

# El deseo y el cocuyo: Sobre lo cubano en la poesía de Gertrudis Gómez de Avellaneda

MILENA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ

*Universidad de Granada, España*

This paper offers an approach to a unique representation of Cuba in the poetry of Gertrudis Gómez de Avellaneda. Specifically, it takes two poems as fundamental referents marking two essential moments in Avellaneda's life. The first, 'Al partir', is a sonnet of 1836, when Avellaneda left Cuba for Spain. The second, 'A un cocuyo', is one of the poems that Avellaneda writes in Cuba upon her return to the island in 1859, after a twenty-three-year absence. This analysis explores the construction of Cuba in the poetry of Avellaneda, particularly the presence of Cuban 'spirits' in these two poems, and their relationship.

**KEYWORDS** Gertrudis Gómez de Avellaneda, poetry, Cuban identity, distance, desire

La negación o el cuestionamiento de la cubanía de Gertrudis Gómez de Avellaneda, de su literatura y de la propia autora, unidos a las polémicas en torno al (supuesto) carácter varonil de su obra o de ella misma (la vida y la obra de la escritora se mezclan en estas dos polémicas), ha llegado a constituir un topos dentro de la literatura cubana. Algunos momentos clave de dicho topos serían: las acusaciones de antipatriotismo que le dirigiera el poeta José Fornaris, aun en vida de la escritora; las críticas a la feminidad de la autora, formuladas por José Martí todavía en el XIX pero después de su muerte, y que implicaban también su descalificación como poetisa representativa de Hispanoamérica; y ya en el siglo XX, las valoraciones de Cintio Vitier sobre su *nula* captación de lo cubano, realizadas a finales de los 50 y que suponen la expulsión de la autora del canon de la poesía cubana; y los reproches de 'neutralidad' formulados por José Antonio Portuondo en los 80, ya dentro del período revolucionario cubano.<sup>1</sup>

En fechas más cercanas, diversos estudios han iluminado dichos cuestionamientos y polémicas desde enfoques que apelan al papel de la mujer, analizado a partir de las teorías de género y también de las teorías postcoloniales. Evelyn Picon Garfield, por

ejemplo, escribe sobre Avellaneda: ‘las repetidas dudas sobre el supuesto españolismo o cubanía de su obra, junto a las polémicas en torno a “su calidad femenil o varonil”, llevan a preguntar con Spivak: ¿Tiene voz el subalterno?’ (1993: 10). Mary Louise Pratt, por su parte, coloca la actitud ambigua de Avellaneda respecto a la construcción de la nación cubana en una serie, junto a la de otras escritoras y mujeres intelectuales del XIX en el continente americano, subrayando que esta posición marginal o ambigua aparece en muchas mujeres de ese siglo en los procesos de construcción nacionales y que resulta una consecuencia directa de la propia posición marginal, ambigua, y de exclusión, que las mujeres van a ocupar como ciudadanas dentro de dichos procesos. Escribe Pratt en este sentido: ‘Desde el momento en que el republicanismo negaba a las mujeres los mismos derechos políticos y legales de los hombres, la relación de las mujeres hacia las ideologías de la nación y la comunidad fraternal imaginaria estuvo fuerte y permanentemente diferenciada de los hombres’ (Pratt, 1993: 54). Y concluye la estudiosa afirmando que estas mujeres ‘crean sujetos literarios situados fuera de las fronteras nacionalistas, con un pie dentro de ellas y otro afuera’ (1993: 56). Unas palabras de Carolina Alzate resumen, en fin, certeramente, las causas de los cuestionamientos, de ese no-lugar que tradicionalmente ha ocupado Avellaneda dentro de la literatura cubana, una literatura marcada significativamente por lo nacional y por el nacionalismo: ‘Dentro del proyecto homogenizador [de la construcción de la nación] Avellaneda es lo heterogéneo, lo inclasificable y desestabilizador: el discurso crítico nacionalista no tiene lugar para comprenderla’ (Alzate Cadavid, 2001: 132).

Pero a pesar de esa posición ambigua respecto a la construcción de la nación cubana, de su carácter heterogéneo y/o desestabilizador, no cabe decir que el elemento de la cubanía no aparezca en la obra, y específicamente en la poesía, de Avellaneda. Lo interesante, desde nuestro punto de vista, sea acaso indagar cómo, o de qué forma, este elemento se manifiesta.

Quizás haya sido Severo Sarduy, en un pequeño artículo publicado en 1981, uno de los primeros en referirse e intentar caracterizar esa particular cubanía que encontramos en la obra poética de Gertrudis Gómez de Avellaneda, esa cubanía que no parecen haber percibido Cintio Vitier ni otros escritores o estudiosos de la isla. A nuestro juicio, es también Sarduy quien mejor ha sabido advertir las cualidades, los rasgos, las características que este singular sentimiento, o quizás mejor decir esta construcción, adquiere en la poesía de Gómez de Avellaneda. Digamos que Severo Sarduy comienza precisamente por dar la vuelta al tópico de la crítica sobre la escritora, resaltando ‘el fulgor de una paradoja: la Avellaneda nos interesa hoy, suscita nuestra lectura y homenaje por lo que siempre se le reprochó: su ausencia de la isla . . .’ (1981: 19). Y explica más adelante en qué consiste su cubanía. Para el autor de *De donde son los cantantes*, se trata de una cubanía diferente, o peculiar, en el siglo XIX cubano, en la que no aparecen ‘vistosas enumeraciones: ni el regodeo fonético de las frutas, ni el cromatismo irrisado y fugaz de los pájaros’ (1981: 19); donde los ‘elogios de la piña o el tabaco y guirnalda de flores han abandonado la superficie neta, espejeante, de sus versos’ (1981: 19). Para Sarduy, esta cubanía avellanedina puede pensarse como un ‘apego’ a la isla, que ‘no insiste en la apoteosis de la naturaleza muerta tropical, [que es] más constituyente y profundo, es también de arraigo más cubano: *carriño*, suave nostalgia, alzamiento de lo perdido a la majestad

