violetas, / Y unos ensueños todos repletos de lejanías... / [...] (1928: 279).

Finalmente, en 1928, se publica el libro de Mariano Brull *Poemas en menguante*, aunque ya algunos de estos poemas habían visto la luz anteriormente (1926 en *Social* y 1927 en *revista de avance*). Se considera este libro de Brull como inicio oficial de la poesía pura en Cuba según y como apuntó Florit:

Poesía pura. ¿Existe? Ahí están los poemas de M.B. Pura poesía. El verso, porque sí. Por armonía. Por juego de agua clara... Las palabras aladas, únense libremente por fuerza de su esencia... Nos trae interiores para nuestra decoración espiritual. Picasso, Valéry [...] (1929: 25).

De hecho, lo puro había llegado a Cuba a través de dos vías principales, ya mencionadas: la simbolista francesa y la española de la generación del 27, sin olvidar el vanguardismo hispanoamericano²⁷⁸. En los años 30, el movimiento hacia la pureza adquirirá un mayor relieve al publicarse los libros *Trópico* de Eugenio Florit y *Júbilo y fuga* de Emilio Ballagas²⁷⁹. Estos dos libros, junto al *Canto redondo* de Mariano Brull, aparecido en 1934, representan la consolidación de esta pureza. Los dos primeros poetas, sin embargo, se orientarán más tarde, ya pasada la impronta de la visita de Juan Ramón Jiménez a La Habana, hacia modos más *impuros*. Mariano Brull, por el contrario, de los tres es el único ejemplo constante de búsqueda de la perfección y de un ideal de pureza mediante la música verbal, a lo largo y a través de toda su obra. Por ello se le considera como el poeta representativo de la poesía pura en Cuba.

²⁷⁷ Para Roberto Fernández Retamar (1970:11) este poeta se acercará, luego, a módulos propios de los poetas preocupados por lo social como: Navarro Luna, Regino Pedroso y Nicolás Guillén.

²⁷⁸ Exáminese también Salvador Bueno (1963: 394), el cual menciona la influencia del ensayo de Ortega *La deshumanización del arte* y de la obra de Henri Brémond; en cambio, J. M. Cohen (1970: 9) destaca la hegemonía de Valéry, así como cierta deuda con Juan Ramón Jiménez y, añadiríamos, con Enrique González Martínez.

²⁷⁹ La fase de evasión juvenil y pura de Ballagas podría resumirse en estas líneas de *Júbilo y fuga*: "pero yo sigo desnudo / de ayer, de hoy, de mañana; / puro, / ligero de anécdota [...]". En cambio, la «fijeza deleitable intelectual» de *Trópico* es la que entusiasmó a Juan Ramón y que Eugenio Florit hace sonar así: "[...] / Nubes de color de guerra / con fuegos en las entrañas / hundían manos extrañas / en las ceibas copulentas / y la brisa andaba a tientas / rodando por las montañas". Véase José Olivio Jiménez (1988: 284-287, 370-372).

5. Mariano Brull: del intimismo posmodernista a la poesía pura

Mariano Brull nace en la ciudad de Puerto Príncipe, hoy Camagüey (es camagüeyano como Nicolás Guillén y Emilio Ballagas), el 24 de febrero de 1891; muere en La Habana el 8 de junio de 1956. De niño residió en Ceuta, donde estaba destinado su padre, luego se trasladarían a Málaga, en Andalucía, donde pasó su infancia; una infancia extasiada por las canciones populares y cantos callejeros, un mundo de niñez pura, como nos recuerda Brull en una carta:

De todos modos, la España que yo vi a retazos, de prisa, me ha dejado una impresión profunda, [...] — en un olor o en un canto callejero [...]. El día en que llegué a Sevilla llegó hasta mi habitación una voz de niño que cantaba “estaba la pájara pinta...” que yo había cantado tantas veces y casi tuve ganas de llorar. Nunca sentí de manera tan punzante que el hombre ha perdido un paraíso que alguna vez poseyó²⁸⁰.

Al regresar a su ciudad nativa, descubre su amor por la poesía y revive, por analogía, las sensaciones e imaginaciones de su niñez: “[...] entre la tierra andaluza y la cubana: sus plantas, flores, fauna, la luna, el mar, el cielo límpido y cristalino, de reflejo en verde²⁸¹. En La Habana cursa los estudios de Derecho y se gradúa a los 22 años. Trabaja en un bufete de abogados hasta 1917, año tan importante en su vida, en que iniciará su carrera diplomática y contraerá matrimonio con Adela Baralt. Su primer viaje importante, fuera de Cuba, será en los Estados Unidos, por unos pocos años. Mariano Brull desempeñó cargos diplomáticos también en Lima, Bruselas, Madrid, París, Berna, Ottawa, y Montevideo y hasta residió tres años en Roma (donde experimentó la crudeza del fascismo).

Hay que decir, en palabras de Emilio de Armas (1983: 8), que el primer libro de Brull, *La casa del silencio* (1916), con introducción de su mentor Pedro Henríquez Ureña: «prolonga, [...], el difuso posmodernismo hispanoamericano y lo concreta en una interiorización de genuina calidad lírica». En realidad, este poemario es una especie de *pórtico a la vanguardia* con rasgos de aquella utilería modernista (sencillez, intimismo²⁸² y cierto romanticismo tropical) presentes también en *Liberación* (1927) de Juan Marinello y en el trabajo inicial de Dulce María Loynaz²⁸³. Por lo tanto, Mariano Brull se puede considerar, en este periodo, en

²⁸⁰ Es un pasaje de una carta dirigida a su amigo José María Chacón y Calvo, entonces director de la Academia Cubana de la Lengua. Véase, José María Chacón y Calvo (1956: 204). La canción popular tendrá un lugar privilegiado en la futura producción poética de Brull. En efecto, los primeros versos de la canción infantil “La pájara pinta” dicen así: “Estaba la pájara pinta / sentadita en el verde limón / con el pico picaba la hoja / con la hoja picaba la flor / [...]”. Es interesante notar que esta canción resuena en Cuba, en un clásico de la literatura infantil de Mirta Aguirre: “Pájara pinta, / jarapintada, / limoniverde, / alimonada. / Ramiflorada, / picoriflama, / rama en el pico, / flor en la rama. / Pájara pinta, / pintarapaja, / baja del verde, / del limón baja”. Véase Velia Bosch (2000: 54).

