Premio de la Crítica
Instituto Cubano del Libro

La palabra y la llama

Poesía cubana de tema religioso en la Colonia

LEONARDO SARRÍA

EDITORIAL UH

EDICIÓN CORREGIDA Y AUMENTADA

La palabra y la llama
Poesía cubana de tema religioso en la Colonia

La palabra y la llama

Poesía cubana de tema religioso en la Colonia

Leonardo Sarría

EDICIÓN CORREGIDA Y AUMENTADA

EDITORIAL

861
Sar
P Sarría, Leonardo, 1977
La palabra y la llama. Poesía cubana de tema religioso en la Colonia / Leonardo Sarría; próls. Roberto Fernández Retamar y Enrique Saínz. La Habana: Editorial UH, edición corregida y aumentada, 2014.
152 pp.; 23 cm

1. POESÍA CUBANA - HISTORIA Y CRÍTICA
2. LITERATURA RELIGIOSA - POESÍA
I. t.
II. Fernández Retamar, Roberto, 1930 - pról.
III. Saínz, Enrique, 1941 - pról.
ISBN: 978-959-7211-42-6

EDICIÓN José Antonio Baujin
DISEÑO DE PERFIL DE LA COLECCIÓN Alexis Manuel Rodríguez Diezcabezas de Armada / Claudio Sotolongo
DISEÑO Pilar Fernández Melo (*Fermelo*)
IMAGEN DE CUBIERTA Víctor Patricio Landaluze, *Nuestra Señora de La Caridad del Cobre*, mediados del s. XIX, óleo sobre cartón.
ILUSTRACIONES Francisco Javier Baez, *Grabados de Baez y noticia de este artista*, 1860.
CORRECCIÓN Haydée Arango
COMPOSICIÓN Cecilia Sosa Díaz

PRIMERA EDICIÓN Editorial UH, 2012
SOBRE LA PRESENTE EDICIÓN © Leonardo Sarría, 2014
© Editorial UH, 2014
ISBN 978-959-7211-42-6

EDITORIAL UH Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana
Edificio Dihigo, Zapata y G, Plaza de la Revolución,
La Habana, Cuba. CP 10400.
Correo electrónico: editorialuh@fayl.uh.cu

Índice

Un libro de Leonardo Sarría. Prólogo
a la segunda edición de *La palabra y la llama. Poesía cubana de tema religioso en la Colonia* 9
Enrique Saínz

Palabras de presentación 13
Roberto Fernández Retamar

LA PALABRA Y LA LLAMA. POESÍA CUBANA
DE TEMA RELIGIOSO EN LA COLONIA

Agradecimientos 17

Introducción 19

Primeras manifestaciones. Ejercicios retóricos.
Pruebas y castigos de lo Alto 23

El anónimo miserere en sonetos. Los tres Manueles.
Continuidad de lo épico. Despunte de las reescrituras bíblicas 37

El Dios del torrente. Heredia como creador del cielo cívico.
Estampas de la cruz. *Plácido,* Manzano, Milanés 47

Gertrudis Gómez de Avellaneda. El «sentimiento de criatura».
Desposorio, llama 67

La virgen criolla de *El Cucalambé*. Lírica revolucionaria y tema religioso. Las reescrituras de Santacilia y Luaces 81

Mayor intimidad del acento. La emoción elegíaca. Mendive, Zenea, Luisa Pérez de Zambrana 93

Orientaciones y referentes otros. Julián del Casal: el absoluto del arte. José Martí o la religiosidad del sacrificio 111

A manera de epílogo. Una cartografía abierta 131

Bibliografía 137

Sobre el autor 149

Un libro de Leonardo Sarría. Prólogo a la segunda edición de *La palabra y la llama. Poesía cubana de tema religioso en la Colonia*

Muy singular es el libro *La palabra y la llama. Poesía cubana de tema religioso en la Colonia*, de Leonardo Sarría. Está precedido por un justo y agradecible prólogo del poeta, ensayista y Profesor de Mérito de la Universidad de La Habana Roberto Fernández Retamar, cuya presencia en el libro da realce y prestigio a esta obra, de edición muy cuidada. Se trata de un tema que no había sido estudiado con tanto detenimiento en nuestra historiografía literaria, como tantos otros que tampoco han recibido la atención necesaria por parte de historiadores literarios, críticos, ensayistas, a pesar de su importancia en la evolución cultural del país. Investigadores serios han escrito relevantes estudios acerca de figuras cimeras de las letras cubanas, pero no hemos profundizado en movimientos, períodos y épocas de nuestro proceso literario, en problemáticas claves para comprender su más profundo ser y esclarecer con nitidez mayor nuestra identidad.

La ausencia de un estudio como el de Sarría no le otorga a este libro el mérito principal de su trabajo pues, de ser así, las restantes cualidades que hacen importante a un libro no tendrían el relieve que poseen en este caso. Es decir: si su mérito mayor fuese la originalidad, bien poco habría logrado el autor en su resultado. Sin duda, ello le da una significación incuestionable a esta obra, pero uno de los fundamentos de su real y perdurable importancia está en las calidades de su labor de indagación, caracterizada por una búsqueda cuidadosa de fuentes de información, de estudios e interpretaciones, así como de textos de poetas, colosal corpus de naturaleza diversa que permanece más o menos visible en la extraordinaria masa de libros y publicaciones periódicas de la época colonial y de los más de cien años de vida republicana que vinieron después del cese de la dominación española en Cuba. Desde que leí este libro por primera vez me sorprendió gratamente la abundancia de la bibliografía: la lectura de todo ese

material para sustentar los criterios propios, lograda a través de dilatadas jornadas frente a una mesa en instituciones que atesoran páginas poco visitadas por la inteligencia contemporánea.

Pero hay más, desde luego, y de mayor cuantía en esta obra. Me refiero a la organización e interpretación de ese conocimiento para lograr una valoración enriquecedora del tema, sin la cual el esfuerzo realizado no tendría el significado que posee para la historia de la cultura cubana. Sarría incursiona de manera muy atinada en los poemas y en los análisis y reflexiones de los estudiosos hasta alcanzar sus propias opiniones y darnos una visión muy personal. Estamos en presencia de un cuidado ensayo de exégesis conceptual. Mucho más que un recuento y una exposición fría hallamos en estas consideraciones acerca de la poesía cubana de tema religioso en el siglo XIX cubano, pues el joven profesor sostiene sus juicios y opiniones desde otros análisis, pero integrando un pensamiento propio que en ocasiones coincide con el de los intérpretes anteriores y a veces no, diferencia que convierte al autor en un exponente de la joven intelectualidad insular, no en un recopilador de información o un expositor más o menos hábil de un conocimiento asentado.

Las figuras abordadas en este ensayo se nos aparecen en su estatura, cada una con su tono definidor, el que nos revelan sus poesías y el sitio que han venido ocupando en el devenir histórico-literario. Una inteligente mesura impera en este libro, una racionalidad que no anula las genuinas pasiones del autor, siempre consciente de que está dialogando con una tradición lírica y reflexiva estrechamente relacionada con la formación de la identidad nacional. Cuando trata a Heredia, a Zenea, a Martí, por ejemplo, verdaderas cimas de la lírica en Cuba, pero de alturas diferentes, percibimos que esas no han sido olvidadas por el ensayista, de manera que cada uno de ellos destaca en estas páginas con la misma fuerza que lo hace en la historia del género, más allá de temas específicos, aunque está la precisión de que la obra poética de Gertrudis Gómez de Avellaneda queda «en el centro de la lírica religiosa de la etapa», como se nos dice en el capítulo final del libro, «A manera de epílogo. Una cartografía abierta».

Hay otra virtud de esta obra de Sarría: su prosa, de una limpidez que nada tiene que envidiar a la de muchos de los buenos ensayistas que hemos tenido. Se ve claramente que su ejercicio académico no ha sido obstruido por la torpeza expresiva ni por el empleo de una prosa pobre ni carente de elaboración, si bien le queda muy claro al expositor que no está ante una propuesta de escritura que permite romper los

límites de la sensatez tradicional. Este libro es una tesis académica y al mismo tiempo un ensayo literario, con una voluntad de estilo conveniente al caso, una virtud que siempre agradecemos los lectores que entramos en contacto con obras serias de investigación, muchas veces carentes de ese rasgo. ¿Qué sucedía entre nuestros investigadores de la primera mitad del siglo XX que en muchos de sus libros tropezamos con una prosa ríspida o de escasa fuerza? No sé, pero imagino que estaban estigmatizados por dos carencias esenciales: la primera, el talento creador, en especial en la vertiente de la sensibilidad para el idioma, y la segunda, las buenas lecturas, al parecer no muy frecuentes en sus hábitos intelectuales, tan marcados como estaban por poetas de tercera o cuarta fila y por prosistas no mejor dotados para la palabra. Casos excepcionales son, entre otros, los de Jorge Mañach, Medardo y Cintio Vitier, José María Chacón y Calvo, José Lezama Lima, este último, un ensayista que rebasa la naturaleza propia del género con un impulso metafórico que no tiene par en toda la historia de esa expresión literaria, ni en Cuba ni en ninguna otro país. La prosa ensayística de Sarría asumió, de manera propia y creadora, las lecciones de buenos maestros, pero en primer lugar fue fiel a las exigencias del tema que estaba exponiendo y, sobre todo, a su propia percepción de los detalles necesarios a su tesis. Complacencia mayor es esa, repito, para quienes nos acercamos a estos temas para aprender, para ratificar conocimientos o para discrepar.

Otra característica de este libro es la organización de los materiales con que el autor fue conformando el texto, orden cronológico que nos da las diferencias en la evolución del sentimiento religioso de los poetas. El investigador no desatendió tampoco los distintos grados de religiosidad que aparecen en la lírica cubana de la Colonia, por lo que se ha visto precisado a leer textos absolutamente perdidos para el lector no especializado, pues se trata de páginas carentes de carga de futuridad y en muchos casos de las calidades esperadas en nuestros días. Está consciente, asimismo, de que en un estudio como este deberían de incluirse zonas de la religiosidad que no han sido tratadas en su monografía, como, por ejemplo, las de ascendencia africana, importantes manifestaciones de nuestra espiritualidad, pero esas ausencias no invalidan los muchos hallazgos y las sustantivas conclusiones de este trabajo.

Con estas páginas entra Sarría en la rica tradición del ensayismo cubano de base investigativa, fundamental elemento de una docencia universitaria de alto linaje como la que él ilustra. No es concebible,

o no debería de serlo, un profesor universitario que no investigue y, en consecuencia, no pueda entregar más profundos conocimientos a la vida cultural de la nación. De esas indagaciones saldrá, sin duda, un magisterio mejor y más perdurable, magisterio que será a su vez un estímulo para los sucesivos profesores que continuarán la labor de educar en esos niveles de enseñanza. Esa es una virtud más de este volumen: su capacidad de estimulación para que otros profesores o investigadores emprendan una tarea de indagación de tantos y tantos temas vírgenes de nuestra historia cultural, como los de los grandes movimientos literarios desde el neoclasicismo hasta el conversacionalismo y más acá, los de grupos como Diáspora(s) o la obra de creadores que ahora tienen veintitantos años de edad y están haciendo una poesía y una narrativa de calidad a todo lo largo del país. Creo que este es un libro de innegable fuerza fecundante en la medida en que su prosa y sus reflexiones nos nutren y provocan a acometer tareas similares con un tono semejante. Este tema pudo haber sido abordado de otras maneras, desde luego, pero esta no cede en organicidad ni en capacidad iluminadora a ninguna otra posible.