de un edén' (1891: 19). Este 'apego' avellanedino supone, asimismo, un algo muy cubano: 'la exaltación de lo abandonado, la clausura de lo lejano como la de un paraíso irrecuperable, el trabajo del duelo modelando, puliendo con su constancia y repetición, como las de un oleaje calmo, su recuerdo protector, familiar, benévolo' (1981: 19).

En este trabajo se propone un acercamiento a esta singular cubanía que se construye en la poesía de Gertrudis Gómez de Avellaneda, tomando las palabras de Severo Sarduy como punto de partida. De manera particular, vamos a tomar dos poemas como referencias fundamentales en nuestro análisis. Dos poemas que, a nuestro juicio, resultan esenciales dentro de la poesía de Avellaneda y centrales para referirse a la cuestión que nos ocupa, la de la cubanía de la escritora; dos textos que marcan, asimismo, dos momentos primordiales de su propia vida. En primer lugar, 'Al partir', el soneto fechado en 1836, justamente cuando Avellaneda parte de Cuba hacia España vía Burdeos; y en segundo lugar, 'A un cocuyo', uno de los poemas que Avellaneda escribe en Cuba, durante su regreso a la isla en 1859, tras veintitrés años de ausencia. Nuestro análisis intenta explorar cómo se construye la cubanía en la poesía de la escritora, cómo ésta aparece de modo particular en estos dos textos y cómo ambos se relacionan entre sí.

Comencemos, entonces, dedicando nuestra atención a 'Al partir'. Se trata de uno de los poemas más célebres de Gómez de Avellaneda y probablemente uno de los primeros poemas que escribiera; un soneto que la escritora fecha en 1836, el mismo año en que abandona la isla, y que publicará en 1841 en la primera edición de su poesía. Como bien afirma Severo Sarduy, este poema de Avellaneda recoge 'la exaltación de lo abandonado' (1981: 20). La isla, a la que se está dejando, es alzada 'a la majestad de un edén' (1981: 19). Una de las características más interesantes del poema es acaso que esta elevación se está produciendo en el texto aún antes de que la tierra natal sea abandonada; es decir, la elevación se está produciendo en el mismo momento en que se está abandonando la isla, mientras el barco en el que viajará el yo lírico se prepara para la partida; hay una llamativa sincronía entre ambos acontecimientos, como si el yo poético anticipara la nostalgia futura; esa nostalgia que aún no es más que un presentimiento, como dirá Sarduy (1981: 20), pero que va a producir efectos anticipados, convirtiendo a la isla en 'perla del mar', 'patria feliz', 'edén querido' (Gómez de Avellaneda, 1841: 7). Destaca Sarduy en su comentario el protagonismo que en el poema va a tener lo sonoro y lo que el escritor define como el 'llamado corporal del nombre' (1981: 20), señalando cómo en el texto

[...] Cuba, en la premonición de la lejanía, no se le presenta ni como una imagen ni como una nostalgia, sino como un sonido, como una palabra: lo que significa a Cuba, lo que la representa y contiene, como a una perla marina engarzada o a una estrella en el cielo occidental, es su *nombre*: '¡tu dulce nombre halagará mi oído!'. (Sarduy, 1981: 20)

Ese verso del soneto, que Sarduy subraya, sería, precisamente, el verso central dentro de la función que va a cumplir el poema desde la perspectiva de la literatura cubana: inaugurar 'el discurso de la lejanía' (Méndez Rodenas, 2002: 15), lejanía del yo lírico ante la isla y la nación; tierra recordada o presentida desde la distancia. Un discurso literario que va a tener plena vigencia en la literatura cubana más de un siglo después, con posterioridad al triunfo de la Revolución cubana y a partir de los

múltiples exilios que ésta produce; discurso de la lejanía del que van a sentirse partícipes escritores exiliados como Gastón Baquero, Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Heberto Padilla, o el propio Severo Sarduy, y un larguísimo etcétera de escritores y poetas cubanos.<sup>2</sup>

Lo cierto, entonces, es que en este poema Avellaneda construye un tipo de nostalgia que se conforma como una singular metonimia o sinécdoque; una nostalgia de lo sonoro, en la que Cuba va a ser representada en la distancia sobre todo por su propio nombre: la parte por el todo, pero una parte sonora; un nombre que, más que recordarse, suena; e insiste e insistirá sonando a lo largo de la poesía de la escritora y de su propia vida; quizás, más como un murmullo que como un grito, pero sin cesar, sin apagarse nunca.