²⁸¹ Véase Ricardo Larraga (1981: 68).

²⁸² De todas maneras, su intimismo no estuvo empapado de sentimentalismo, sino de pudor y preocupación estética, a lo Juan Ramón y a lo González Martínez.

²⁸³ “Su poesía en verso y prosa, y sobre todo su importante novela lírica *Jardín*, donde el tema de la mujer y la naturaleza (no abierta y telúrica, como en María, sino alucinante y encerrada entre los muros de la criolla quinta) alcanza una dimensión romántica y religiosa de primera magnitud, tendrán que ser cuidadosamente valoradas”. Véase Cintio Vitier (1970: 378 n. 2). Además de Juan Marinello y Dulce María Loynaz hay que añadir dos poetas cubanos formados en el posmodernismo: el ya citado Manuel Navarro Luna, autor de *Surco* —primer libro

una zona *tangente* entre el posmodernismo y la poesía pura, donde encontrará su justo lugar²⁸⁴. Veamos un ejemplo de los rastros del modernismo casaliano que hemos señalado:

Amar lo delicado y lo otoñal / El arte antiguo, la canción de ayer; / la clara transparencia del cristal / como una forma espiritual de ser. / Ansiar la gracia añeja del rosal / Y en rosas nuestro ensueño florecer. / Para lo bello ser sensible, igual / que un alma sensitiva de mujer (Brull, 1983: 66).

Estos versos iniciales de “Recitación a solas” definen ya la orientación poética de Brull a la cual será fiel en toda su obra: “lo trasparente y sutil como símbolo de la conjunción entre emoción e inteligencia, [...]”²⁸⁵. Y en “Soneto final”, de *La casa del silencio*, es precisamente la rosa, o mejor dicho, la imagen de la rosa en su perfección y fugacidad, la metáfora principal para decir en palabras este estremecimiento barroco que, si bien callado y refinado, se asemeja mucho a la **exuberante arquitectura colonial cubana**:

Quise encarnar mi ansia en una sola rosa; / en una forma altiva florecer en belleza; / que tuviera un anhelo sutil de mariposa, / y que fuera la gracia blasón de su nobleza. / Pero en mi vida nada se acerca ya a la rosa: / ni un tono, ni un matiz. ¡Oh la otoñal tristeza / que idealizó el ambiente, y ha puesto en cada cosa / el alma pensativa que dentro de mí reza...! / Se acerca del rosal la nueva florescencia; / pronto la Primavera ha de verter su esencia / mostrándose fecunda la savia en el retoño. / Mientras llega, da al viento su exquisita elegancia / la rosa pensativa de mística fragancia / que perfumó escondida mi vieja alma de Otoño (Brull, 1983: 76).

Está claro que, al igual que en Marinello, se nota en el joven Brull un alejamiento y hasta un rechazo de la actualidad a causa de un desengaño político y moral producido por una guerra de liberación nacional que no había coseguido el ideal independentista. En efecto, La Enmienda Platt, con su intervención imperialista, impedía la plena realización del proceso republicano y esto se reflejaría en los escritores cubanos que, ante este fatalismo, preferían recogerse en sí mismos para que su voz llegase más honda y más lejos. Este rescate de la intimidad del hombre, tenía, pues, dos directrices: hacia dentro, donde están los sentimientos, y hacia fuera: el paisaje, la realidad americana con sus puertos, ciudades, gentes, problemas. Véanse por ejemplo unos versos del primer y único poemario de Marinello (*Liberación* 1927), en los que esta *corriente intimista*, además de alejarse de la pesada herencia modernista, alcanzó las cumbres más altas. Sus lagos, claridades, tormentas, radas y paisajes *exteriores-interiores* se dan plenamente en los poemas “Síntesis” y “La larga espera”:

vanguardista cubano (1928)— y Regino Pedroso, iniciador de la poesía social cubana con su “Salutación fraterna al taller mecánico” (1927): “una peculiar e izquierdista apropiación del futurismo italiano (Rodríguez Rivera, 1995: 75).

²⁸⁴ “Mariano Brull introduce en Hispanoamérica la poesía *pura*, que había aprendido en sus fuentes francesas mediante el contacto con Paul Valéry, de cuyos textos hace muy atinadas versiones al español” (Eugenio Florit y José Olivio Jiménez, 1968: 279).

²⁸⁵ Véase Emilio de Armas (1983: 9).

SÍNTESIS

*Una música vaga y lejana: / la Vida. / Cerca: solo la herida / —que ya no duele tanto—
/ Al sol: una sincera piedad compadecida / por su inútil escándalo luminoso. En la noche: /
Una ciudad interna que se transforma en canto (1977: 68).*

LA LARGA ESPERA

*Sembró un largo silencio / de posibilidades los internos/ parajes. / Una clara / aurora se
fue haciendo en los caminos / y estrenaron un oro no visto las montañas. / (Yo le pedí al
silencio/ fundirme en el misterio/ de las primeras causas.) / Junto al oro del monte, estaba
absorta / el agua del estero / por miriadas de siglos aquietada. / Mi insensata impaciencia
/ turbó el sueño de siglos de las aguas. / ¡Torpes manos impuras! ¿Cuántas noches / habrán
de descansar sobre el estero / para que, nuevamente, / vista la transparencia, hermana de
la Nada? / Y dije al insaciable soñador de altitudes: / En un largo silencio de dolor y de siglos/
cristaliza tus ansias (1977: 78).*

Con *Poemas en menguante* (1928) Brull, en cambio, se aleja de la línea intimista y empieza un diálogo con una realidad lejana, a la búsqueda de una perfección absoluta²⁸⁶: “[...] convirtiéndose en la figura más representativa de una novísima tendencia dentro de la poesía cubana, y trascendiendo así los límites de su generación”²⁸⁷. El mismo Marinello (1931: 7), en su prólogo a *Júbilo y fuga* de Ballagas, se preguntaba: “Desde los *Poemas en menguante* los ángeles nuevos fueron perdiendo su esquizofrenia. ¿Nos trajo Mariano Brull los ángeles de París, nacidos de la cabeza de Juan Cocteau? No lo sabemos”²⁸⁸.