Saludamos pues este tipo de resultados con la alegría y la seguridad de que quedará como una muestra de talento y entusiasmo creador, como un ejemplo de lo mejor de nuestra inteligencia y nuestras capacidades de interpretar los valores de la poesía y en general de la cultura en estos tiempos de tecnologías y de intereses deshumanizados. Este libro contribuye a sustentar la tesis de Vitier al final de *Lo cubano en la poesía*, donde dice con meridiana claridad: «Porque la poesía nos cura de la historia y nos permite acercarnos a la sombra del umbral. Y en ella podemos atravesar las categorías sagradas de nuestro ser para que sea posible la comparecencia en la luz: "ni oculto ni exterior, solo mirado". Para que sea posible de nuevo la Palabra, y todo se pierda otra vez en el misterioso rumor de los orígenes». En estos poetas y en sus preocupaciones capitales está nuestro ser último, nuestra sustancia redentora, nuestra historia, nuestra identidad.

Enrique Saínz
Investigador, crítico y ensayista literario.
Miembro de la Academia Cubana de la Lengua.

Palabras de presentación

Leonardo Sarría reúne en sí de manera armoniosa varios talentos de los que dio muestras temprano: es poeta, estudioso de literatura, editor, profesor. Aún era alumno cuando se reveló poeta y también editor: en este último caso, al frente de la revista estudiantil *Upsalón*, sobre la cual le comenté en su momento que era la más bella revista de letras publicada en nuestra Universidad desde la memorable *Verbum*, la primera que animara José Lezama Lima, al arsenal metafórico de cuya novela *Paradiso* aludía el título de aquella. En la actualidad, Sarría dirige la importante revista *Universidad de La Habana* y es profesor en la Facultad de Artes y Letras de esta Universidad. Precisamente para coronar sus estudios en la mentada Facultad escribió la tesis que se convierte ahora en libro: *La palabra y la llama. Poesía cubana de tema religioso en la Colonia.* A la cuestión ya se había acercado al realizar una original antología poética sobre el tema en nuestra poesía. En el presente libro, limitado a la Cuba colonial, acomete el estudio de la poesía de tema religioso realizada por los más importantes poetas del país antes de la instauración de la República. Se trata, explica con acierto en la «Introducción», de un asunto «[a]penas estudiado por la crítica, reducido las más de las veces a menciones y comentarios circunstanciales», y que «constituye sin embargo otro mapa, otra ruta desde donde leer el corpus poético de la Isla».

Atendiendo, según lo proclama el autor, a obras como la de Samuel Feijóo *Sobre los movimientos por una poesía cubana hasta 1856* (1947-1949) y la de Cintio Vitier *Lo cubano en la poesía* (1958), y orientado por meditaciones como las de Rudolf Otto, Mircea Eliade y, en especial, María Zambrano, Sarría va recorriendo en nuestros poetas, desde «las primeras manifestaciones» y «los tres Manueles», cómo se ha expresado lo religioso en poetas como Heredia, *Plácido*, *Tula*, *El Cucalambé*, Santacilia, Luaces, Mendive, Zenea, Luisa Pérez de Zambrana, Casal y

Martí. En estos dos últimos estudia «el absoluto del arte» en Casal y «la religiosidad del sacrificio» en Martí, y al abordar la faena del Maestro desborda su obra en verso y comenta también su intensa obra en prosa, para subrayar mejor su religiosidad.

Al final, en su texto «A manera de epílogo. Una cartografía abierta», el autor afirma que el tema seguido «se ramifica y complejiza aún más en el siglo XX». Siendo así, vale esperar de Sarría una continuación de su libro que aborde la poesía cubana posterior a la Colonia, como hiciera en su antología sobre el asunto.

No puede dejar de señalarse que este libro ha sido escrito en momentos en que en Cuba hay un ambiente propicio a la comprensión de lo religioso que no existía hace varias décadas. Sarría ha realizado un aporte nada desdeñable a ese ambiente, lo que debe agradecérsele.

La Habana, 23 de mayo de 2012
Roberto Fernández Retamar
Profesor de Mérito de la Universidad de La Habana.
Premio Nacional de Literatura. Miembro de la Academia
Cubana de la Lengua y Presidente de Casa de las Américas.

La palabra y la llama
Poesía cubana de tema religioso en la Colonia

A mi abuela Martha Zarranz (1928-2003)

. AGRADECIMIENTOS .

A Graziella Pogolotti Jacobson y Roberto Fernández Retamar, por el estímulo de su magisterio y ejemplo. A Mercedes Pereira, Mercedes Melo, Pilar Fernández Melo, Abel González Melo, Tupac Pinilla y Raydel Araoz, por el préstamo de valiosos materiales y por sus comentarios siempre inteligentes. A Ana Cairo Ballester, Amauri Gutiérrez Coto, Roberto Méndez y William Gattorno, por las recomendaciones y datos facilitados. A Norberto Codina, Arturo Arango, Enrique Saínz, Ana María González Mafud, Adolfo Ham, Reinerio Arce, Lázara Menéndez y Norge Espinosa, por su apoyo en la presentación y divulgación de resultados parciales. A Lourdes de Armas, Martín Tapia, Rogelio Rodríguez Coronel, Ariel Camejo, Haydée Arango, David Leyva, Sandra García Herrera, Julio César García, Ana Casado, Lisandra Fariñas, Yanelis Velazco y Astrid Santana Fernández de Castro, por su cómplice y sostenida amistad. A María del Carmen Muzio, decisiva presencia. Y muy especialmente a José Antonio Baujin, que alentó, corrigió y enriqueció cada capítulo y cada párrafo de este libro.

Introducción

Estas páginas proponen un recorrido a través de la poesía cubana de la Colonia desde el seguimiento del tema religioso. Apenas estudiado por la crítica, reducido las más de las veces a menciones y comentarios circunstanciales, él constituye sin embargo otro mapa, otra ruta desde donde leer el corpus poético de la Isla. Su devenir no solo ilustra algunos de los modos en que lo sagrado se ha ido manifestando entre nosotros, sino también un importante cauce expresivo dentro del devenir general de nuestra lírica.

No se trata aquí de otra cosa que de practicar un acercamiento introductorio, mostrar un proceso, brindar una visión panorámica, que, como toda visión de ese género, corre la suerte óptica de perder matices, detalles, profundidad, pero que puede aprehender su objeto en la amplitud de sus líneas y articulaciones. No pretendo una historia, aunque la perspectiva histórica me sea imprescindible. Lo principal –por encima de su sucesión en el tiempo o su ubicación en un contexto específico– es ir a la búsqueda de esa sensibilidad, de sus formas, calidades, de manera similar a como hicieran Samuel Feijóo y Cintio Vitier en sus respectivas exploraciones en torno a lo cubano: *Sobre los movimientos por una poesía cubana hasta 1856* (1947-1949) y *Lo cubano en la poesía* (1958). A ambos libros debe el presente mucho de su concepción y estructura. Tanto su tono ensayístico-expositivo, didáctico –sin simplificaciones ni facilismos–, como su asunción de la crítica como experiencia igualmente creadora y poética, resultaban afines a mi propósito. En particular el libro de Vitier, todavía no superado –aun con los reparos que puedan oponérsele– en el ámbito de los trabajos sobre poesía cubana, sentó una plataforma con la que a este texto le era imposible dejar de dialogar.

A riesgo de ser obvio, subrayo que mi interés es crítico-literario y como tal rechaza cualquier valoración en términos de ajuste a una

determinada ortodoxia o, lo que es idéntico, cualquier deslinde que privilegie un poema u otro según su acuerdo con el núcleo ideológico de una religión concreta. Parto de la poesía, de su libertad esencial –sean sus apellidos religiosa, social o política– y su compromiso en primera instancia consigo misma. Me parece obligatorio recalcarlo, sobre todo, en un terreno donde razones de fe suelen intervenir atentando contra la apreciación y exégesis artísticas, y donde, por otra parte, los límites entre lo sacro y lo profano, lo sacro y lo blasfemo, se tornan en ocasiones muy sutiles.

Si bien el enfoque se centra en la lírica propiamente religiosa, considera asimismo la pertinencia de ciertos discursos que aprovechan personajes e intertextos bíblicos, motivos rituales, etcétera, aunque su orientación, como en el caso de la «Oración de Matatías», de Joaquín Lorenzo Luaces, tenga un sesgo distinto. De ahí que opte en el subtítulo de este estudio por el sintagma, más amplio, «de tema religioso», frente a las denominaciones establecidas en la crítica y la historiografía: «poesía religiosa», «devota», «sacra» –y sus especies «ascética», «mística»–. Es tan errado decir que el poema de Luaces es un poema religioso como inexacto afirmar a secas que es un poema patriótico. Hay una zona de apropiaciones y usos retóricos, cruces e hibridaciones, a la que también se precisa atender sobre la base de la expresión como campo fluyente y abierto.

Ceñida a la poesía escrita, esta indagación deja fuera de sus marcos las letras para música, entre las que figura, por ejemplo, la importantísima obra del maestro Esteban Salas, así como las fuentes poéticas orales. Las letras para música desempeñan una función ancilar dentro una manifestación artística otra, cuyo análisis cabal requeriría de herramientas de intelección que desbordan los límites propuestos, en tanto abrir las márgenes a la poesía oral haría excesivamente ambicioso y arduo el estudio, al que se sumarían dificultades propias del trabajo con dichas fuentes.

La carencia de exámenes sobre el tema en la poesía cubana es quizás más grave en lo que corresponde al periodo colonial, matriz de un conjunto de ideas, actitudes e imaginarios medulares en nuestra formación identitaria, de la cual no puede desligarse el sentimiento religioso. Exceptuando algunas monografías en las que este se incluye como parte del análisis –destáquese el capítulo «Aire, sombra, llama» del valioso libro de Roberto Méndez sobre la Avellaneda, *Otra mirada a La Peregrina* (2007)–, acerca del fenómeno poético-religioso cubano

en la Colonia solo contamos con el artículo de Luis Álvarez Álvarez, «Cuba: poetas y poesía católica en el siglo XIX». No obstante su exclusiva focalización en la lírica decimonónica «de carácter católico», el texto, amén de justipreciar la significación de la temática en el *continuum* poético insular, organiza y evalúa sus avatares y principales exponentes con una agudeza que hace de él referencia ineludible.