Pero hay todavía algo más en este poema que nos remite también al modo peculiar en que en el texto se construye la cubanía. Y es que este poema, como ya he señalado en otro lugar, podría pensarse ‘como un poema-bolero’ (Rodríguez Gutiérrez, 2013). Porque ‘Al partir’ es, como ciertos boleros, un canto de despedida dirigido al amor que se abandona. El texto contiene numerosos elogios a la isla, unos elogios que son como especie de requiebros, halagos o ‘piropos’, y que podrían ser leídos como esos piropos que se dedican a un primer amor que se está abandonando, mientras la voz lírica se despide de éste. El soneto podría ser interpretado así — sin que esta interpretación excluya otras posibles — como un discurso-bolero que suena de un modo parecido al siguiente: ‘Te quiero mucho, *Perla del mar*, pero tengo que marcharme; te quiero a ti, *Estrella de Occidente*, pero me asaltan otras tentaciones; no te olvidaré nunca, *Edén querido*, pero ahí te quedas’ (Rodríguez, 2013), donde Cuba representaría no otra cosa que ese primer amor que va a abandonarse. Aún sería posible continuar profundizando en esta idea. Dice Iris Zavala que el bolero es un ‘canto del deseo’, y una ‘forma elíptica de afianzar el amor, declararlo o despedirlo’ (Zavala, 1995: 108). En ‘Al partir’ se trataría de la tercera posibilidad: los piropos que se dedican a la isla, muy abundantes (quizás sospechosos por lo demasiado abundantes) cumplen la función de mitigar o endulzar la despedida, de hacerla menos dolorosa y más tolerable para quien abandona y, sobre todo, para ese primer amor abandonado. Otros rasgos del bolero aparecen también en el poema; por ejemplo, la ambivalencia, ese ‘decir y no decir, para dejar entender y rechazar lo entendido’ (Zavala, 2000: 36): el soneto es ambivalente, recoge sin duda el amor hacia la isla abandonada, pero dejando también entender que se la abandona; a la vez, se rechaza el olvido y el abandono con los siguientes versos: ‘doquier que el hado a su furor me impela / tu dulce nombre halagará mi oído’ (Gómez de Avellaneda, 1841: 7). Ese ‘doquier’, sería el equivalente del *siempre* del bolero, esa partícula distintiva de este género musical con la que se declara el amor eterno (Zavala, 2000: 24); como en el bolero, estos versos ofrecen así una promesa de amor eterno a la isla: dondequiera que la voz poética vaya, la isla estará presente con su ‘dulce nombre’. En el texto no deja de aparecer, asimismo, aunque sea de modo indirecto, la figura del tercero, el rival, bien significativa en el bolero (Zavala, 2000: 58). La figura del tercero, del rival, flota de manera alusiva a lo largo de todo el texto: se describe la partida del ‘suelo nativo’; se cuenta cómo hay un buque, una nave, esperando a la voz poética para conducirla a otro lugar, a otro sitio; un lugar *otro* que, a diferencia de Cuba — patria y primer amor —, está rodeado de ambigüedad en el texto: carece

de nombre propio y aun de una ubicación determinada; es un afuera del que poco parece saber incluso la voz poética, un afuera que hasta puede variar, aunque está marcado por el destino: ‘el hado’ que, ‘en su furor’, ‘impela’, es decir, incita, mueve, empuja, estimula.

Si ponemos en relación las circunstancias de la propia vida de Avellaneda que motivan la escritura del poema con el análisis propuesto del soneto desde el discurso del bolero, podremos percibir algunas de las causas que han determinado la ubicación marginal de la escritora en su relación con la nación cubana. Una marginalidad o diferencia que explicaría en buena medida las múltiples polémicas en torno a su figura y a su obra dentro de la literatura cubana. Al contrario de lo que ocurre con los escritores cubanos en su época, Avellaneda no se marcha de Cuba por razones políticas, sino personales, individuales o familiares. No es expulsada de la isla como lo sería, por ejemplo, José María Heredia u otros exiliados del siglo XIX cubano; no hay causa política que justifique su partida, como tampoco va a tener ninguna connotación política su abandono y su despedida de la isla en el soneto. Su canto de despedida es, como el bolero, *sólo* ‘canto del deseo’ (cfr. Rodríguez, 2013).

Hay que decir, sin embargo, que Gómez de Avellaneda intentó cumplir la promesa de amor eterno formulada a Cuba en su primer poema. Cuba va estar presente, a lo largo de su vida, en sus textos poéticos. No hay que olvidar que la escritora colocó este soneto como primer poema en las tres ediciones que realizó de su poesía, en 1841, 1850 y 1869. En las tres ediciones el poema abre el volumen, por lo que podríamos pensar que el texto funciona como especie de carta de presentación de la autora, o como un prólogo, que hablaría e informaría a los lectores peninsulares de su origen o procedencia, de su identidad; o, tal vez, fuera un modo público de formalizar y sellar la promesa hecha a la isla en el texto y demostrar que no había sido olvidada; como quien hace en público un contrato, o asume una deuda contraída.