Seguramente su posición *tangente* es consustancial a toda evolución artística, pero es posible suponer que Brull fue el primero en comprender el agotamiento de la línea intimista y cierta caída de la forma, del tono expresivo²⁸⁹. Hay que añadir, además, que para Brull el modernismo fue asumido como un ejercicio de “[...] maduración espiritual antes que como una experiencia revolucionaria”²⁹⁰, de ahí que en su primer libro ya se notaran antecedentes de la estética purista y cierta continuidad entre el modernismo y la poesía pura. Ahora, con *Poemas en menguante*, esta interesante línea de continuidad se concreta en el valor otorgado a la calidad estética, al lenguaje; un valor que para los nuevos poetas españoles de la Generación del 27, a algunos de los cuales Brull había conocido en Madrid, era de vital importancia, pues representaba el vehículo de fusión entre la emoción y la inteligencia. Con relación a esto Brull afirmó:

*[...]: el lenguaje es el más idóneo de los instrumentos para crear valores de belleza más
ricos y variados que los de las demás artes. Su poder abarca varios dominios bien*

²⁸⁶ La suya es, según Florit y Olivio Jiménez (1968: 279), una “perfección monótona y monotona”. En efecto, los postmodernistas no hicieron un uso extremo de la metáfora ni quebraron el orden lógico de las sintaxis.

²⁸⁷ Véase Emilio de Armas (1983: 15).

²⁸⁸ Juan Marinello (1931: 7).

²⁸⁹ El peligro de rebajar lo poético y caer en lo prosaico no se encuentra en las líricas de las mujeres que dieron prueba de “[...] fuerte sinceridad, que incluye la manifestación de un impetuoso erotismo” (Florit y Olivio Jiménez, 1968: 11). Esta confesión sensual fue pura y natural en Juana de Ibarbourou, abstracta e intelectual en Alfonsina Storni, ecuménica en Gabriela Mistral y delicada en la ya citada Dulce María Loynaz.

²⁹⁰ Enrique Sainz (1990: 115).

diferenciados, pues hasta cierto punto con él podemos bailar, pintar, esculpir, construir, musicalizar en fin (1931: 17).

Seguramente, si bien Brull advirtió el peligro que hay en la *deshumanización del arte* — su *deshumanización* no llegó a ser total—, justo esa *deshumanización* (o *desentimentización* según Alfonso Reyes) fue un recurso para adelantarse a las limitaciones estéticas del posmodernismo en disolución: “[...] el centro de gravedad del interés poético del poema se ha desplazado del *sentido* al *sonido* [...] se ha polarizado hacia el elemento de más ricas y matizadas posibilidades de expresión [...]” (Brull, 1931: 18). En este sentido, su mérito consiste en haber asumido y encabezado una renovación literaria que, al producirse, convirtió en pasado a la propia generación. “Ya sin espera: todo en el momento”, este verso de “Ya se derramará como obra plena”, *ouverture* de *Poemas en menguante*, podría servir de eslogan a las nuevas ideas del joven poeta:

Ya se derramará como obra plena / toda de mí, —¡alma de un solo acento — / múltiple en voz que ordena y desordena / trémula, al borde, del huir del viento. / Y de hallarme de nuevo, —¡todo mío!— / disperso en mí, con la palabra sola: / dulce, de tierra húmeda en rocío, / blanco en la espuma de mi propia ola. / Y el ímpetu que frena y desenfrena / ya sin espera: todo en el momento: / y aquí y allí, esclavo, —sin cadena— / ¡y libre en la prisión del firmamento! (1983: 89).

De todos modos, sigue notándose en Brull un respeto del poema en sí, un lúcido lirismo; la suya es esa poesía pura *ma non troppo* de la que hablaba Jorge Guillén y que se prolongará en la obra de Eugenio Florit. Cinto Vitier (1970: 379) la coloca en las “vísperas de la realidad”, en un indeciso “antes, en la nebulosa del ser, en el alba del sí y del no, del ser y del no ser [...]”. A esta vertiente sensorial, previa a toda reflexión, pertenecen poemas como “La lluvia” y “Yo me voy a la mar de junio”, cuyas aliteraciones, paronomasias e irónicas erudiciones aparecerán también en el primer libro de Emilio Ballagas, *Júbilo y fuga* (1931):

Yo me voy a la mar de junio, / a la mar de junio, niña. / Lunes. Hay sol. Novilunio. / Yo me voy a la mar, niña. / A la mar canto llano del viejo Palestrina. / Portada añil y púrpura / con caracoles de nubes blancas / y olitas enlazadas en fuga. / A la mar, ceñidor claro. / A la mar, lección expresiva / de geometría clásica. / Carrera de líneas en fuga / de la prisión de los poliedros / a la libertad de las parábolas / —como la vio Picasso el dorio—. / Todavía en la pendiente del alma / descendiendo por el plano inclinado. / A la mar bárbara, ya sometida / al imperio de helenos y galos; / no en paz romana esclava, / con todos los deseos alerta: / grito en la flauta apolínea. / Yo me voy a la mar de junio, / a la mar, niña, / por sal, saladita... / —¡Qué dulce! (1983: 92).

Y el mar “[...] azulado-verdoso que se vuelve rojizo [...]”²⁹¹ —que podría ser tanto el Mediterráneo clásico de Málaga, donde pasó parte de su infancia, como el Caribe de su Cuba natal—, es un mar siempre presente a lo largo de su obra. Tanto es así que esta “geometría clásica”, junto a la arena, aparecerá como un flujo y reflujo de la vida también en su último libro, *Nada más que* (1954), donde el poeta, en una especie de contemplación estática entre lo que es y lo que no es, volvería a un mundo primordial. El tono es más familiar, de lírica

²⁹¹ Véase Ricardo Larraga (1994: 92).

popular, y menos esquemático que el poema anterior, ya que hay reflejos de los recursos jitanjáforicos que había experimentado:

LA PUERTA DEL MAR

I: Abre el mar la puerta / que la playa cierra: / —Mar de tantos brazos, / Mar de tantas piernas—. / Y la playa calla / escuchando atenta: / la arena está dentro, / el agua está fuera. / Cuando el mar se va, / la arena se queda. / —Y la puerta inmóvil / cerrada y abierta—. / La arena se junta / si el agua la deja. / Si la arena avanza / el mar se destierra... / ¿Quién dejó al pasar / la puerta entreabierto? / —Si alguien viste, dí, / dí lo que no vieras. / II: La calle mira al mar / con mirada fija: / y mira y mira y mira... / De par en par la puertas. / De salir. De entrar. / Por allí van todos. / ¿Quién entra? / ¿Quién no sale? / ¿Quién no pasó por la puerta / que nadie cierra, que nadie abre? / —Yo sé... que no lo sabes (1983: 162-163).