El resto de lo que existe al respecto se halla en observaciones y noticias dispersas que fue necesario ir rastreando a través de historias literarias, ensayos, conferencias, prólogos, antologías, como necesario fue configurar asimismo el cuerpo textual, poemático, de esta investigación. Hasta hace muy poco no poseíamos ni siquiera una selección que agrupara nuestra producción poética de tema religioso, más allá de unas cuantas muestras muy breves, iniciativas eclesiales de promoción cultural, como las preparadas por Ana Smith –*Orando con nuestros poetas* (s. f.)–, Francis Sánchez –«La patria eterna» (1998)– y Jorge Domingo Cuadriello –*La eterna palabra. Muestrario de poesía católica cubana* (2008)–. Frente a ese vacío se impuso una labor de revisión y acopio de la que derivó la publicación de *Golpes de agua. Antología de poesía cubana de tema religioso* (2008), que tuvo entre sus criterios rectores la presentación de un universo vasto, complejo, plural, como nuestra propia religiosidad.

Establecer mediante una lectura sistémica las directrices y regularidades de nuestra poesía de tema religioso en la Colonia; develar su dinámica de asimilaciones, desplazamientos y mutaciones; aproximarnos a sus instantes, obras y autores más señalados, son objetivos dirigidos, más que a la demostración de una hipótesis, a la reparación de un silencio crítico, a la revelación de una sostenida y notable presencia inexplicablemente relegada. Convencidos, con María Zambrano, de que una cultura depende «de la configuración que lo divino haya tomado frente al hombre, de la relación declarada y de la encubierta, de todo lo que permite se haga en su nombre y, aún más, de la contienda posible entre el hombre, su adorador, y esa realidad; de la exigencia y de la gracia que el alma humana a través de la imagen divina se otorga a sí misma»,[1] emprendamos ahora este trayecto, atentos a lo que nuestra poesía tiene que decirnos.

[1] María Zambrano: *El hombre y lo divino*, p. 27.

Baez fecit.

Primeras manifestaciones. Ejercicios retóricos. Pruebas y castigos de lo Alto

Según extrajera Cintio Vitier de las anotaciones del Almirante Cristóbal Colón en su *Diario*, dos de los rasgos típicos de nuestros indígenas, el temperamento «suave, con tendencia a la burla, y la religiosidad vaga, dúctil, que no atribuye mayor importancia a los problemas dogmáticos»,[1] volverían a aparecer por «misterioso vínculo aéreo» apenas el carácter del criollo empezara a definirse.

> El mismo desenfado [argumenta Vitier] con que Silvestre de Balboa, en su *Espejo de paciencia*, mezcla la figura católica del Obispo, las divinidades paganas y la flora y la fauna indígenas, rematado todo con un Motete en la iglesia de Bayamo, insinúa ya esa liberalidad, esa ausencia de formalismo religioso, que, con todas sus consecuencias positivas y negativas, ha de ser una de las constantes de la actitud específicamente cubana ante las cosas.[2]

La afirmación, si bien muy discutible como *constante* de lo cubano –el libro de Vitier incluso semeja por momentos mostrar lo contrario–, pudiera sin embargo ser útil en lo que toca a los albores de nuestra poesía y a las formas que asume en ella el referente religioso. Entre la escasa producción poética de la Isla llegada a nosotros de los siglos XVII y XVIII, este se nos presenta, salvo en las décimas de Juan Miguel de Castro Palomino, ora aprovechado como mero bastidor, ora tratado con una simpleza o una hinchazón y altisonancia, que no consiguen comunicarnos espiritualidad genuina. Buena parte del desarrollo de la poesía cubana en torno al tema durante la Colonia –poesía de fermento eminentemente cristiano, católico en particular– estará marcado por el movimiento entre esta escritura retórica, chata y superficialmente

[1] Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía*, p. 32.
[2] Ídem.

devota, catequética o de timbres épicos, y una interiorización de la voz lírica que irá tornándose cada vez más intensa a través de los poetas románticos y a lo largo de todo el siglo XIX.[3] Lo que señalo aquí no es la oposición, falsa en realidad, entre retórica y expresión religiosa, sino el curso en el cual esa expresión se acendrará como registro de algo más hondo. Retórica, pues, usada en cuanto la palabra ha tenido de innecesario artificio, de afectación y solapado vehículo, y no como la urdimbre verbal, en mayor o menor grado cuajada de figuras, sin la que no habría obviamente poema alguno.

Este proceso –inseparable, como veremos, del despertar y paulatino desenvolvimiento de la conciencia criolla– no se dibuja al principio sino muy difusamente, asociado sobre todo a signos externos, de valor colectivo y local, y en raras oportunidades como manifestación de una singular subjetividad poética de sustantiva relación con lo sagrado. Así, el hallazgo en las aguas de Nipe de la virgen de la Caridad del Cobre –que el rico imaginario del pueblo llegaría a hacer suya, presencia protectora y metáfora entrañable de la Isla– y el *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa, primeros testimonios de una historia común, trazan solo el comienzo.

Extraña que entre la extensa bibliografía relativa al *Espejo de paciencia* (1608) –de cuyos trabajos el más detallado y sistematizador es hasta ahora *Silvestre de Balboa y la literatura cubana* (1982), de Enrique Saínz– no exista un abordaje que apunte cómo se articulan y funcionan en el poema sus elementos religiosos, máxime cuando dichos elementos poseen un peso considerable en la trama del mismo. El título del texto, que Vitier conjetura haya sido tomado de las letanías de San José, «a quien se llama *Speculum patientae*»,[4] parece menos de canto épico que de guía modélica de devoción cristiana, y la prisión y conducta del obispo, capítulo de alguna hagiografía ejemplar. Las cualidades de Cabezas Altamirano –mansedumbre, honradez, obediencia, bondad– son una y otra vez recalcadas en el *Espejo…*, con el auxilio de una serie de referencias bíblicas que tiñen además los acontecimientos de un sentido «divino», a la manera de ciertos relatos veterotestamentarios donde la lealtad del protagonista es, como en el

[3] Es lo que ha ilustrado ya Luis Álvarez Álvarez, aunque referido solo a esta última centuria, en «Cuba: poetas y poesía católica en el siglo XIX».

[4] Cintio Vitier: «*Espejo de paciencia*», *Crítica I*, p. 45.

libro de *Job*, puesta a prueba y luego recompensada con creces.[5] De hecho, en más de un lugar, el secuestro es calificado como prueba, al tiempo que «amplísimo regalo» que la Providencia brinda al obispo, bajo la cual la estructura del poema deviene una especie de «esquema de salvación», que, por otra parte, tiene evidentes similitudes con los pasajes y pormenores de la pasión de Cristo.

Como en los pasajes de la Pasión, Altamirano es prendido –vv. 209-232–, víctima de una traición –vv. 60, 160, 249-250, 457-450–, sometido a un forzoso itinerario, *via crucis* –vv. 271-290–, golpeado por sus enemigos –vv. 281-288, 329-332–, ayudado por su «Simón de Cirene», Juan de Sifuentes –vv. 341-360–, dice asimismo su «oración en el huerto» –vv. 291-328–, y por su dignidad agraviada, semejante a lo que ocurre después de la muerte de Jesús, la naturaleza da muestras de su fractura y su violencia –vv. 369-372, 1097-1101–. Simetrías todas que obedecen, sin duda, a un escrupuloso diseño en perfecta consonancia con el propósito, anunciado desde la primera octava del poema, de cantar: «La prisión de un Obispo consagrado, / Tan justo, tan benévolo y tan quisto, / Que debe ser el sucesor de Cristo».[6]

Cada uno de los que participan en la acción del *Espejo…* desempeña, desde este ángulo, el rol que le ha sido asignado en el «inescrutable» plan divino: Gilberto Girón, el hereje, pérfido y luterano; Gregorio Ramos, el guerrero ejecutor de la voluntad del Altísimo, reflejo de Santiago Apóstol; los restantes, ya menos delineados, mas instrumentos también de la Omnipotencia, que decide la pugna entre católicos y protestantes, virtuosos y malvados. Tal disposición en términos estéticos no puede ser, en su desmedido maniqueísmo, más torpe, pero devela la condición primariamente ideológica de un texto, cuyos ingredientes religiosos sirven como telón idóneo tras el que resguardar los motivos reales de sucesos no tan píos, expuestos a su vez en las sendas cartas enviadas al rey por Cabezas Altamirano y Gregorio Ramos, fechadas 2 y 5 de julio de 1604. Si Enrique Saínz, comentando las opiniones de César García del Pino, explica la exaltación de los atributos espirituales del obispo como resultado de una estrategia de encubrimiento de las implicaciones del prelado en el

[5] Esta analogía, especialmente con el libro de *Job*, no debiera desestimarse, si tenemos en cuenta que, aun con sus múltiples y enormes distancias, el poema de Balboa aprovecha el asunto, cardinal en el planteamiento de *Job*, de la desdicha que Dios consiente para examinar la entereza de sus siervos.

[6] Silvestre de Balboa: *Espejo de paciencia*, p. 19.

comercio de contrabando y, en consecuencia, como «antítesis de la realidad»,[7] hay que añadir que no se trata solo de un procedimiento hiperbólico, sino de una discursiva manipulación de componentes sacros que abarca todo el andamiaje de la obra, escrita por Balboa –de acuerdo con Eduardo Torres-Cuevas y Edelberto Leiva Lajara– con el mismo móvil «que el del obispo y el alcalde al redactar sus informes: presentar los hechos bajo el prisma de defensores del rey y de la fe y ocultar la verdadera causa».[8] Es también en esta dirección que Manuel Moreno Fraginals ha apuntado la necesidad de ver el *Espejo…* –aunque eso exija desacralizarlo– como un documento político:

> La idea del lenguaje como acción en un contexto dado […] sigue teniendo vigencia en los estudios sociolingüísticos. Las palabras son acciones. Y las palabras de Silvestre de Balboa y Troya eran acciones fundamentales en los núcleos poblacionales de Bayamo y Puerto Príncipe, por cuanto él era escribano (es decir, hombre que da fe documental) y como tal escribano era, forzosamente, una persona que conocía al detalle tanto los negocios como los conflictos legales del lugar. En este sentido su poema es una acción y, concretamente, una acción política.[9]

De ese modo el sospechoso episodio ocurrido en las haciendas de Parada se transforma en compasiva escena de un fresco donde se enfrentan catolicismo y luteranismo, con el correspondiente y radiante triunfo del primero, y alrededor de cuyo orden jerárquicamente concéntrico se activan sus resortes dramáticos. La afrenta inflingida al obispo es el detonante que moviliza la heroicidad comunitaria.[10] La

[7] Cfr. Enrique Saínz: *Silvestre de Balboa y la literatura cubana*, pp. 90-96.