Por otra parte, hay numerosos textos posteriores en los que la isla se hace presente. Algunos en los que dicha presencia resulta más explícita son: el poema ‘A mi jilguero’, publicado también por primera vez en la edición de su poesía de 1841, donde el pájaro preso en la jaula es comparado con la mujer en general, pero también donde la propia y específica voz poética, femenina, e inmigrante, se identifica con el ave con el que comparte ciertas circunstancias vitales:

Yo tu suerte deploro,  
Y en triste simpatía  
Cuando tu pena lloro,  
Lloro también la mía;  
Que triste, cual tú, vivo,  
Por siempre separada  
De mi suelo nativo  
De mi Cuba adorada. (Gómez de Avellaneda, 1841: 91)

Se trata de un poema donde Avellaneda ‘expresa su añoranza de Cuba y de su niñez’ (Kirkpatrick, 1989: 184). O también, un caso interesante, es el del poema ‘A Su Majestad la Reina, cuando la declaración de su mayoría’, poema que Avellaneda escribe en 1843, incluyéndolo en la edición de su poesía de 1850 y que volverá a reescribir para la edición definitiva de su obra en 1869; un poema que sufre una gran

cantidad de cambios y transformaciones, pero donde, sin embargo, tanto en una versión como en la otra, aparece una especie de *coda* dedicada a la isla y que resulta algo forzada o ajena a la temática del poema; y de la que podría afirmarse que ‘tiene la función de hacer presente a Cuba en España’ (Rodríguez, 2012: 72),<sup>3</sup> de demostrar que la isla no ha sido olvidada, que se le recuerda desde la lejanía.

Pero quiero detenerme en un poema perteneciente a una etapa posterior en la vida de la escritora, el titulado ‘A un cocuyo’, acaso uno de los poemas más hermosos y sugestivos de Gertrudis Gómez de Avellaneda, muy poco abordado por la crítica.

El regreso a Cuba, en 1859, propiciará que Gómez de Avellaneda, que al parecer vive en esos años una etapa de crisis en su escritura, vuelva a escribir con entusiasmo y, además de leyendas, de crear la revista quincenal *Álbum cubano de lo bueno y lo bello* de la que llegaría a editar doce números, y de su novela *El artista barquero, o los cuatro cinco de junio*, escriba varias leyendas y unos cuantos poemas valiosos, como ‘La vuelta a la patria’, ‘A las cubanas’, ‘Serenata de Cuba’ o ‘A un cocuyo’.<sup>4</sup>

El poema ‘A un cocuyo’ se publicó en el periódico mensual *Cuba Literaria* en 1861.<sup>5</sup> Como decíamos, son pocos los críticos que se han detenido en este poema. Emilio Cotarelo y Mori lo considera ‘una delicadísima poesía’ (Cotarelo y Mori, 1930: 357); para el estudioso, el cocuyo es ‘luciérnaga que le inspira [a Avellaneda] comparaciones a la cual más poéticas, que van elevando el espíritu de la poetisa hasta el ansia de ver la luz divina’ (Cotarelo, 1930: 357). Cotarelo muestra su admiración hacia el poema, pero quizás su entusiasmo esté condicionado por la dimensión religiosa que observa en el texto, sin llegar más allá. Probablemente sea el poeta y dramaturgo Antón Arrufat, uno de los más dedicados y lúcidos estudiosos contemporáneos de la obra de Gómez de Avellaneda, de los pocos que, advirtiendo la belleza del poema, le ha dedicado atención. Arrufat compara al cocuyo de este poema con un ave significativa en los versos de Gómez de Avellaneda, el jilguero del célebre poema de la escritora antes mencionado, ‘A mi jilguero’; Arrufat señala un llamativo contraste entre el pájaro y el insecto, y es que, a diferencia del jilguero, que aparece en el poema encerrado en una jaula (‘En tu jaula preciosa / ¿Qué falta a tu recreo?’ [Avellaneda, 1841: 89], dice al ave la voz poética en ese texto, incluido en la primera edición de la poesía de la escritora), ‘el insecto portando su luz vuela libremente en la noche’ (Arrufat, 2008: 102); es decir, mientras el jilguero se asocia al encierro y al cautiverio, al cocuyo lo distingue su libertad. El jilguero se ubica en la etapa de juventud de Avellaneda, en el momento de su llegada a España, se asocia a su sentimiento de añoranza, de destierro, de nostalgia hacia la isla. El cocuyo, por el contrario, corresponde al regreso, a ese momento de ‘reencuentro con los lugares de su infancia y adolescencia’ (Arrufat, 2008: 113), de recuperación de lo perdido que vuelve, que es recobrado.

El motivo del poema gira en torno al cocuyo, insecto característico de la isla y de las zonas tropicales de América; al incluir el poema en sus *Obras Completas*, Avellaneda se sintió obligada a definir al cocuyo en nota al pie, donde decía: ‘brillante luciérnaga de la zona tórrida’ (Gómez de Avellaneda, 1869: 342). Destaca Antón Arrufat la presencia que ha tenido el cocuyo en la poesía cubana del XIX, y recuerda los poemas de otros románticos, como ‘Los cocuyos’, de Joaquín Lorenzo Luaces; o ‘La cocuyera’, de Juan Francisco Manzano (Arrufat, 2008: 117). En el primero, se advierte nítidamente la importancia atribuida al cocuyo:

Insectos relucientes,  
 antorchas de los bosques,  
 vosotros sois la gala  
 del trópico en las noches. (Luaces, 1981: 47)

Aunque, curiosamente, los cocuyos de Luaces y Manzano se parecen más al jilguero que al cocuyo avellanestino, y es que ambos se asocian a la jaula y al cautiverio, desempeñando la función de servir como especie de lámpara para que un personaje femenino, amada del poeta, consiga alumbrarse y/o alumbrarlo.<sup>6</sup>