6. Las jitanjáforas: ¿evasión o juego verbal?

Paulatinamente, en Brull, la tan anhelada pureza se consume en sí misma. La palabra pierde su significado primario, el lenguaje se identifica con el infantil en formación, un balbucear preconsciente anterior a la fijación discursiva. Se trata de la *jitanjáfora pura*: un estadio de indeterminación del lenguaje que, sin su contenido conceptual y afectivo, se reduce a un simple juego sonoro²⁹².

Por cierto, las *jitanjáforas* nacieron de un ocasional y alegre experimento que Brull compuso para sus hijitas, unos poemas para ser recitados. Alfonso Reyes, que estaba entre los presentes, les dio el nombre y contó lo sucedido²⁹³. No se pueden traducir estas *parole en libertà*²⁹⁴, y tampoco intentar una transcripción fonética. Y precisamente el ensayista mejicano, amigo personal de Brull, hizo una distinción muy clara entre lo estrictamente aliterativo y el lenguaje trabajado. De acuerdo con Reyes, existe una vertiente popular, los

²⁹² Según Brull la jitanáfora es: “[...] una respuesta de América [...]. Para satisfacer a las exigencias de una poesía pura era necesario crear un lenguaje puro, solamente para uso de pájaros o de duendes” (Rafael Heliodoro Valle, 1947: 3).

²⁹³ Por su valor **histórico y anecdótico**, **transcribimos el relato de Reyes** (1986: 221): “Pues bien: eran los días de París. Toño Salazar solía deleitarnos recordando el peán de Porfirio Barba Jacob y lo recitaba sin un solo tropiezo. Es posible que de aquí partiera el intento de Mariano Brull. Antes de traerlo a su poesía, le dio una aplicación traviesa. En aquella sala de familia, donde su suegro, el doctor Baralt, gustaba de recitar versos del Romanticismo y de la Restauración, era frecuente que hicieran declamar a las preciosas niñas de Brull. Este resolvió un día renovar los géneros manidos. La sorpresa fue enorme y el efecto fue soberano. La mayorcita había aprendido el poema que su padre le preparó para el caso; y aceptando la burla con la inmediata comprensión de la infancia, en vez de volver sobre los machacones versos de párvulos, se puso a gorjear, llena de despejo, este verdadero trino de ave: Filiflama alabe cundre... Escogiendo la palabra más fragante de aquel racimo, di desde entonces en llamar las Jitanjáforas a las niñas de Mariano Brull. Y ahora se me ocurre extender el término a todo este género de poema o fórmula verbal”.

²⁹⁴ El poeta italiano Marinetti (1998: 79-80), ideólogo del futurismo, en 1913 así animaba a cultivar la *destrucción de la sintaxis*: “Oggi noi non vogliamo più che l'ebrietà lirica disponga sintatticamente le parole prima di lanciarle fuori coi fiati da noi inventati, ed abbiamo le parole in libertà. Inoltre la nostra ebrietà lirica deve liberamente deformare, riplasmare le parole, tagliandole, allungandole, rinforzandone il centro o le estremità, aumentando o diminuendo il numero delle vocali e delle consonanti. Avremo così la *nuova ortografia* che io chiamo *libera espressiva*. Questa deformazione istintiva corrisponde alla nostra tendenza naturale verso l'onomatopea. Poco importa se la parola deformata, diventa equivoca. Essa si sposterà cogli accordi onomatopeici, o riassunti di rumori, e ci permetterà di giungere presto all'accordo onomatopeico psichico, espressione sonora ma astratta di una emozione o di un pensiero puro”.

disparates o *cheers*, y otra más culta, la jitanjáfora. Esta última puede dividirse o entenderse en distintas modalidades: una más *pura* o *candorosa*, en que predomina el tono de las canciones infantiles, y otra *impura* o *maliciosa*, determinada por una combinación consciente de las palabras (Reyes, 1984: 225)²⁹⁵. Presentamos, pues, la jitanáfora pura más conocida de Brull (De Armas, 1983: 19):

*Filiflama alabe cundre / ala olalúnea alífera / alveolea jitanjáfora / liris salumba salífera. / Olivia oleo olorife / alalai cánfora Sandra / milingítara jirófora / zumbra ulalindre calandra*²⁹⁶.

Esta broma verbal, creada por Brull al margen de su obra poética, pero como consecuencia extrema del desarrollo de esta, identifica hoy todo un momento de la historia literaria cubana. De hecho, a partir de los *Poemas en menguante* el juego verbal se convirtió en elemento característico de la poesía de Brull que, además de las jitanjáforas puras, compuso algunas *impuras*: combinaciones de palabras existentes, y no simples efectos silábicos, en las que prevalecen aliteraciones, paronomasias, como en el “Fabbricare fabbricare fabbricare/ Preferisco il rumore del mare” de Dino Campana (1999: 224). Alfonso Reyes se emocionó con el juguetón “Verdehalago”²⁹⁷:

Por el verde, verde / verdería de verde mar / Rr con Rr. / Viernes, vírgula, virgen / enano verde / verdularia cantárida / Rr con Rr. / Verdor y verdín / verdumbre y verdura. / Verde, doble verde/ de col y lechuga. / Rr con Rr / en mi verde limón / pájara verde. / Por el verde, verde / verdehalago húmedo / extiéndome. —Extiéndete. / Vengo de Mundodolio / y en Verdehalago me estoy (1983: 96-97).