[8] Eduardo Torres-Cuevas y Edelberto Leiva Lajara: *Historia de la iglesia católica en Cuba. La Iglesia en las patrias de los criollos (1516-1789)*, p. 165. A este criterio pudiera enfrentársele, como es lógico, el argumento de que entre las cartas de Cabezas Altamirano y Gregorio Ramos al rey, por un lado, y el texto de Balboa, por el otro, median cuatro años, luego de los cuales la necesidad de despejar suspicacias políticas sería más bien improbable. Pero si el *Espejo…*, como «complemento estético», no podía contribuir a dilucidar los intríngulis del incidente, sí podía, en cambio, contribuir a asentar una «digna memoria» de este, sumamente útil tratándose de la investidura de Altamirano y del crédito del pueblo, en su mayoría comprometido en el contrabando.

[9] Manuel Moreno Fraginals: «Reflexión sobre el espejo: un análisis sociológico sobre el poema de Silvestre de Balboa», p. 354.

[10] Torres-Cuevas y Leiva Lajara piensan, contrariamente a como se nos refiere en el *Espejo…*, que la razón determinante de la participación popular en la venganza fue evitar la acción directa contra los bayameses, por parte de las autoridades reales de

violación de sus facultades desequilibra incluso, como he mencionado, la armonía natural, que se restituye luego gozosa a su retorno. La alegría de la victoria es coronada por la celebración litúrgica. El poema se cierra sobre el templo.

A partir de estas consideraciones valdría la pena releer el tan atendido fragmento del *Espejo…* en el que las criaturas y deidades mitológicas grecolatinas, yuxtapuestas a la naturaleza insular, saludan el regreso de Altamirano. Ese instante, que ha sido ponderado como una primera aproximación a «nuestra realidad natural por encima o por debajo de tantas influencias clásicas, españolas e italianas»,[11] es, sin embargo, un producto cuya deuda con la tradición renacentista europea resulta demasiado notoria como para subestimarla.

Bruce W. Wardropper se encargaría en su *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental* (1958) –texto reseñado, por demás, por Vitier– de clarificar la perdurabilidad y las transferencias de la cultura pagana a la literatura cristiana. El rendimiento u homenaje de los dioses del mundo antiguo a Cristo era tema habitual de la literatura del siglo XVI, y se proyecta al parecer sobre el poema de Balboa en el mismo sentido en que seres y mitos clásicos fueran usados positivamente durante el renacimiento como «suplementos o contrapuntos» de la fe cristiana.[12]

> Fingí, imitando a Horacio [nos avisa Balboa en su «Al lector»], que los dioses marineros vinieron a la nave de Gilberto a favorecer al obispo, para que entiendan los temerosos de Dios que hasta los brutos animales sienten las injurias que se hacen a sus ungidos, y que ellos imitando a su maestro, Cristo, aunque se pueden vengar no lo hacen; antes sí ruegan a Dios por sus enemigos.[13]

Naturaleza cubana y mitología pagana se mezclan, inclinan y regalan –torpemente, ya lo sabemos– en un cuadro que nos conduce de nuevo al centro de la composición y que debe verse también, como insiste Roberto González Echevarría, dentro del concierto barroco americano,

---

la Isla, que el escándalo del secuestro de Cabezas Altamirano provocaría, y crear, actuando a favor del prelado, una situación que contrarrestase ese efecto negativo. Cfr. Eduardo Torres-Cuevas y Edelberto Leiva Lajara: Ob. cit., p. 162.

[11] Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía*, p. 43.

[12] Cfr. Nothrop Frye: *Poderosas palabras. La Biblia y nuestras metáforas*, p. 193.

[13] Silvestre de Balboa: Ob. cit., p. 9.

espectacular y público, de exótica y cargada ornamentación, con que se pregonara la vida en el Nuevo Mundo.[14]

Por más que en algunos versos del poema se aprecien los destellos de una fina sensibilidad religiosa –como en «Atadas con mil nudos apretados / Las manos que desatan los pecados»[15] o en aquel arranque de la plegaria de Altamirano, «Oh cruz divina, umbrosa, donde quiso / Morir mi Dios para que yo viviese»–,[16] estos ejemplos no pasan de ser efímeros y puntuales dentro del texto, movido por el interés –retórico en su finalidad suasoria– de construir un memorable espejo de «buenas prendas y clarísima sangre».[17] Concebida como prueba de lo Alto, castigo a los infieles y lección de santidad y paciencia, esa tersa superficie debía reflejar una imagen limpia de opacidades.

Casi todo lo que puede afirmarse del versificador villaclareño José Surí y Águila lo debemos a ese otro estudio de Enrique Saínz: *La literatura cubana de 1700 a 1790* (1983). Como declara allí el investigador: «El tono general de su poesía es el de la alabanza religiosa, bien que sin mayores pretensiones de llegar al fondo de los llamados misterios católicos y sin la frescura o la grandeza que podemos percibir en un auténtico creyente que además sea un gran poeta».[18]

Médico-cirujano, hermano de la Orden Tercera de San Francisco y poeta de circunstancia, reconocido en la época por su destreza a la hora de improvisar –datos que aporta la *Memoria histórica de la Villa de Santa Clara y su jurisdicción* (1858), de Manuel Dionisio González–, Surí exhibe en sus romances «A la purísima Concepción», «A la Virgen del Carmen», «A San José» y «A la festividad del Corpus» un culteranismo mal asimilado, donde empastan sin ningún arreglo citas clásicas, latinazos y contenidos doctrinales, así como una candidez rayana a ratos en lo risible. Estos poemas dan la impresión de querer emular verbalmente con el decorado efectista de retablos u objetos rituales, lucidos tal vez en las fiestas religiosas a las que Surí solía asistir y bajo cuyos auspicios creaba sus piezas laudatorias. Con frecuencia se

[14] Cfr. Roberto González Echevarría: «Reflexiones sobre *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa».
[15] Silvestre de Balboa: Ob. cit., p. 26.
[16] Ibídem, p. 27.
[17] Ibídem, p. 9.
[18] Enrique Saínz: *La literatura cubana de 1700 a 1790*, p. 123.

nota en ellos el empleo de la hipérbole, el apóstrofe y otras de las antiguas figuras patéticas, así como de giros enumerativos, paralelismos y frases formularias –compárense los versos finales de «A San José» y «A la Virgen del Carmen»–[19] acaso determinados por las exigencias de la improvisación, pero que pueden convertir su lectura en algo completamente fatigoso y monótono. Asimismo, adjetivaciones hueras y asociaciones pueriles –como cuando identifica en «A la purísima Concepción» las piedras preciosas de la ciudad celeste con los dones divinos de María y, en «A la Virgen del Carmen», las propias virtudes de esta con las letras de su nombre– se repiten con no muy distintos rendimientos.

La V, Virgen te proclama,
Virtudes, Victoria, Vida,
Y la Venturanza eterna
Solo esta letra descifra.
Iris describe la I,
Que aplaca la justa Ira
Del gran león de Judá,
Incendio que al hombre anima.
La R dice Remedio
De Adán y de su familia,
Rosa en Jericó purpúrea,
Rayos que a Luzbel arruinan.[20]

El acento religioso en Surí, lejos de revelársenos como emoción legítima –revelación, subráyese, que solo se cumple desde la eficacia de la poesía misma: la fe sincera no garantiza aquí a fin de cuentas absolutamente nada–, es de una grisura total. Infladas oraciones de devocionario parecieran haber dejado su limo en estos panegíricos, donde no faltan vítores al clero, y hasta al imperio metropolitano. Con

[19] «Y del tachonado Olimpo / Hasta el solar pavimento, / Por trópicos y por zonas, / Canten voces, digan ecos, / Qué viva, que triunfe y reine / El Sagrado Carpintero.» («A San José»). «Y del solar pavimento hasta la etérea cortina, / Por trópicos y por zonas, / Mil úrgicas voces digan– / La augusta Reina del Carmen, / Sagrada Virgen María, / De los ángeles y hombres / Laudada por siempre siga, / Qué viva, qué triunfe y reine / Del Carmen la Estrella fija.» («A la Virgen del Carmen»). (José Surí: «A San José» y «A la Virgen del Carmen», en Manuel Dionisio González, *Memoria histórica de la Villa de Santa Clara y su jurisdicción*, pp. 437 y 438.)

[20] José Surí: «A la Virgen del Carmen», ob. cit., p. 438.

razón observa también Saínz que «la censura no tendría la menor objeción que poner a sus versos, tan consecuentes con la Iglesia y tan útiles en la propagación de la fe».[21] Poemas, en suma, frente a los que cuesta aceptar ese «trance profético»[22] que les atribuyese José Lezama Lima, y difícilmente plausibles más allá de la curiosidad literaria y temática que suponen.

La manipulación de componentes sacros que indicaba en el *Espejo…* se sucederá particularmente en el siglo XVIII en dos «informes» versificados: la *Dolorosa métrica espreción del sitio, y entrega de La Havana, dirigida a N. C. Monarca el Señor Carlos Tercero* (1763), de la marquesa Jústiz de Santa Ana; y la *Poètica Relazion Christiana, y Moral* (1768), del teniente de infantería Juan Álvarez de Miranda, dedicada al Capitán General Antonio María Bucareli y Ursúa. Ambos textos no solo comparten su empeño por referir en detalle las desgracias acontecidas en la urbe habanera con la invasión británica y el paso del huracán Santa Teresa, respectivamente, sino también la presentación de esos infortunios como azotes de Dios a la ciudad por su naturaleza pecaminosa.

El tema de las catástrofes y su origen divino tuvo especial relieve en la poesía y el pensamiento dieciochescos y así lo verifican a su vez la *Tragica descripción, que bosquexa la momentanea lamentable defolacion de la mui noble, y mui leal Ciudad de Santiago de la Isla de Cuba, caufada por el horrendo terremoto acaecido â las once, y cincuenta y mas minutos de la noche del miércoles once de junio de mil fetecientos fetenta, y feis,* del jesuita José Miguel Serrano, y la *Inundación que hizo el Río de la Prensa en el Valle de los Molinos de Tabaco, Puentes Grande y Cacaoal, a legua y media de la Ciudad de la Havana año de 1791,* de Antonio Fernández Arsila.[23] Amauri Gutiérrez Coto nos

[21] Enrique Saínz: *La literatura cubana de 1700 a 1790*, ob. cit., p. 126.
[22] José Lezama Lima: «José Surí», *Antología de la poesía cubana*, t. I, p. 256.
[23] Aunque en los versos de Fernández Arsila se le agradece a Dios por haber librado al pueblo «de la inundación funesta», no deja de estar presente la idea del castigo divino unida a la catástrofe:

Conozco Señor Supremo
que en medio de tus castigos
los rasgos de tu clemencia
se demuestran compasivos.

recuerda que el obispo Morell de Santa Cruz, en su *Carta pastoral* de 1766, había visto en el propio terremoto descrito por Serrano, como antes en la toma de La Habana por los ingleses, sanciones al estado moral en que se encontraba la Isla.[24] No obstante, esta explicación en clave teológica contiene en la *Dolorosa…* y en la *Poètica…* un peculiar matiz político.[25]

La equivalencia de La Habana con las ciudades castigadas del Antiguo Testamento, en las décimas de la marquesa y de Álvarez de Miranda, comporta una denuncia de sus males, donde, acaso por encima de la conversión espiritual, se espera la acción directa del poder en la reforma. Mientras la *Dolorosa…* recrimina la actitud de los gobernantes peninsulares que, ante el avance del ejército inglés, apuraron la capitulación, y pide al rey que tome cartas en el asunto, la *Poètica…* se parapeta, para Gutiérrez Coto, en varios intertextos bíblicos que operan como argumentos antiesclavistas.[26] Lo mismo en la *Dolorosa…* que en la *Poètica…* esos intertextos –provenientes del *Génesis*, *Éxodo*, *Reyes*, *Samuel*, *Crónicas*, *Ester*, *Ezequiel*, *Jeremías*, *Daniel*– conforman un espeso horizonte de conexiones con la historia sagrada, a través de las cuales se actualizan asuntos como

---

Bien pudiste de una vez
con la inundación destruirnos,
como que los Elementos
los tenéis a vuestro advitrio.