A estos, podemos añadir otros poemas en los que el cocuyo, aunque no es protagonista e incluso va a aparecer sólo fugazmente en el texto, será colocado sin duda en un lugar significativo; es el caso, por ejemplo, de ‘Hatuey y Guarina’, del poeta siboneyista y criollista Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, El Cucalambé, que contiene uno de los versos más célebres de la poesía cubana, donde el cocuyo se hace equivalente en relevancia a un elemento tan distintivo de la cubanía como el tabaco:

Con un cocuyo en la mano  
 Y un gran tabaco en la boca,  
 Un indio desde una roca  
 Miraba el cielo cubano. (en Lezama Lima, 2002, tomo III: 94)<sup>7</sup>

El cocuyo aparece en otro poema de la propia Avellaneda, escrito en fechas cercanas al texto que comentamos, su ‘Serenata de Cuba’, poema dramático en el que encontramos diversas voces representativas de la isla: el poeta, la luna, las aves, el mar, el bosque, las estrellas o los cocuyos.<sup>8</sup> Todavía en el siglo XX hallamos reminiscencias del cocuyo en la poesía cubana, que siguen mostrando el lugar privilegiado que el insecto ocupa en el imaginario poético de la isla. Así, en su ‘Pequeña historia de Cuba’, Eliseo Diego escribe: ‘[...] sobre la hoja del plátano / amanece el cocuyo, la trémula belleza del origen’ (Diego, 2001: 310); mientras la también origenista Fina García Marruz lo hace aparecer en sus ‘Décimas a Seboruco’, convirtiéndolo en símbolo de libertad en la poesía:

Bien está que el verso tuyo  
 No sea como el diamante  
 y que un halo extravagante  
 vuele en él, como un cocuyo. (García Marruz, 1970: 34)

Pero volviendo al poema de Avellaneda, podemos decir sobre su estructura que se trata de un romancillo, compuesto por 14 estrofas o cuartetas de versos heptasílabos, con rima asonante en los versos pares mientras los impares permanecen libres. Escribe Arrufat que el poema ‘está estructurado en una serie ascendente de preguntas que no obtienen respuesta o cuya respuesta es solamente un “no sé”’ (Arrufat, 2008: 115). Sin embargo, considero que hay que matizar esta afirmación. ‘A un cocuyo’ vuelve a ser, como ‘A mi jilguero’, una conversación que sostiene la voz poética, esta vez con el insecto; una conversación que vuelve a apoyarse, como ocurría en el poema de juventud, en la simpatía o en las afinidades, que entonces eran con el ave presa y ahora son con el insecto libre. La voz poética comienza formulando sus preguntas sin respuesta al cocuyo; cuatro preguntas que son en realidad la misma pregunta

elaborada de distintas maneras, pregunta(s) que indaga(n) en torno a la esencia, al ser (si así podemos decirlo) del cocuyo; preguntas que son también, en cierto modo, retóricas; y consituyen hipótesis sobre el posible ser del insecto, ese al que llama ‘luz misteriosa’:

¿Eres quizás del cielo  
Lumbrera destronada,  
Que por la tierra mísera  
Peregrinando pasas? (Gómez de Avellaneda, 1869: 342)

Estas preguntas conforman las cinco primeras estrofas del poema. Es en la quinta donde la voz poética empieza a intentar responderlas, y lo hace sin hacerlo, comenzando efectivamente con un ‘no sé’; un ‘no sé’ que es perfectamente compatible con el ‘sí’ que parece leerse como respuesta a las preguntas que hasta ese momento se han formulado. Pero durante cinco estrofas (y adviértase el equilibrio y la correspondencia: cinco estrofas para preguntar, cinco estrofas para responder) continúa procurando ofrecer una respuesta; y dice, no lo que es el cocuyo, pregunta que no parece posible contestar, sino lo que éste evoca en ella, esas ‘secretas concordancias’ que advierte entre ambos:

Paréceme que siento  
Revelación extraña  
De místicos amores  
Entre tu brillo y mi alma.  
  
Paréceme que existen  
Secretas concordancias  
Entre el afán que oculto  
Y entre el fulgor que exhalas. (Gómez de Avellaneda, 1869: 343)

Una vez detectadas, sentidas y expresadas estas extrañas y secretas concordancias, las últimas cuatro estrofas se dedican a pedir o a desear una especie de confusión o comunión entre ambos donde puedan fundirse, hacerse uno:

Los sonos de mi lira,  
Las chispas de tu llama,  
Confúndanse y circulen  
Por montes y sabanas  
  
Y suban hasta el cielo  
Del campo en la fragancia,  
Allá do las estrellas  
Simpáticas los llaman . . . (Gómez de Avellaneda, 1869: 343)

Afirma Arrufat que ninguno de los poemas del siglo XIX cubano que cantan al cocuyo puede compararse al de Avellaneda, que ‘alcanza un instante de máxima concentración, casi simbolista, que pocas veces la poesía cubana alcanzó’ (Arrufat, 2008: 115). El elogio no puede ser mayor; y es que la intuición de las correspondencias baudelerianas, simbolista y cuasi-modernista, intuición de la armonía entre la naturaleza y lo humano, que ya empezaba a sugerirse en algunos poemas anteriores de