En algunas jitanáforas es posible encontrar también lo tradicional de los cantares, las *palabras de la tribu*:

²⁹⁵ Reyes, a estas dos, añade la «jitanjáfora irresponsable» (1984: 226-234) y propone otras distinciones dividiendo la jitanjáfora pura en: “1.° Signos orales que no llegan a constituir palabra: [...] el *psht* o *cht* que llama o impone silencio. [...] el *bsbs* con que se llama al perro, [...] y el *júchila!* mexicano o el *chúmbale!* argentino con que se le lanza contra el adversario. [...] 2.° La pretendida onomatopeya siempre ilusoria: Basta recordar que nosotros imitamos el trueno diciendo: *pum*, y los chinos, diciendo *tel*. [...] 3.° Interjecciones que no llegan a la palabra, aunque se las declina en cierta manera: *Uju, újule; epa, épale*. [...] 4.° Lo que hablan los pájaros. [...] El gallo cambia también de idioma: en español quiquiriquí; en francés, cocoricó [...]; en alemán, kickeriki; en inglés, [...] Cock-a-doodle-doo, [...]. 5.° Jitanjáforas de la cuna: [...]. 6.° Glosolalias pueriles: juegos, corros, ejercicios de dicción y de retención. [...] Leopoldo Lugones, [...] me comunicó varios que se oyen en la Argentina: *Unillo, dosillo, tresillo, cuartana, olor a manzana; Una, dona, trena, catena*; [...] 7.° Brujería, ensalmos, magia, conjuro. [...] El *Abracadabra*, el *Hokus-pokus* [...] 8.° Las canciones populares son jitanjáforas siempre que desdeñan la lógica o la gramática. [...] El viejo poeta Soto y Calvo recordaba este cantar gauchesco: *Tafetán amarillo/ y arroz con leche./ la cabeza me duele/ de ser tu amante*. [...] 9.° Las estrofas bobas: *Más te valiera estar duermes*. [...]”

²⁹⁶ En Italia Tommaso Landolfi (1937) compuso un célebre poema en un idioma imaginario que empieza así: “Aga magéra difura natun gua mesciún/ Sánit guggérins soe-wáli trussán garigúr/ Gúnga bandúra kuttavol jeris-ni gillára./ [...]”. Este poema se encuentra en el interior de un cuento humorístico y conceptual, «Dialogo dei massimi sistemi», cuyo tema principal es “un problema estetico spaventosamente originale”, es decir, el empleo paradójico de un idioma comprensible solo al hablante.

²⁹⁷ “En *Los cigarrales de Toledo*, Tirso de Molina hace pasear, por la Vega, a Irene, *de verdegay vestido y alma*, y a Serafina, *de negro uno y otro*. [...] Pues una emoción semejante debo al *verdehalago* de Mariano Brull” (Alfonso Reyes, 1986: 212-214).

LAS MARÍA

Las María, las María/ de la Plaza de San Juan, / como los pájaros vienen / y se van como se van. / A la más chica la llaman / María de la soledad: / es la que vino de lejos, / la María de ultramar. / María del Carmen vive / una casa frente al mar: / su padre le puso Carmen / cuando se fué a navegar. / María Rosa, Rosa María / y María del Pilar... / Y todas son como el sol solo una es soledad. / Juegan allí lindos juegos / y cantares saben cantar: / alegres, cuando son tristes / y si son alegres, más... / María del Carmen, María Rosa / y María del Pilar... / Si no son Carmen son Rosa / solo una es Soledad (1983: 122-123).

Sea como sea, por aquel entonces, en Cuba las jitanjáforas gozaron de fama y empleo vario. Por ejemplo, "El poema de la ele" de Ballagas puede considerarse otra jitanjáfora impura:

Tierno glú-glú de la ele, / ele espiral del glú-glú. / En glorioso aletear: / palma, clarín, ola, abril... / Tierno la-le-li-lo-lú, / verde tierno, glorimar... / ukelele, balalaika... / En glorigloro aletear: / libre, suelto, saltarín, / ¡tierno glú-glú de la ele!²⁹⁸

Hay incluso jitanjáforas negristas: como en "Canto negro", de Nicolás Guillén: Mamatomba / serembe cuserembá / Acuememe serambó / aé / yambó / ae. O en "La ronda catonga", de I. Pereda Valdés: Macumba macumbembé./ Al tango, tiringutango, / tiringutango, tiringuté²⁹⁹.

En conclusión, lo jitanjáforico, como recurso poético es en Cuba un reflejo de la colectividad y tanto es así que en su «Alcance de las jitanjáforas» publicado en la Revista de Avance habanera, el 15 de mayo de 1930, Alfonso Reyes advertía:

De tanto insistir en el sentido gráfico de las palabras, corremos el riesgo de entregar todo el honor de la poesía a los tipógrafos. Es muy fácil sentarse a escribir jitanjáforas de caso pensado [...] pero la jitanjáfora pura será siempre la que subió sola hasta la superficie de la conciencia, como una burbujilla del alma.

7. La pasión y la tentación de la nada

Está claro que, desde *Poemas en menguante* la poesía de Brull iría consumiéndose en un juego sonoro donde el *menguante* del título deja entrever un camino hacia las esencias ocultas. Y es en *Canto Redondo* (1934) donde se consolidan las dos líneas principales de la poesía de Brull: el ideal de la belleza que tiende a lo abstracto y el juego verbal para expresar lo *inefable*. En este caso, la inquietud la produce este juego entre la apariencia y la esencia, lo cercano y lo lejano, en un esfuerzo por comprender el más allá de lo sensorial:

²⁹⁸ Véase, Samuel Feijóo (1984: 95). De todas maneras, hay que decir que en «El poema de la ele», lo aliterativo crea correspondencias más sensoriales.

²⁹⁹ Véase Samuel Feijóo (1984: 103-104).

DE MÍ A MÍ —SENDA ALTA —

De mí a mí —senda alta— / único caminero / tan dentro y tan afuera / tan cercano y tan lejos: / en la carrera el cuerpo / en vilo entre dos pasos, / al rumbo de sí mismo, / ¡qué camino más duro / de mi cuerpo a mi cuerpo! / Al despejo de luces / —perpetuo alumbramiento— / devoraba la tierra / las raíces del cielo / y un cuerpo extraño —el mío— / ¡en el duro camino / de mi cuerpo a mi cuerpo! (1983: 114-115).

Y para remediar, a través de la poesía, esta imposibilidad del conocimiento y la inevitable imperfección del mundo, se llegará, finalmente, a la pasión y posesión de una ausencia. Un poema podría resumir este misticismo laico, de vuelta a lo más originario e imposible de alcanzar: una rosa concreta que pasa a ser la idea platónica de la rosa eterna:

EPITAFIO A LA ROSA

Rompo una rosa y no te encuentro / Al viento, así, columnas deshojadas, / palacio de la rosa en ruinas. / Ahora —rosa imposible— empiezas: / por agujas de aire entretejida / al mar de la delicia intacta, / donde todas las rosas / —antes que rosa— / belleza son sin cárcel de belleza (1983: 143).

Encerrado en su cárcel metafísica, el poeta se encuentra en una víspera de la realidad, en un indeciso *prima* del que consigue escapar cuando regresa a la mirada no contaminada del niño:

¡MAÑANITA DE VIVOS COLORES!