[…]

Alerta pues Moradores,
y escarmiento positivo
saquemos de la Tragedia
del Valle de los Molinos.

Antonio Fernández de Arsila: *Inundación que hizo el Río de la Prensa en el Valle de los Molinos de Tabaco, Puentes Grande y Cacaoal, a legua y media de la Ciudad de la Havana año de 1791*, en Carlos M. Trelles: *Bibliografía cubana de los siglos XVII y XVIII*, pp. 420-425.

[24] Cfr. Amauri Gutiérrez: «Poesía cubana del siglo XVIII, noticias de un hallazgo».

[25] Matiz que podía estar de cierta forma latente en pronunciamientos religiosos de ese tipo, comunes en sermones y epístolas eclesiales, pero que se explicita desde la misma remisión de los poemas a sus influyentes destinatarios.

[26] Cfr. Amauri Gutiérrez: Ob. cit.

pueblo de Dios / pueblo idólatra; libertad / cautiverio; salvación / castigo; obediencia / desobediencia; vinculados más o menos implícitamente a la esfera política y a su recto o reprochable ejercicio.

En el poema de Jústiz de Santa Ana –presunta autora del *Memorial* remitido también a Carlos III por las mujeres habaneras en agosto de 1762–, desde sus vertebraciones verticales de sentido, que sugieren una intencionada ambigüedad entre potestades gubernamentales y divinas, pasando por la inserción, cara a un enfoque de género, en el entramado de referencias bíblicas, de personajes femeninos como Raquel y Ester –salvadora la segunda del exterminio judío planeado por Amán–, hasta su entonación elegíaca –«Tú Habana capitulada? / Tú en llanto? Tú en exterminio?»–,[27] reminiscencia quizás de algunos versículos de *Jeremías*, se certifica una aguda apropiación del discurso religioso en la que se acentúa la idea de la grey, a causa de sus culpas en castigo, pero grey de Dios al fin, que deberá restaurarse. Por supuesto, esta «grey de Dios» no es otra que la del monarca español, aludido en más de un aspecto como un ser omnímodo y sagrado:

Al bolverme a ti Señor,
falta el aliento en la pluma:
por que esta desgracia summa
Nos aleja tu favor:
Perdida há sido mayor
la nuestra, en lo mas sensible
del honor, siendo posible,
que si has perdido una plaza
nuestra adbersa suerte escasa
pierde en ti, quanto hay perdible.[28]

La sensación de dependencia existencial y desvalimiento, la *pobreza* del decir, la apelación y el ruego, hacen que las estrofas finales del texto puedan atravesarse casi como una oración religiosa. «Dibujo de Dios», «Padre», «Señor», solo a Carlos III se le reserva expulsar de la ciudad la dominación extraña. Los ingleses, «tan pocos, y Protextantes» –otra vez en nuestra lírica enfrentados católicos y luteranos–, son, como las

[27] Jústiz de Santa Ana: *Dolorosa métrica espreción del sitio, y entrega de La Havana, dirigida a N. C. Monarca el Señor Carlos Tercero*, en José Lezama Lima, Ob. cit., p. 156.
[28] Ibídem, p. 163.

tropas faraónicas o asirias, el yugo que la «Real Mano» ha de tornar «claro día».

Los paralelos entre la ocupación inglesa de La Habana y los avatares del pueblo de Israel –cuyas ansias libertarias servirán de base en el XIX a poemas de miras independentistas como el «Salmo CXXXVII de David», de Pedro Santacilia y Palacios, y la «Oración de Matatías», de Joaquín Lorenzo Luaces– no solo le permiten a Jústiz de Santa Ana deslizar advertencias como esta: «Un corto Gremio convicto / es preciso segregar, / por q.e empieza ya a gustar / de las cebollas de Egipto»,[29] sino igualmente, valiéndose de esa plataforma religiosa, otorgarle aún más al espacio habanero una posición de *centralidad*, coherente con su deseo de obtener la pronta respuesta de la Corona. No olvidemos que La Habana es llamada en uno de los versos de la marquesa «centro de la Religión».

Por su parte, en la *Poètica…* de Álvarez de Miranda, de cuyas sesenta y cuatro estrofas en veintisiete resaltan las «causas morales» de la catástrofe, si es cierto que hay una perspectiva del fenómeno más en correspondencia con el punto de vista eclesiológico, con sus promesas de abstinencia y enmienda de las faltas, también lo es que entre esas líneas saltan no pocos guiños a los responsables de la autoridad.

La sobrada compasion
En el cruel, Delinquente,
Mueve â Dios, omnipotente
Asebera Execuzion:
Por ser, segura Opinión
Que Es grave Culpa, Yndultar,
A èl Alebozo, y Dexar
Al Fasinerozo, Cruel,
Y ãl Osurero, Ymfièl,
En su Deprabado, Obrar.

El modo que Dios bendito
Temple su Enoxo, sagrado,
Y el mundo èste Subyugado,
Es castigar, el Delito:
Por que deno, mas Maldito

[29] Ibídem, p. 162.

Severa el Mundo, Arrogante,
De sus Delitos, Triunfante,
Y si la Humana Justizia,
No haze, Extirpar la Malizia,
Lo hará el Gran Dios, Dominante.[30]

El énfasis de Álvarez de Miranda en la enumeración de las capitales arrasadas en la Biblia por la ira de Dios, unido a la patética descripción de los estragos de la tormenta y al recordatorio del terremoto de Santiago de Cuba y «El Dominio del Yngles» –Gutiérrez Coto supone que este sabía de la *Carta pastoral* de Morell de Santa Cruz–, le confiere a su texto la misma significación de «aviso» que él reconoce en los desastres citados.

Su cristiana y moral relación, al proponer un modelo de gobierno fundado en la observancia de los mandamientos y en el ejemplo de los patriarcas de Israel,[31] entrañaba una crítica del estatus vigente, que ignoramos cómo pudo haber sido leída por ojos oficiales. Esa crítica subrepticia contaba, claro está, como contrapeso, con los subidos elogios a Antonio María Bucareli con que concluye la *Poètica…*, pero no era por ello menos decodificable. Súmense a esto las alusiones a la servidumbre de los hebreos en Babilonia y Egipto, mediante las que se filtraba sutilmente una condena del sistema esclavista, y tendremos una noción más cabal de cuanto corre por debajo de la ingenua apariencia del poema y su llamado a la purificación de la ciudad, templo de Dios, de «comersiantes» y «profanos».

Aun sin la ramplona factura de estos versos, abundantes en rimas fáciles, lugares comunes, desajustes métricos, no podía el tema –cubierta salpicada de citas desde Silvestre de Balboa– encarnar con la profundidad de lo trascendente en el lenguaje. Lo haría en las espinelas del sacerdote Juan Miguel de Castro Palomino. Con ellas pasamos, de la utilería barroca de José Surí y el revestimiento bíblico de los mensajes políticos de Jústiz de Santa Ana y Álvarez de Miranda, a la transmisión diáfana, espontánea e íntima de la experiencia religiosa.

[30] Juan Álvarez de Miranda: *Poètica Relazion Christiana, y Moral*, pp. 79-80.

[31] «Del Gran Tribu de Ysrraèl / A los mas Nobles, y Sabiòs, / Dios, escoxio, sin resabiòs / Para el Govierno, mas Fiel: / Y ã David, Josè, y Daniel, / Tambien para governar / Y poder Profetisar; / Y al caydo, Mardoqueò, / Lo puzo en el alto Empleò / Que Amán, no llego âpensar.» (Ibídem, p. 79.)

El texto que Castro Palomino escribió a sus ojos al perder la vista después de 1781, y que Lezama pondera entre «lo mejor de su momento poético»,[32] a más de señalarle la influencia de Calderón y sor Juana Inés de la Cruz, asombra por esa sobriedad, limpieza y sello reflexivo, en extremo inusuales en aquellos años de simples versificadores. Visión física y espiritual, pérdida y ganancia, retiro en los adentros donde el sujeto va cobrando pleno conocimiento de otra luz jalonan estas dieciocho estrofas tan ajenas en su atmósfera grave a los ripios y desmesuras de entonces. La fe que asoma en este poema trasluce una cristiana comprensión y aceptación del sufrimiento como misterio, de un modo que no se había dado hasta esa fecha en nuestra lírica.

Manos que con tantas veras
Su amor me han manifestado,
Desmejoraría mi estado
Para entregarme a las fieras?
Intolerables quimeras
De que es madre tan fecunda
La desgracia furibunda
¿Y me sacaría del lodo
Para encenagarme todo
En una cisterna inmunda?

[...]

Con todo esto ojos amados
No os rindais al desconsuelo
Besad humildes el suelo
Y llorad vuestros pecados:
Y si fuereis castigados
Con total execración
Reconoced la intención
Que es de haceros mayor bien
Pues los ojos que no ven
No quiebran el corazón.[33]

[32] José Lezama Lima: «Dr. Juan Miguel de Castro Palomino», *Antología de la poesía cubana*, p. 107.
[33] Juan Miguel de Castro Palomino: «Décimas», en José Lezama Lima, ob. cit., pp. 113 y 114.

Repárese en que el Dios de Castro Palomino no es ya el «Señor de los ejércitos» de la Vieja Alianza, cuya cólera apareciese recreada en la *Dolorosa…* y en la *Poètica…*, sino el Dios Padre, próximo, de fineza de amor similar a la de esos «beneficios negativos» de la «Décima Musa» en su *Carta atenagórica* (1690):[34]

Así vivireis seguros
De dar paso á los deseos
Que arrancan los devaneos
Y los objetos impuros:
No podreis ser, ojos duros
En el campo de lo ageno
Y aunque ciego seré bueno,
Y libre de distracciones,
Tendré todas las pasiones
Domadas á rienda y freno.[35]

Logra así lo sagrado su primer brote de valía en medio de una cultura que apenas comienza su gestación y donde Castro Palomino es representante excepcional. Dentro de la generalizada inopia de nuestras letras en los orígenes –como dijera de otra «cosecha» Aurelio Mitjans– «lo que puede escogerse abulta poco». La religiosidad vaga, dúctil, que Vitier postulara como rasgo de lo cubano y que he preferido tomar solo respecto de la poesía de esta etapa, iba a serlo sobre todo en su predominio retórico, en sus dobleces ideológicas y en su limitación ante ese *más allá* de las contingencias terrenas.