Avellaneda, como ‘El genio de la melancolía’ o ‘Los reales sitios’,<sup>9</sup> alcanza plena intensidad en este poema. Observa asimismo Arrufat que es solamente al regresar a la isla, a la tierra natal, cuando van a aparecer estas concordancias, cuando la unidad del mundo y de las cosas, perdida hasta entonces, es percibida (Arrufat, 2008: 117) o acaso, recuperada. Pero aun habría que decir algo más. En este poema, el cocuyo es presentado, también, como símbolo de Cuba, tal como insinúa la tercera estrofa del poema:

¿Eres un genio o silfo  
De nuestra virgen patria,  
Que de su joven vida  
Contienes la ígnea savia? (Gómez de Avellaneda, 1869: 342)

O sea, el poema sugiere el deseo de fusión de la voz poética con el cocuyo, en tanto éste es concebido (junto a otras posibilidades) como símbolo del alma, la savia, la luz misteriosa, la chispa, lo vago y tenue de la isla de Cuba. Lo que pide entonces la voz poética en este poema es que sus versos ‘los sones de su lira’ se fundan con ese tenue fulgor de lo cubano, que asciendan juntos, unidos, hacia las estrellas. ¿Puede haber declaración más sentida, y también más suave y delicada, de patriotismo? La estrofa final del poema resulta extremadamente sugestiva. En esos últimos versos quedan selladas las concordancias entre la voz poética y el cocuyo cubano, resaltándose la dimensión misteriosa, indescifrable, que los une, esa que sólo sería capaz de entender ‘El que comprende y tasa / De toda luz la esencia, / De todo afán la causa!’ (Gómez de Avellaneda, 1869: 344). El deseo propio se hace así equivalente, en su misterio, en su dimensión enigmática, a la propia esencia de lo cubano.

Es hora de ir concluyendo. Podemos decir que los dos poemas comentados se ubican en dos momentos extremos de la vida de Avellaneda: la partida y el regreso a la isla. Ambos podrían ser vistos, hasta cierto punto, como antónimos: si ‘Al partir’ encarna la despedida, la separación y el abandono de la isla, ‘A un cocuyo’ representa la fusión. Esas dos posiciones opuestas están marcadas o concebidas, sin embargo, por y desde el deseo; en ‘Al partir’ se expresa con el acto: ‘Voy a partir’ (Avellaneda, 1841: 7); en ‘A un cocuyo’ leemos que las secretas concordancias entre el insecto y la voz poética se producen ‘entre el afán que oculto / Y entre el fulgor que exhalas’. Imagen sin duda muy hermosa: el deseo que no se dice, el deseo secreto de la voz poética, se hace equivalente al fulgor del cocuyo; se acercan las almas de ambos, visible en el insecto, oculta en la voz poética. Pero también hay en estos versos una correlación de tipo sinestésica, una sinestesia compleja, física y sensorial, pero también espiritual y existencial: el deseo oculto, secreto, de la voz poética consigue hacerse visible a través del fulgor que la luz del cocuyo exhala.

Algunos críticos han visto las cercanías entre ciertos poemas de Avellaneda y el Modernismo, o entre Avellaneda y Darío; en este sentido, escribe por ejemplo, José Manuel Blecua que hay en la poesía de Avellaneda ‘algo muy original que nos hace recordar a Rubén, no sólo en la cadencia, sino hasta en la adjetivación’ (Blecua, 1993: 197). Esa cercanía o anticipación modernista no aparece solo en poemas como ‘El genio de la melancolía’ o ‘Los reales sitios’, sino también, en nuestra opinión, en ‘A un cocuyo’, donde la intuición cuasi simbolista, modernista o rubendariana, se mezcla con el patriotismo cubano, con el deseo de fusión con la tierra natal.

En *Lo cubano en la poesía*, ensayo canónico sobre la poesía cubana, Cintio Vitier menciona varios rasgos que caracterizan lo cubano. Dos de esos rasgos son la lejanía y la ingravidez. La lejanía, como reconoció Sarduy, es decisiva en ‘Al partir’. En ‘A un cocuyo’ podemos hallar la ingravidez, esa que para Vitier supone ‘misterio de lo débil, fuerza de lo suave, delicadeza, flexibilidad, vaguedad, paisaje del rumor y del temblor [...] ser en vilo’ (Vitier, 1958: 485–486). El nombre que desde lejos llama y el enigma del deseo propio confundiéndose con la misteriosa luz de la identidad cubana. Avellaneda se nos revela así, a través de estos poemas, no sólo heterogénea, sino también y al mismo tiempo, tan cubana como el más cubano de sus compatriotas, aunque el discurso nacionalista que Cintio Vitier representa no haya sabido verlo, o no haya podido aceptarlo.

## Notas

Este artículo forma parte del trabajo del Proyecto de Investigación ‘Las poetisas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (s. XIX–XXI)’ (FEM 2013-22041P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España.