¡Mañanita de vivos colores / — salamandra inquieta de rojo y añi— / ata tus hilitos, hilitos de luz, / al verde fragante del buen perejil! / por el caminito la hormiga loquea, / y va dando tumbos el escarabajo, / con los pies descalzos como los mendigos, / y al sol, sin embargo, se pasea el gallo. / ¡Huye escarabajo! Huye salamandra / Si te ve su ojo, negro azorado: / ¡adiós mañanita de vivos colores, / salamandra roja, verde escarabajo!(1983: 121).

Realizados entre la tentación de la nada y la libertad del juego, los poemas de *Canto redondo*, en los que se nota más la asimilación de la lección de Valéry, constituyen un segundo momento en el desarrollo de su poética mientras que el cuaderno *Solo de rosa* (1941) representa la plenitud literaria del poeta. La rosa *ideal* —la *pureza* poética—, se esconde tras lo real y la tentación de la nada es asimismo una pasión creadora:

MADRIGAL A LA ROSA

Sí, pienso en ella, / en la rosa dormida / soñando apenas en nacer, nacida / en la belleza misma, —sola y bella; / que luz —más luz— alumbra en su hermosura / transida de impaciente alba / antes de estar despierta su figura, / y —como muerta— de la muerte, salva (1983: 135).

ROSA ALTA

Viene por el aire tenso / de resonancia metálica, / el hombrecito que baila / con sus polainas de plata: / se arranca una luz del pecho / y se la pone de alas, / y rueda, —fuego de angustia— / brasa viva de esmeralda, / ¡cabritillo de la noche que busca la rosa alta! (1983:137).

Tiempo en pena es el título del siguiente poemario de Brull, publicado en 1950. El instante de la belleza, que el poeta quiso detener en imagen, es ahora un eterno presente³⁰⁰; el *antes* y el *depués* son abolidos por el puro caos de la víspera donde la nada, esa oculta realidad, es la conciencia humana de su doble:

VÍSPERA

Al caos me asomo... / El caos y yo / por no ser uno / no somos dos. / Vida de nadie, / de nada... —No: / entre dos vidas / viviendo en dos, / vispera única / de doble hoy. / Muere en la máscara / quién la miró, / yo —por dos vidas— / me muero en dos... (1983: 152-153).

Esta pugna entre el silencio y la palabra, llega a convertirse tanto en centro como en símbolo del acto poético. En “El niño y la luna”, una de las composiciones mercedamente antológicas de Brull, el juego comunica lo que *no está*:

La luna y el niño juegan / un juego que nadie ve; / se ven sin mirarse, hablan / lengua de pura mudez. / ¿Qué se dicen, qué se callan, / quién cuenta, una, dos, tres, / y quién, tres y dos y uno / y vuelve a empezar después? / ¿Quién se quedó en el espejo, / luna, para todo ver? / Está el niño alegre y solo: / la luna tiende a sus pies / nieve de la madrugada, / azul del amanecer; / en las dos caras del mundo / —la que oye y la que ve— / se parte en dos el silencio, / la luz se vuelve al revés, / y sin manos, van las manos / a buscar quién sabe qué, / y en el minuto de nadie / pasa lo que nunca fue... El niño está solo y juega / un juego que nadie ve (1983: 155)³⁰¹.

Mariano Brull publicó su último libro, *Nada más que...*, en 1954. En *Nada más que...*, se vuelve a presentar ese titubeo entre el ser y el no ser, entre el sí y el no. El poeta, al final, elige el silencio, aunque inicialmente esta “voz nueva, inesperada” parece, “si el oxímoron es tolerable”³⁰², el silencio mismo:

³⁰⁰ Y justo en esta *suspensión metafísica* reside la actualidad de la poesía de Brull.

³⁰¹ Ricardo Larraga (1994: 102-103) ve en este poema: “[...] ciertos matices que lo identifican con el niño lorquiano, en un inefabilidad sensorial: *La luna vino a la fragua / con su polisón de nardos. / El niño la mira mira. / El niño la está mirando. / [...] / Dentro de la fragua el niño, / tiene los ojos cerrados*”. En cambio, a Cinto Vitier (1970: 382) le recuerda “[...] por su embeleso, por su mudo diálogo extasiado, el de Unamuno *La luna y la rosa*”. A nosotros, por un exceso de patriotismo, este “mudo diálogo” nos recuerda la comunicación imposible entre el pastor y la luna de Giacomo Leopardi (1981: 461): “Che fai tu, luna, in ciel? Dimmi, che fai? / Silenziosa luna? / Sorgi la sera, e vai, / Contemplando i deserti; indi ti posi. / [...] / Dimmi, o luna: a che vale / Al pastor la sua vita, / La vostra vita a voi? Dimmi: ove tende / Questo vagar mio breve, / Il tuo corso immortale?”.

³⁰² Jorge Luis Borges (1997: 177).

NADA MÁS QUE

¿Qué voz nueva, inesperada, / dirá lo que aún no me dije, / y está en mí, sin mí, diciendo / lo que, al callarse desdice? / ¿Por qué inmolarse en palabra / muda, y émula de altura, / que cuando enmudece niega / lo antedicho solo al cielo? / ¿Hay que cavar en el aire/ hasta el silencio primero, hasta llegar a la luz/ que tuvo el mundo en su estreno? ¿Y hay que volver a callar / lo que nunca fuera dicho, / para que muera en su ser / la muerte de otra manera?(1983: 159).

Este persistente diálogo con lo inefable es, pues, la última posibilidad expresiva y la conclusión inevitable de la *prisión* metafísica de la cual quiere escapar la poesía. Las reiteradas interrogaciones retóricas sugieren una respuesta afirmativa que coincidirá con el breve prefacio que el autor escribió para ese libro: “La poesía calla para que el edificio de su música, sorda para los oídos, pueda oírse por los ojos y viva así más tiempo la plenitud de su ruina en el sigilo de la imagen” (Brull, 1983: 214). Entonces, por este camino, la poesía de Brull desembocará en un nihilismo desesperado y la ausencia, el vacío se manifiestan plenamente en el poema “¿Quién?”:

¿QUIÉN?

¿Quién era yo? ¿Quién me sabía / desde el extremo reverso mudo, / —cuerpo de nadie— consumiéndose / en ajeno cuerpo mío? / ¿Quién se sabía extrañamente / de mi extraño ignorar, dueño? / Hundido en soledad doble, no era yo, / sino mi sí y mi no... / Cuanto más me acercaba a mí mismo/ crecía distinto y lejano: / enamorado de mi ausencia... (1983: 171-172).