[34] «Estimemos el beneficio que Dios nos hace en no hacernos todos los beneficios que queremos, y también los que Su Majestad quiere hacernos y suspende por no darnos mayor cargo. Agradezcamos y ponderemos este primor del Divino Amor en quien el premiar es beneficio, el castigar es beneficio y el suspender los beneficios es el mayor beneficio, y el no hacer finezas la mayor fineza.» (Sor Juana Inés de la Cruz: *Carta atenagórica. Polémica*, p. 64.)

[35] Juan Miguel de Castro Palomino: Ob. cit., p. 114.

El anónimo miserere en sonetos. Los tres Manueles. Continuidad de lo épico. Despunte de las reescrituras bíblicas

Naturalmente la expresión que venimos siguiendo no se modificará de manera inmediata y, entre las postrimerías del siglo XVIII y principios del XIX, solo a través de algunos atisbos será posible distinguir en ella el anuncio de su crecimiento posterior. En el contexto de las mitológicas láminas, donde las frutas de la Isla, deleite de los dioses olímpicos, triunfan sobre las europeas, o de la retumbante trompa bélica, los divertimentos satíricos, las loas conmemorativas y las imitaciones de academia, lo religioso no tendrá aún entre nosotros altura ni reciedumbre suficientes. Si insinúa ya, en virtud de una textualidad más centrada, más libre de motivaciones de otra índole, un ligero despegue del panorama bosquejado páginas atrás, conserva todavía mucho de su acartonamiento y pocas veces trasciende el marco de lo llanamente doctrinal. Estampas de santos, oraciones, novenas, catecismos, letras de villancicos, en folletos y sueltos, proliferan sosteniendo, como ha indicado Ambrosio Fornet, una masiva producción editorial, propagandística, ideológica, sobre cuyo fondo habría que considerar numerosas composiciones del período.[1]

Justo dentro de ese marco se ubica el anónimo miserere en sonetos, del 11 de agosto de 1800, recogido por el impresor José Severino Boloña en su *Colección de poesías arreglada por un aficionado a las musas* (1833). Por el tratamiento y dominio en materia sagrada, Lezama presume que los sonetos sean de la autoría de «un hombre de la curia»,[2] pero de lo que sí no hay duda es de que debió ser alguien –dada la cantidad de textos (veinte) y la movilidad de sus plantas– con cierta práctica en el cultivo de las formas estróficas.[3]

[1] Cfr. Ambrosio Fornet: *El libro en Cuba*, pp. 60-61.

[2] José Lezama Lima: «Un anónimo», *Antología de la poesía cubana*, t. I, p. 280.

[3] Una rápida ojeada a la estructura de los textos descubre la utilización tanto de cuartetos como de serventesios, además de una variable disposición de la rima en

El salmo 50 –51 en el original hebreo– o *miserere*, a partir de la traducción de la Vulgata, salmo penitencial y de conmovida súplica, pierde, al ser glosado en estos poemas, una importante porción de su fuerza lírica. La emotividad de la voz bíblica se diluye aquí en una avalancha de referencias, mayoritariamente del Viejo Testamento, animadas por un claro objeto didáctico, y que, por lo común, no establecen su enlace con el sujeto poemático sino hasta el final de los textos:

Si á tu hijo Adam consuelas del pecado,
Si á Abel, tu amigo, muerto le vengaste,
Si al caro Enoch contigo le llevaste,
Y si á Noé le salvas por ahijado:

Si circuncidas al Abraham llamado
Y si en Melchisedéch te figuraste,
Si á Jacob preferiste y abrazaste,
Y siempre ensalzas a Joseph amado:

Si el cariño á Moisés tanto publicas,
Si para el Sol Josué por ser tu amigo.
Y á Elías de tu gloria haces testigo:

Si á Isaías con fuego purificas,
Y al nonato Baptista santificas,
Confirma, Gran Señor, tu amor conmigo.[4]

Junto al didactismo de las citas está el de los títulos –«Dios siempre es el mejor padrino de los pecadores», «Dios siente más que otro pecado, el que perjudica al prójimo», «Dios deja el albedrío a todas las criaturas»…–, que proclaman la misericordia divina para con la debilidad y los yerros humanos. De ahí que esta versión del miserere posea, por sobre las calidades de la oración individual, transida del ardiente deseo de perdón del salmo, la impronta de ejercicios y manuales piadosos para mejoramiento de la feligresía. Bien anota Luis Álvarez Álvarez que «el

los tercetos –CDE : ECD, CCC : DDD, CDD : CCD, CDC : EDE–, aunque prevalezca la pareada en los dos últimos versos –CDD : CEE–, propia de la tipología «a la inglesa».

[4] «Dios ha hecho conocer siempre cuál es su favorito», en José Severino Boloña, *Colección de poesías arreglada por un aficionado a las musas*, t. I, p. 163.

estilo de estos textos es elemental; y en ellos, la devoción severamente eclesial y escasamente subjetiva».[5] Es verdad que hay en *El miserere en sonetos* versos de un *pathos* ostensible –«No sentirás, mi Dios, al ver que insisto // En pedirte una pronta y dulce muerte; / Pues sólo de este modo podré verte / Cara á cara y sin miedo de perderte»;[6] «Purifica, Señor, mi fe sin duda, / Con amor, con dolor ó con martirio»[7]–, pero están casi siempre sumergidos entre enunciados infelices e insertos en una dinámica que los coloca como remates de los poemas, al punto de disminuir notablemente su efecto. Detrás de esa y otras fórmulas es la prédica sacra, argumentativa, en lugar de la pulsión poética, la que impone su ritmo y de la cual surge incluso en *El miserere…* ese debate entre ciencia y fe que se pronunciaría al calor de la Ilustración y se extendería hasta la primera mitad del siglo XX a través de autores como Gertrudis Gómez de Avellaneda –«Dios y el hombre»–, Rafael de Cárdenas y Cárdenas –«Dios y la creación»–, Diego Vicente Tejera –«Por qué creo»– y María Villar Buceta –«Eucaristía».

Fue el primer Lucifer á envanecerse,
Porque se vió brillar con luz difusa;
Y el padre Adan lleno de ciencia infusa
Queriendo obrar por sí logró perderse:

Tarda el sabio Moisés mucho en hacerse
A obedecer sin duda y sin escusa;
Y Salomón de su saber abusa
Llegando en su vejez á envilecerse.

La misma Religión que esto me enseña,
Me dice que la ciencia que desdeña
Ser muy dócil á Dios, muy obediente,

Hace mil veces desbarrar al hombre;
Y así no es mi deseo ser sapiente,
Sino adorar de mi Señor el nombre.[8]

[5] Luis Álvarez Álvarez: «Cuba: poetas y poesía católica en el siglo XIX», p. 31.
[6] «Dios no se deja ver sino en el cielo y por los bienaventurados», en José Severino Boloña, ob. cit., p. 162.
[7] «Dios purifica a todos antes de declararlos limpios», ibídem, p. 158.
[8] «Dios deja el albedrío a todas las criaturas», ibídem, p. 157.

De un desaliño, como el de los romances de Surí, por momentos un tanto simpático –recordemos esos endecasílabos donde se nos dice que Dios pone «al Paraíso espías»[9] y Cristo «A la Samaritana hizo oradora»[10]–, los sonetos del miserere constituyen, pese a lo anterior, el origen de nuestras reescrituras bíblicas: línea medular de la poesía cubana de tema religioso, en que comenzará a esbozarse sobre los versículos creadoramente aprehendidos una sutil espiritualización.

Reescritura bíblica es el largo poema de Manuel Justo Rubalcava «La muerte de Judas», cuya primera edición, a cargo de Manuel María Pérez y Ramírez, data de 1830, a cinco lustros de fallecido el poeta, y año en el cual –nos informa Emilio Bacardí– se representó en Santiago de Cuba con una fría acogida de público.[11] El solo hecho de su representación era congruente con el carácter del texto que, a juicio de Fina García Marruz, «tiene más interés dramático que lírico, y más aciertos psicológicos que poéticos».[12]

Aprovechando las zonas de vacío de los evangelios en relación con la suerte del apóstol traidor después de la venta de Cristo,[13] Rubalcava elabora un ambicioso tejido épico, que pudo haberse inspirado en *El paraíso perdido* de Milton, a juzgar por los versos introductorios –«No del fiero Querube la rencilla / Quiero cantar rebelde al trono santo, / Cuando por exaltar su horrenda silla / Amontonó de ruinas el espanto»–,[14] y por algunas coincidencias con la obra del bardo inglés, como la preocupación por los mecanismos ocultos del mal, la elección de un antihéroe como protagonista y su mismo género epopéyico.

[9] «Dios no se deja ver sino en el cielo y por los bienaventurados», ibídem, p. 162.

[10] «Dios-Hombre se hizo conocer por sus misericordias», ibídem, p. 161.

[11] Cfr. Emilio Bacardí y Moreau: *Crónicas de Santiago de Cuba*, t. II, p. 218. Por José Manuel Pérez Cabrera conocemos también que el poema fue reproducido en más de una ocasión por distintos periódicos de la Isla durante la celebración de la Semana Santa, como *El Diario de La Habana,* en 1833, y *El Semanario Cubano,* en 1855. (Cfr. José Manuel Pérez Cabrera: «Prólogo», en Manuel de Justo Rubalcava, *La muerte de Judas (poema)*, p. XI.)

[12] Fina García Marruz: «Manuel Justo de Rubalcava», *Hablar de la poesía*, p. 314.

[13] La única referencia a Judas en los evangelios, con posterioridad a la traición, se encuentra en Mt 27: 3-6 y se limita a relatar su devolución de las monedas a los jefes de los sacerdotes y ancianos, y su consiguiente suicidio.

[14] Manuel Justo de Rubalcava: «La muerte de Judas», en Manuel de Zequeira y Arango y Manuel Justo de Rubalcava, *Poesías*, p. 407.