<sup>1</sup> Resumen, muy brevemente, dichos cuestionamientos y negaciones. En 1859 y a propósito del regreso a Cuba de Avellaneda, el poeta y creador del sibonismo, José Fornaris, escribe un soneto donde acusa a la escritora de ingratitud y de traición a su tierra natal; habría que precisar que el ‘verdugo’ al que hace referencia el poema de Fornaris no es otro que el esposo de la escritora, el militar Domingo Verdugo, nombrado gobernador de Cienfuegos — y posteriormente de Cárdenas y de Pinar del Río — por la Corona española: ‘Hoy vuelve a Cuba, pero a Dios le plugo / Que la ingrata torcaz camagüeyana / Tornara esclava en brazos de un verdugo’ (Escoto, 1911: 10). Por otra parte, en 1875 en una reseña sobre los libros de varias poetisas hispanoamericanas, José Martí ponía en duda la feminidad de la escritora y también su americanismo; para Martí, Avellaneda era ‘un hombre altivo, a veces fiero’, y despojada, como consecuencia de esta supuesta virilidad, de las cualidades necesarias para representar a ‘las poetisas americanas’ (Martí, 1977: 136). Ya en el siglo XX, Cintio Vitier considerará a Avellaneda incapaz de captar la naturaleza o el alma cubana: ‘no descubrimos en ella [...] una captación íntima, por humilde que sea, de lo cubano en la naturaleza o en el alma’ (1958: 110). En 1981 y por lo tanto ya dentro del período revolucionario cubano, posterior a 1959, el crítico José Antonio Portuondo la ubica en ‘un limbo sin ecos’ como escritora, debido a ‘su no compromiso, su no querer comprometerse, su situación indecisa’ respecto a Cuba y la independencia de la isla (1981: 208). Aunque estos cuestionamientos y reproches se han atenuado sin duda en el siglo XXI dentro de Cuba,

no puede decirse que hayan desaparecido totalmente. Así, por ejemplo, Susana Montero, una de las más relevantes estudiosas contemporáneas de Avellaneda, escribe sobre la escritora en la más reciente *Historia de la literatura cubana*: ‘Cuba, en su poesía, se expresa como una permanente presencia afectiva y como una paradisiaca realidad geográfica que alimenta su nostalgia en la lejanía, pero no va más allá de esto, no intenta la búsqueda de lo esencial cubano [...] No alcanza a ser la expresión de esa entidad nacional histórica que identifica en el plano ideotemático la lírica cubana de esos años’ (Montero, 2002: 251).

<sup>2</sup> Un dato curioso que nos sirve para constatar la vigencia de Avellaneda como símbolo de la lejanía, y su incidencia en la escritura de los autores cubanos del XX, integrantes del exilio y la diáspora, es su aparición como personaje en una de las últimas novelas publicadas por Reinaldo Arenas, *El color del verano* (1991). En la obra de Arenas, paródica y absolutamente irreverente, Avellaneda es la protagonista del primer capítulo del libro, titulado ‘La fuga de la Avellaneda. Obra ligera en un acto (de repudio)’; en el capítulo, ubicado en 1999, aparece la escritora, que ha sido resucitada en homenaje al tirano de Cuba, Fifo, para celebrar sus 50 años en el poder. Avellaneda, sin embargo, opta, en esta nueva circunstancia, por tomar la misma decisión que en el XIX: partir de Cuba; esta vez a bordo de una lancha con rumbo a la Florida.

<sup>3</sup> Este poema ha sido comentado y discutido por la crítica debido a los cambios que la autora introduce en la segunda y definitiva versión, publicada en 1869. Emilio Cotarelo y Mori, uno de los principales estudiosos de Gómez de Avellaneda, califica dichos cambios como ‘superchería’ (Cotarelo, 1930: 85), pues de ser un canto a la Reina, en la versión de 1843, el texto se convierte en canto a la libertad de Cuba. (Un desarrollo mayor sobre este poema y sus cambios y alteraciones pueden verse en el capítulo

de Milena Rodríguez Gutiérrez 'La reina y la libertad: reflexiones en torno al poema "A S. M. la Reina, cuando la declaración de su mayoría", de Gertrudis Gómez de Avellaneda', incluido en *Entre el cacharro doméstico y la Vía Láctea. Poetas cubanas e hispanoamericanas*).

- <sup>4</sup> Una relación detallada de las publicaciones de la escritora durante su estancia en Cuba entre 1859 y 1864 puede encontrarse en la edición de José Augusto Escoto de 1911 (cfr. Escoto, pp. 68-71).
- <sup>5</sup> Los datos son recogidos por Escoto, quien indica el tomo: 1<sup>o</sup> y la página: 8. (Escoto, 1911: 70). Emilio Cotarelo y Mori añade que el poema fue impreso en el número 9. (Cotarelo, 1930: 357).
- <sup>6</sup> Leemos, por ejemplo, en 'Los cocuyos', de Luaces: 'Si agita vuestra jaula / al toque de oraciones, / ya sé que tras la reja / me espera a media noche. / Que es Lola inteligente / y sabe en ocasiones / hacer de vuestra lumbre / telégrafo de amores' (Luaces, 1981: 47).
- <sup>7</sup> La importancia decisiva del tabaco como elemento conformador de la cubanía puede rastrearse en el ensayo de Fernando Ortiz *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940).

<sup>8</sup> Como las demás voces de este poema, los cocuyos cantan y celebran a Cuba: 'También nosotros, que estrellas / Fuimos de un ignoto cielo, / Y descendimos al suelo / Cuando ella el suelo pisó, / Hoy lanzamos con orgullo el resplandor que te asombra, / Porque brillante la alfombra / De la tierra en que nació' (Gómez de Avellaneda, 1869: 363).