El poema final del libro, y de la obra de Brull, es una respuesta definitiva a sus preguntas, es un *NO*, es el canto de un gallo *metafísico* que declara esa victoria de la nada sobre el mundo en ruinas del poeta³⁰³:

ASÍ

Este es el relámpago calado por la lluvia / que deja atrás el trueno en el espacio espeso, / por pulir el tornasol del tiempo retardado. / Este es el muñón de la estrella deshecha, / por gran muerte inflamada, muriendo en muerte enana / en el mínimo seno de una gota de agua. / Este es el rosal creciendo en el esqueleto / asomado por el hueco del oído / al gran rumor del mundo pereciente... / Esta es la rosa que abrió en el esqueleto / y sale por los ojos, mirándose y mirando / desde el hondón oscuro de pupilas de antes. / Este es el gallo, abanderado de su cresta, / con la mirada en alto, mirando y remirando. / Ojo avizor. Oído agudo. Olvidadizo y pronto: / con el mundo que no es más que oído, oye. / En torno a su figura exacta, y penetrándola, / ronda la nada asida a la absoluta ausencia, /—muda y sorda y eterna— pastor de mundos ciegos (1983: 172).

³⁰³ “El poeta es el testigo ciego y sordo de ese cataclismo, supremo creador de obras maestras de ruinas, que no produce ruido, porque acaece en la inviolable entraña del silencio petrificado” (Brull: 1983: 214).

Radica en esto, evidentemente, la derrota del poeta, es decir, la nuova poesía —no pudiendo valerse de la palabra definitiva, única e infalible— puede expresarse solo en negativo, como afirmó tajantemente en 1923 el poeta italiano Eugenio Montale³⁰⁴:

*Non chiederci la parola che squadri da ogni lato / l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco / lo dichiari e risplenda come un croco / perduto in mezzo a un polveroso prato. / [...] / Non domandarci la formula che mondi possa aprirti, / [...]. / Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che **non** siamo, ciò che **non** vogliamo (1980: 27).*

Concluimos, entonces, nuestro artículo sobre la poesía de Mariano Brull con las oportunas consideraciones de los críticos cubanos Emilio de Armas y Cinto Vitier:

Jamás la poesía cubana había tocado el fondo de la desesperanza con tal discreción y soledad. Implacablemente fiel a sí mismo, Mariano Brull nos dejó este escondido testimonio de su aventura espiritual, cristalitos de palabras que leemos ahora [...], como el purísimo idioma de la poesía, [...] (De Armas, 1983: 41)³⁰⁵.

Que un cubano, un criollo de tan fina cepa camagüeyana, hay llegado a estas sutilezas, nos sorprende y alegra. Hay aquí algo más que asimilación de Valéry o Supervielle: hay una intuición personal del mundo en vilo y un modo de resolver a veces el poema en pura «musaraña» [...], que constituyen quizás la clave de la cubanía o crialledad secreta de Mariano Brull (Vitier, 1970: 388).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, D. (1957). *Poesía española. Ensayos de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- ARENA, B. (1970). "Vicente Huidobro y el creacionismo". En *Los vanguardismos en la América Latina*, 91-119. La Habana: Casa de las Américas.
- ARROM, J. J. (1962). "Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método". *Thesaurus* (Centro Virtual Cervantes), XVII-2, 434-445. En <http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/indice.htm> [22/05/2014].
- BORGES, J. L. (1997). *El Aleph*. Madrid: Alianza.
- BOSCH, V. (2000). *Clásicos de la Literatura infantil-juvenil en América Latina y el Caribe*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- BOTI, R. (1927). "La nueva poesía en Cuba". *Cuba Contemporánea* XLIV, 55-71.
- BRÉMOND, H. (1930). *Racine et Valéry: notes sur l'initiation poétique*. Paris: Bernard Gasset.

³⁰⁴ El poema fue escrito en 1923, fue publicado en su primera colección *Ossi di seppia* (1925) y abre la sección homónima.

³⁰⁵ En un poema de Brull (1983: 147) escrito en francés, "À toi-même", se siente con más plenitud este regreso a la nada del origen, al fondo de la soledad. Por su carga espiritual, proponemos a los lectores la versión completa en la traducción al español realizada por Cinto Vitier (1970: 387-388): "Tú que buceas en lo eterno/ y vuelves con las manos vacías, / lleno de un olvido que solo pesa / en las pestañas cargadas de sueños; / tú que de nada colmas tu vida / para serle más ligero al ángel / que sigue tus pasos con los ojos cerrados / y no ve sino por tus ojos; / ¿has encontrado el cuerpo de Ícaro / en la sombra de tus alas perdidas? / ¿Qué es lo que te ha vuelto mudo / entre las arenas de la nada, / a ti que buceas en lo eterno / y vuelves con las manos vacías?".