El poema, organizado en tres cantos en octavas reales, narra en el primero las luchas interiores de Judas, sus tentativas por volverse a Dios, arrepentido de su traición, y el ensañamiento de las Furias que buscan desviarlo de ese rumbo; Judas se encamina luego al templo para dejar allí «los dineros fatídicos» y confesar su culpa, mientras «el monarca del estigio seno» arenga a sus hijas para que actúen, antes de que por medio de la sangre del Mesías se consuma la derrota de las huestes infernales; despreciado por los sacerdotes y con «el injurioso silbo de las gentes», sale Judas, por último, en el canto tercero, dispuesto a darse muerte y, después de la intervención de María, quien trata de convencerlo de la clemencia y evitar su condenación, lleva a término su designio, arrastrando consigo al abismo a Satanás y a las Diras. Si reproducimos en síntesis el argumento del poema es porque en él se visualiza integralmente su particular concepción de lo épico como combate espiritual entre las potencias demoníacas y las señales de caridad que tironean el alma de Judas y en la que el extenso símil homérico da cuentas, no de los plásticos despliegues de la acción militar, sino del conflicto y la tragedia internos:

Semejante a la mísera barquilla
Que defendida del piloto, en vano
El aquilón aparta de la orilla,
Y lleva a las honduras del Océano;
Que aunque pretende con la débil quilla
Hender las aguas del inmenso llano,
No distingue otro asilo ni otro puerto,
Sino la vista de un peñasco yerto.

De la misma manera el congojoso
Judas, ya de la gracia desviado,
Obediente al destino tempestuoso
Se engolfa en la alta mar de su pecado[15]

A diferencia de García Marruz, quien adjudica a la cubanía de Rubalcava su fijación en Judas, «porque el cubano compadece siempre más al delincuente que a la víctima»[16] –razonamiento de una endeblez inusitada en su obra ensayística–, pienso que el poeta vio en el personaje, a la

[15] Ibídem, p. 416.
[16] Fina García Marruz: Ob. cit., p. 313.

vez que una figura ideal donde se condensaran las tensiones del texto, la posibilidad de abordar el tema de la salvación desde su encuadre más sombrío. No es gratuito que Jesús aparezca solo referido fugazmente y María, en los instantes previos al desenlace fatal, en tanto el parlamento de Satanás ocupa más de un tercio del canto segundo. El intento de Rubalcava de penetrar en la psicología de Judas y los entresijos del Maligno encerraba una indagación en el reverso de la fe, que lamentablemente no se sustrajo a la pesantez de los «sulfúreos» y los «bárbaros» y «terríficos» de la abocinada poesía de sus contemporáneos, como tampoco al gusto por los númenes de la mitología clásica, sin los cuales el poema quizás se habría despojado en parte de su artificiosidad.

También de Rubalcava son las quintillas de «Miércoles de ceniza», donde la voz poética discurre con una llamativa soltura para la adustez de su asunto, y el *memento homo* cuaresmal abre paso a una exposición sobre la nada y la miseria del ser, de corte más filosófico que religioso: «Todos los seres que fueron / Que son y después serán, / Sin duda perecerán / Lo mismo que perecieron / Los viejos hijos de Adán. // Si, la experiencia probó / Esta destrucción, por qué / Lo que la nada fraguó / La nada lo convirtió / A la nada de que fue».[17] Con independencia de la última estrofa, en la cual se nos acota que, así como «Al polvo va la materia», va el espíritu a la gloria, el poema se resuelve en su totalidad entre ese «humo, vapor y ceniza» intrascendentes, que no nos dejan margen a comentario más amplio.

El empalme entre religiosidad y épica de «La muerte de Judas» caracteriza asimismo al «ruidoso» poema –el calificativo se lo imprimió Samuel Feijóo–[18] de Manuel de Zequeira y Arango, «Batalla naval de Cortés en la laguna». Pero hablamos, ahora sí, de un choque armado, con mayor apego a los grandes modelos grecolatinos –aztecas y españoles se acometen, como en la *Ilíada*, asistidos por sus deidades tutelares–, que el pretexto colonialista de la instauración del cristianismo en tierras de barbarie convierte en una contienda entre defensores del infierno y del cielo. Y es tal vez ese pretexto religioso, bajo el que se pretende ennoblecer los acontecimientos, lo que nos hace sentir su afinidad con el *Espejo…*, incluso sobre ese regocijo de sirenas y Nereydas

[17] Manuel Justo de Rubalcava: «Miércoles de ceniza», en Manuel de Zequeira y Arango y Manuel Justo de Rubalcava, ob. cit., p. 362.

[18] Cfr. Samuel Feijóo: «Poética cubana de los sonidos en el siglo XIX», *Sobre los movimientos por una poesía cubana hasta 1856*, pp. 163-166.

al producirse la victoria o sobre aquel pasaje donde Cortés y los suyos invocan en la playa antes de la lid, como el «cristiano» escuadrón de Gregorio Ramos, a la divina Providencia. Mas la porfía era en el texto de Balboa, ya lo he repetido, entre protestantes y católicos, y esta precisión nos ayuda indirectamente a entender el antagonismo muchísimo más maniqueo del poema de Zequeira, a pesar de la «progresiva simpatía» con la realidad americana que se le ha supuesto.[19] El «monstruo furibundo» de proporciones descomunales que interrumpe amenazante la marcha de las naves de Cortés y que, metáfora infernal, no debía sino proceder de las profundidades, no solo realza la magnitud de la empresa que ha de superar tamaña resistencia, sino cifra también lógicamente el salvajismo y el estadio inferior, cruento, de la región en que se adentran «los iberos soldados».[20] El decreto del «Dios terrible», por cuyas feroces maldiciones se exacerba el brío de los aztecas, se invierte, no obstante, cuando en el minuto más aciago de la batalla para la flota española, desciende la milagrosa aparición virginal que le asegura la conquista a Cortés:

«Yo soy la RELIGIÓN, dijo la Diosa,
»Aquella que en tu pecho ha sugerido
»La conquista mayor, más portentosa
»Que triunfará del tiempo y del olvido:
»Por mi influjo tu espada belicosa
»Siempre invencible en la campaña ha sido;
»Yo tus naves destruí sobre la espuma,
»Aherrojado por mí fue Motezuma.

»La acción fue tuya, la impulsión es mía:
»Yo de tu brazo me serví en la guerra
»Notando que tu pecho se encendía
»Por radicar mi culto en esta tierra:

[19] Fina García Marruz: «Manuel de Zequeira y Arango (En el bicentenario de su nacimiento)», *Hablar de la poesía*, pp. 234-301.

[20] Como parte de su tesis, Fina García Marruz opina que hay en «el tono de pastor quejumbroso de Garcilaso» del discurso del monstruo, «ya un elemento, que sin llegar a ser simpatía, implica cierta penetración del mundo extraño con que enseguida va a enfrentarse el poeta». Sin embargo ello me parece más un ejemplo de su distanciamiento que de su apertura hacia ese mundo, pues de qué otro modo sino con los propios recursos de la poesía española iba Zequeira a reflejar aquello que le era diferente y desconocido. (Cfr. Ibídem, pp. 253-254.)

»Ahora, viendo a tu gente en agonía,
»Y que a tus naves el contrario cierra;
»Vengo a darte por gracia nunca vista,
»El último laurel de esta conquista».[21]

No hace falta decir que esta retórica marcial a lo divino carece del atractivo literario que pueden suscitar, por otro lado, el dinamismo, el colorido y la viveza de ciertas imágenes de la pelea, en las cuales Zequeira se mostraba indudablemente más dueño de su instrumento, pero ella ejemplifica muy bien la continuidad de lo épico en unión con el tema religioso, que había irrumpido en nuestras letras con el *Espejo de paciencia* y culmina en la «Batalla naval de Cortés en la laguna» un ciclo de cruzamientos, transfigurados en lo adelante en una ferviente lírica revolucionaria, mesiánica, en la que ya tendremos ocasión de detenernos.

Donde Zequeira se aproximó mejor al tema fue en su soneto «A la vida, pasión y muerte de Jesucristo», curiosa medalla bíblica omitida en las ediciones de su poesía, que patentiza en el autor de la oda «A la piña» algo distinto del criterio de Saínz en su acercamiento a la obra del poeta:[22]

Sobre rústico establo entre pastores
De virgen nació el Dios profetizado,
Aquel que siendo niño ha disputado
Confundiendo en el Templo a los Doctores:

En la edad más adulta superiores
Maravillas al hombre ha prodigado;
Fue Lázaro en el féretro animado,
Los mudos proclamaron sus favores.

¡Mas que horrendo trastorno es el que miro!

[21] Manuel de Zequeira: «Batalla naval de Cortés en la laguna», en Manuel de Zequeira y Arango y Manuel Justo de Rubalcava, ob. cit., p. 41.

[22] «Como en el caso de Quevedo –aunque por razones bien diferentes: escepticismo en el clásico español y pragmatismo utilitarista en el poeta criollo–, en Zequeira no hay un auténtico sentimiento religioso. Son muy pocas las ocasiones en que abordó esa temática y ni aun esos pocos ejemplos tienen una interpretación única e inequívoca de carácter teológico.» (Enrique Saínz: «Acercamiento a la poesía de Zequeira», *Ensayos críticos*, p. 42.)

¿El hombre vil persigue al Hombre Fuerte
Hasta hacerle exhalar postrer suspiro?

¡Qué horror! La tierra gime, asombros vierte,
Y entre sombras el sol pierde su giro
Morir viendo al que triunfa de la Muerte.[23]

Comparado con cualquiera de los sonetos de *El miserere…*, es fehaciente que el poema de Zequeira ostenta un rigor compositivo, un oficio en la adecuación a su molde y un temblor religioso muy superiores. Las referencias que desbordaban *El miserere…* se aligeran y ceden a la turbación del sujeto ante la crucifixión de Jesús: «trastorno», paradoja del Poder humillado por poderes minúsculos. Porque es el sentido insólito de lo sacro y la subversión que encierra respecto de la lógica y la sabiduría de los hombres el eje en torno al cual se nos resume la noticia evangélica. Para Luis Álvarez Álvarez, el neoclasicismo está únicamente en el poema como «impalpable proyección» en dos pasajes seleccionados de la vida de Cristo: el del niño asombrando con su inteligencia a los doctores y el de la resurrección de Lázaro, debajo de los que el crítico percibe la cuestión del conocimiento y del triunfo sobre la enfermedad y la muerte, «componentes inalienables de la reflexión ilustrada en el siglo XVIII».[24] Pero de aceptarse esa impalpable proyección no podríamos ignorar el «Sobre rústico establo entre pastores» por donde pasa tenuemente el aire eglógico, bucólico, de la poesía neoclásica, que vemos dilatarse en el fragmento del segundo canto del «Emmanuel», de Manuel María Pérez y Ramírez.

Aunque solo conozcamos este trozo del romance heroico de Pérez y Ramírez,[25] quien incursionó a su vez en la creación de autos sacramentales y presumiblemente se proponía con «Emmanuel» una completa reescritura de la trayectoria vital de Jesús –algo que hará mucho después, en 1957, Agustín Acosta–, quisiera retener un par de aspectos de su texto. Por una parte, la interiorización leve del *yo*, principio de una

[23] Manuel de Zequeira: «A la vida, pasión y muerte de Jesucristo» (*Papel Periódico de la Havana,* n.º 28, jueves 7 de abril de 1803, p. 109), en Cintio Vitier y Fina García Marruz, *Flor oculta de la poesía cubana (siglos XVIII y XIX)*, pp. 75-76.