<sup>9</sup> Hay versos en estos dos poemas donde puede leerse una especie de elaboración aun en ciernes de esas correspondencias baudelerianas que aparecerán en 'A un cocuyo'. Versos como los siguientes de 'El genio de la melancolía': 'Yo soy quien abriendo las puertas de ocaso / Al sol le prepara su lecho en cristales; / Yo soy quien recoge sus luces postreras / Que acarician las tibias esferas [...] Yo soy quien exhala perfumes süaves / Que guardan las flores en púdico seno' (Gómez de Avellaneda, 1850: 325-26), o como estos otros de 'Los reales sitios': 'Y aromas, y bailes, y amores y risas, / En dulces insomnios disfrutan las bellas, / En tanto que vuelan balsámicas brisas, / Y en tanto que el cielo se puebla de estrellas'. (Gómez de Avellaneda, 1850: 290).

## Obras citadas

- Alzate Cadavid, C. 2001. La Avellaneda en Cuba. Los espacios imaginarios de la historia literaria. *Estudios. Revista de investigaciones literarias y culturales*, 17: 129-48.
- Arrufat, A. 2008. *Las máscaras de Talía (Para una lectura de la Avellaneda)*. Matanzas: Ediciones Matanzas.
- Blecuá, J. M. 1993. Gertrudis Gómez de Avellaneda. *Antología de la poesía romántica española*. Barcelona: Círculo de Lectores, pp. 195-209.
- Cotarelo y Mori, E. 1930. *La Avellaneda y sus obras. Ensayo biográfico y crítico*. Madrid: Tipografía de Archivos.
- Diego, E. 2001. *Obra poética*. Compilación de J. de Diego. Prólogo de E. Sainz. La Habana: Ediciones Unión / Letras Cubanas.
- Escoto, J. A. 1911. *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Cartas inéditas y documentos relativos a su vida en Cuba de 1859 a 1864*. Matanzas: Imprenta La Pluma de Oro.
- García Marruz, F. 1970. *Visitaciones*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
- Gómez de Avellaneda, G. 1841. *Poesías de la señorita Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Madrid: Establecimiento Tipográfico.
- Gómez de Avellaneda, G. 1850. *Poesías de la excelentísima señora D<sup>a</sup>. Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Madrid: Imprenta de Delgrás Hermanos.
- Gómez de Avellaneda, G. 1869. *Obras literarias de la señora Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Tomo I *Poesías líricas*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.
- Kirkpatrick, S. 1991 [1989]. *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España*. Madrid: Cátedra.
- Lezama Lima, J. 2002 [1965]. *Antología de la poesía cubana*. Ed A. Esteban y A. Salvador. Madrid: Verbum, tomo II.
- Luaces, J. L. 1981. *Poesías escogidas*. Prólogo: S. Chaple. La Habana: Letras Cubanas.
- Martí, J. 1977 [1875]). Tres libros. Poetisas americanas. Carolyn Freire. Luisa Pérez. La Avellaneda. Las Mexicanas en el libro. Tarea aplazada. En L. P. de Zambrana. *Antología poética*. Selección y prólogo: S. Chaple. La Habana: Arte y Literatura, pp. 134-38.
- Méndez Rodenas, A. 2002. Mujer, nación y otredad en Gertrudis Gómez de Avellaneda. *Cuba en su imagen: Historia e identidad en la literatura cubana*. Madrid: Verbum, pp. 13-29.

- Montero, S. 2002. La obra literaria de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Noticias sobre su vida y personalidad. Su obra lírica. En A.A. V.V. *Historia de la literatura cubana*. Dir. S. Arias. Tomo I *La colonia: desde los orígenes hasta 1898*. La Habana: Instituto de Literatura y Lingüística / Letras Cubanas, pp. 247-53.
- Portuondo, J. A. 1981. La dramática neutralidad de Gertrudis Gómez de Avellaneda. *Capítulos de Literatura cubana*. La Habana: Letras cubanas, pp. 207-32.
- Picon Garfield, E. 1993. *Poder y sexualidad. El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Amsterdam y Atlanta: Rodopi.
- Pratt, M. L. 1993. Las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 38: 51-62.
- Rodríguez Gutiérrez, M. 2012. La Reina y la libertad: reflexiones en torno al poema 'A S. M. la Reina, cuando la declaración de su mayoría', de Gertrudis Gómez de Avellaneda. *Entre el cacharro doméstico y la Vía Láctea. Poetas cubanas e hispanoamericanas*. Sevilla: Renacimiento, pp. 65-79.
- Rodríguez Gutiérrez, M. 2013. Partir / marchar(se). El NO femenino en la poesía cubana del XIX y del XX. Gertrudis Gómez de Avellaneda e Isel Rivero. *La Habana Elegante*, 53, s/p.  
<[http://www.habanaelegante.com/Spring\\_Summer\\_2013/Dossier\\_Poetas\\_RodriguezGutierrez.html](http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2013/Dossier_Poetas_RodriguezGutierrez.html)>
- Sarduy, S., 1981. Tu dulce nombre halagará mi oído. En R. M. Cabrera y G. B. Zaldivar, eds. *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda. Memorias del simposio en el centenario de su muerte*. Miami: Universal, pp. 19-21.
- Vitier, C. 1958. *Lo cubano en la poesía*. Las Villas: Universidad Central de Las Villas.
- Zavala, I. 1995. El bolero: el canto del deseo. *Anthropos: Boletín de información y documentación*, 166-67: 104-08.
- Zavala, I. 2000. *El bolero. Historia de un amor*. Madrid: Celeste.

## Notes on contributor

Correspondence to: Milena Rodríguez Gutiérrez. Email: milena@ugr.es