- BUENO, S. (1963). *Historia de la literatura cubana*. La Habana: Editorial Nacional de Cuba.
- BRULL, M. (1983). *Poesía*. Emilio de Armas (ed.). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- _____. (1931). "Poesía 1931". *Revista Bimestre Cubana*, XXVIII, 22-23.
- CAMPANA, D. (1999). *Opere. Canti Orfici ed altri versi sparsi*. S. Vassalli y C. Fini (eds.). Milano: TEA.
- CANO BALLESTA, J. (1972). "Pablo Neruda y los ideales de la poesía impura". En *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, 201-212. Madrid: Gredos.
- CARPENTIER, A. (1981). *La novela latinoamericana en víspera de un nuevo siglo y otros ensayos*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- CHACÓN Y CALVO, J. M. (1956). "En la muerte de un amigo: Mariano Brull". *Boletín de la Academia Cubana de la Lengua*, V-1-4, 203-205.
- COHEN, J. M. (1970). *Tiempos difíciles. La poesía cubana de la revolución*. Barcelona: Tusquets.
- DARÍO, R. (1994). *Poesía*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- DEL CASAL, J. (1963-1964). *Prosas*, vol. II, La Habana: Edición del Centenario.
- DE ARMAS, E. (1977). "La poesía de Juan Marinello". Prólogo a *Poesía*, 9-43. La Habana: Ed. Letras Cubanas.
- _____. (1983). "La poesía de Mariano Brull". Prólogo a *Poesía*, 5-41. La Habana: Ed. Letras Cubanas.
- DE VILLENA, L. A. (1978). "El camino simbolista de Julián del Casal". *Inti: Revista de Literatura Hispánica* 1-7, 1-15. En <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss7/5> [22/05/2014].
- ESTEBAN, A. y SALVADOR, A. (2002). *Antología de la poesía cubana*. Tomo IV. Siglo XX. Madrid: Verbum.
- FEIJÓO, S. (1982). "Poesía del humor en Cuba". En *Crítica lírica*, tomo I, 162-224. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- _____. (1984). "Jitanjáforas". En *Crítica lírica*, tomo II, 93-115. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, R. (1954). *La poesía contemporánea en Cuba*. La Habana: Orígenes.
- _____. (1970). *Nueva poesía cubana. Antología poética*. Barcelona: Ediciones Península.
- FLORIT, E. (1929). "Poemas en menguante por Mariano Brull". *Revista de avance* IV.30, 25-26.
- _____. y OLIVIO JIMÉNEZ, J. (1968). *La poesía hispanoamericana desde el Modernismo*. New York: Appleton-Century-Crofts.
- FRANCESCONI, A. (2000). "Il laconismo di Juan Rulfo e l'intraducibilità di Mariano Brull". *Traduttologia* II-6, 69-79.
- _____. (2001). "La poesía pura de Mariano Brull". *Espéculo* (Revista digital de la Universidad Complutense) VII-19, 1-3. En <http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/brull.html> [22/05/2014].
- _____. (2011). "La traducción de los componentes fonosimbólicos del lenguaje". *Espéculo* XV-48, 1-21. En <http://www.ucm.es/info/especulo/numero48/fonosimb.html> [22/05/2014].
- GARCÍA LORCA, F. (1955). *Obras completas*, Madrid: Aguilar.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (2013). "Lo inefable o la experiencia del límite". *Signa*, 22, 317-331.
- GHIANO, J. C. (1967). *José Martí*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

- GODOY, G. J. (1967). *La generación cubana de poetas modernistas*. Tesis Doctoral, University of Miami.
- KAYSER, W. (1964). *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*, trad. de Ilse M. de Brugger. Buenos Aires: Nova.
- HELIODORO VALLE, R. (1947). "Diálogo con Mariano Brull". *Revista de la Universidad de México* II-14, 1-4.
- HUIDOBRO, V. (1967). *Poesía y prosa*. Madrid: Aguilar.
- JANKÉLÉVITCH, V. (2005). *La música y lo inefable*. Barcelona: Alfa Decay.
- LANDOLFI, T. (1937). *Dialogo dei massimi sistemi*. Firenze: Parenti.
- LARRAGA, R. (1994). *Mariano Brull y la poesía pura en Cuba*. Miami: Ediciones Universales.
- LEOPARDI, G. (1981). *Canti*. Emilio Peruzzi (ed.). Milano: Rizzoli.
- LIHN, E. (1970). "El lugar de Huidobro". En *Los vanguardismos en la América Latina*. Oscar Collazos (ed.), 123-141. La Habana: Casa de las Américas.
- MACHADO, A. (1925). "Reflexiones sobre la lírica". *Revista de Occidente*, 24 359-377.
- _____. (1969). *Antología poética*, Salamanca: Ediciones Anaya.
- MALLARMÉ, S. (1945). *Oeuvres complete*. Paris: Gallimard.
- MAÑACH, J. (1927). "Vanguardismo. El imperativo temporal". *Revista de avance* I-3, 2-3.
- _____. (1944). *Historia y estilo*. La Habana: Editorial Minerva.
- MARINELLO, J. (1931). "Inicial angélica". Prólogo a Emilio Ballagas: *Júbilo y fuga*. La Habana: Eds. La Cooperativa.
- _____. (1977). *Poesías*. Emilio de Armas (ed.). La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- MARINETTI, F. T. (1998). "Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà". En *Teoria e invenzione futurista* (11 maggio 1913), Luciano De Maria (ed.), 79-80. Milano: Mondadori.
- MONTALE, E. (1980). *L'opera in versi*. R. Bettarini y G. Contini (eds.). Torino: Einaudi.
- NAVARRO LUNA, M. (1927). "El loco". *Revista de avance* I-3, 49.
- OLIVIO JIMÉNEZ, J. (1988). *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1987*. Madrid: Alianza.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1967). *La deshumanización del arte*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente.
- PAZ, O. (1990). *Traducción: Literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.
- PITA RODRÍGUEZ, F. (1928). "Polirritmo de la Amada Marina". *Revista de avance* III-27, 279.
- POVEDA, J. M. (1948). *Proemios de cenáculo*. La Habana: Ministerio de Educación, Dirección de Cultura.
- REYES, A. (1986). "Las jitanjáforas". En *La experiencia literaria*, 212-264. Barcelona: Editorial Bruquera.
- ROIG DE LEUCHSENRING, E. (1961). *El grupo minorista de intelectuales y artistas habaneros*. La Habana: Oficina del Historiador de la Ciudad.
- RODRÍGUEZ RIVERA, G. (1995). "Mariano Brull y la prevanguardia". *Unión* VII.19, 75-77.
- SAÍNZ, E. (1990). "La poesía pura en Cuba: algunas reflexiones". En *Ensayos críticos*, 111-131. La Habana: Editorial Unión.
- USLAR-PIETRI, A. (1950). "Lo criollo en la literatura". *Cuadernos Americanos* XLIX. 1, 266-278.

- VALÉRY, P. (1933). *Oeuvres de Paul Valéry*. Paris: Éditions de la NRF.
- _____ (1956). "Situación de Baudelaire". En *Variedad I*. Trad. Aurora Bernárdez y Jorge Zalamea, 108-128. Buenos Aires: Losada,
- VELA, F. (1926). "La poesía pura". *Revista de Occidente* XIV-41, 217-240.
- VERLAINE, P. (1951). "Art poétique". En *Oeuvres poétiques complètes*, 206-207. Paris: Gallimard.
- VIDELA DE RIVERO, G. (2011). *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930*. Documentos. Mendoza: EDIUNC.
- VITIER, C. (1970). "El rendimiento cubano de la *poesía nueva*: Brull, Ballagas, Florit". En *Lo cubano en la poesía*, 377-408. La Habana: Instituto del Libro.

Recibido el 2 de mayo de 2014.

Aceptado el 23 de septiembre de 2014.