[24] Luis Álvarez Álvarez: Ob. cit., p. 31.

[25] Para mayor información sobre la obra del poeta, considerada hasta hace algunos años prácticamente perdida, cfr. Abdeslam Azougarh (ed.): *Manuel María Pérez y Ramírez. Textos recobrados.*

proximidad afectiva apreciable también en «A la vida, pasión y muerte…» y con menor fortuna en el poema de Rubalcava –movimiento más orgánico que el de la etapa precedente– y, por la otra, el ingreso de lo religioso al paisaje, al ámbito natural, con una fluidez que no existía en el *Espejo…*, propiciada por sus acordes pastoriles, y anticipo ya de la inmersión romántica en la vastedad abierta, símbolo de la belleza suprema:

Del universo bóvedas rotundas,
Globos inmensos siempre rutilantes,
¡Oh, cielos que podéis llamaros mudos
Al mismo tiempo que en hablar feraces,
En esta noche parecéis sombríos
En medio del palacio de los grandes,
Pues en los campos de Belén propincuos
Donde vuestro Criador respira y nace
Ostentoso se muestra vuestro brillo,
Como que hacéis de su natal alarde.
Lucid, enhorabuena, astros hermosos;
Pero sabed que el sol que os dio el esmalte
Es un negro carbón al lado de este
Sol de justicia que en las pajas yace.[26]

De aquí a «En una tempestad», de José María Heredia, o a «Dios existe», de José Jacinto Milanés, no hay más que un corto trecho.

[26] Manuel María Pérez y Ramírez: «Fragmento del segundo canto del poema Emmanuel», en Antonio López Prieto, *Parnaso cubano. Colección de poesías selectas de autores cubanos desde Zequeira a nuestros días*, p. 152.

El Dios del torrente. Heredia como creador del cielo cívico. Estampas de la cruz. *Plácido*, Manzano, Milanés

El advenimiento de la nueva sensibilidad que afloraría con el romanticismo iba a originar también un nuevo género de modulaciones y predicados poéticos en torno a lo divino. La naturaleza, epítome de la variedad anímica –agitación, melancolía, pesadumbre, calma– del sujeto romántico, será simultáneamente reflejo del Absoluto y dimensión a través de la que este se manifiesta. Magnificencia, empuje ardiente, torrencial, libertad espléndida, en ella late el invisible Autor, matriz del enorme e insondable Poema del que nacen los otros, los sones de la lira que ansía pareja gloria, émula: «En la idea de Dios, la poesía romántica subraya con particular fuerza los matices de infinitud, de misterio y, sobre todo, de dulzura y de sacrificio».[1] No lo moldea *a su imagen y semejanza*, pero toma para sí de aquel cuanto le es más familiar, cercano a su misma corriente creadora.

Solo a partir del romanticismo Dios aparece en la literatura cubana como «espíritu de vida» abrasadoramente sublime; rapto o iluminación alcanzada sin mediaciones, ganada en la contemplación del espectáculo natural, ya sea ante la «undosa» caída de las aguas o la «férvida carrera» del cometa de 1825. Esta representación de *lo numinoso*, para emplear la categoría acuñada por Rudolf Otto, se realiza así enfatizando aquellos aspectos de la divinidad, que el propio teólogo e historiador de las religiones nombra y estudia pormenorizadamente como *mysterium tremendum*, *majestas*, *fascinans* y *energicum*.[2] Pues antes que a la fe institucional, racionalizada, litúrgica, convencional, el romanticismo apunta al contacto y experiencia del numen, que puede «penetrar con suave flujo el ánimo, en la forma del sentimiento sosegado de la devoción absorta» o estallar de súbito «entre embates y convulsiones».[3]

[1] Luis Álvarez Álvarez: «Cuba: poetas y poesía católica en el siglo XIX», p. 32.
[2] Cfr. Rudolf Otto: *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*.
[3] Ibídem, p. 22.

Ello es lo que principia «En una tempestad», de José María Heredia, donde, al decir de Cintio Vitier, «el huracán se configura como escala hacia el Dios bíblico».[4] Si en la *Poètica…* de Álvarez de Miranda la arremetida ciclónica era castigo y aviso moral, ese aéreo desorden adquiere en el texto de Heredia la «extraña armonía de contraste» de lo sagrado que, al mismo tiempo que arredra con su majestad, «atrae, […] embarga, fascina»:[5]

Llega ya… ¿No le veis? ¡Cual desenvuelve /
Su manto aterrador y majestuoso…!
¡Gigante de los aires, te saludo…!
En fiera confusión el viento agita
Las orlas de su parda vestidura…
¡Ved…! ¡En el horizonte
Los brazos rapidísimos enarca,
Y con ellos abarca
Cuanto alcanzo a mirar de monte a monte!

¡Oscuridad universal!... ¡Su soplo
Levanta en torbellinos
El polvo de los campos agitados…!
En las nubes retumba despeñado
El carro del Señor, y de sus ruedas
Brota el rayo veloz, se precipita,
Hiere y aterra el suelo,
Y su lívida luz inunda el cielo.[6]

José Juan Arrom vio en esos brazos enarcados y algunas otras frases de la descripción de la tormenta concordancias con la manera taína de concebir al dios *Hurakán*, conocida acaso por Heredia mediante la *Vida del almirante don Cristóbal Colón* (1571) o las *Décadas del Nuevo Mundo* (1587), libros en los cuales se incluían las informaciones

[4] Cintio Vitier: «La interiorización de la naturaleza; paisaje, patria, alma: Heredia. Cubana de *Plácido*», *Lo cubano en la poesía*, p. 70.

[5] Rudolf Otto: Ob. cit., p. 49. Como amplía Otto con respecto a *lo fascinante*, en párrafo que me resulta inevitable asociar a estos versos, «al efecto del numen que conturba y trastorna los sentidos, se añade el efecto dionisíaco que capta los sentidos, arrebata, hechiza y a menudo exalta hasta el vértigo y la embriaguez». (Ibídem, p. 50.)

[6] José María Heredia: «En una tempestad», *Obra poética*, pp. 223-224.

de Fray Ramón Pané acerca de la religión de los primeros pobladores antillanos.[7] Pero sin menoscabo para la exégesis de Arrom, la elevación del sujeto lírico desde el vórtice de la tempestad al trono del Señor concuerda asimismo con la figura del *axis mundi* que Northrop Frye analiza en *Poderosas palabras. La Biblia y nuestras metáforas* (1990) y, de modo más específico, con el pasaje del profeta Elías arrebatado en un torbellino hacia el cielo (2 Re 2: 11).

El *axis mundi*, «línea vertical que recorre el cosmos desde lo más alto hasta su base» e ilustra ascensos y descensos normalmente ligados a escaleras, montañas, torres, árboles o grutas y hundimientos acuáticos,[8] no solo entraña en el poema una subida que en nítido gesto romántico es separación y olvido del «mundo vil y miserable», sino también, en la turbulenta imagen en la cual se expresa, un paradigma liberador al que Dios, cúspide de justicia y ética, estuvo de continuo fundido en la poesía de Heredia.

Revelado en las grandezas de la Creación –varias veces evocará el poeta el primer capítulo del *Génesis*: «Al sol», «Al océano», «Niágara»–, Dios significa básicamente para Heredia la máxima encarnación de la verdad, el bien y la virtud frente a horrores y mezquindades morales:

¡Dios, Dios de verdad! en otros climas
Oí mentidos filósofos, que osaban
Escrutar tus misterios, ultrajarte,
Y de impiedad al lamentable abismo
A los míseros hombres arrastraban.
Por eso siempre te buscó mi mente
En la sublime soledad: ahora
Entera se abre a ti; tu mano siente
En esta inmensidad que me circunda,
Y tu profunda voz baja a mi seno
De este raudal en el eterno trueno.[9]

Juntos en la catarata de golpe, naturaleza, patria, Dios, deseo y lejanía, la queja se le ha hecho tremenda y perentoria la recuperación de la uni-

[7] Cfr. José Juan Arrom: «Mitos taínos en las letras de Cuba, Santo Domingo y México», *Certidumbre de América*, pp. 56-73.
[8] Cfr. Northrop Frye: *Poderosas palabras. La Biblia y nuestras metáforas*, p. 200.
[9] José María Heredia: «Niágara» (primera versión), *Obra poética*, pp. 232-233.

dad esencial truncada que el torrente simboliza: «¿Veis esas columnas de vapores que, alzándose con un movimiento espantoso de rotación, van a confundirse con las nubes brillantes del estío, que pasan con lentitud sobre este teatro maravilloso? Así suben al Señor las preces de los hombres justos, que en su fervor sagrado unen la tierra con el cielo».[10] No puede consentir que, excepto el género humano, «todo en la Natura / fuese noble y feliz»,[11] como no puede desprenderse de la certeza de que «el que oprime feroz y el que se humilla / del modelo inmortal se han separado».[12]

Religión e iluminismo se conjugan de esa forma en Heredia en un culto a la libertad –«¡Genio de Libertad, mi voz te implora!»–,[13] en el cual el poeta, como ha escrito Roberto Méndez a propósito de uno de sus textos, parece haber fusionado «el pensamiento liberal y constitucionalista que va de Locke a Montesquieu y Rousseau […], con el sector del pensamiento cristiano –Tomás de Aquino, Marsilio de Padua y otros autores– que desde el medioevo defendió la idea de que el hombre ha sido creado como un ser libre».[14] La divinización de la libertad conlleva la de los libertadores. Amén de un dictado civil estos adalides siguen una suerte de mandato providencial, cuyo glorioso ejemplo sostiene «la fe del universo». Por eso es Washington «Viva imagen de Dios» y Bolívar «¡Numen restaurador!». Arribo a nuestra poesía de una tendencia sacralizadora de los actores políticos, que habrá de legar a la República un panteón repleto de mártires y proseguirá ensanchándose incluso desde posturas de militancia marxista y aun después de 1959.

De consuno con la libertad, la estrella –como la palma, otro de los más famosos motivos herédicos– asciende a la cima de lo prometeico, que es la cima del sacrificio y el cadalso. «La estrella de Cuba», la misma que con posterioridad retomará José Martí en toda su trágica antinomia, se erige síntesis de un camino que termina en la redención o el martirio. Resumiendo, al «poner el cristianismo en moldes de ilustración e independencia»,[15] Heredia funda para la poesía cubana lo que se me antoja llamar *el cielo cívico*; esto es, el principio religiosamente ético

[10] José María Heredia: «Carta desde Manchester, 17 de junio de 1824», *Poesías, discursos y cartas*, p. 72.
[11] José María Heredia: «A Emilia», *Obra poética*, pp. 103-104.
[12] José María Heredia: «Libertad», ibídem, p. 159.
[13] José María Heredia: «Al Genio de la Libertad», ibídem, p. 157.
[14] Roberto Méndez: *José María Heredia: La utopía restituida*, p. 227.
[15] Ibídem, p. 235.

de la lucha revolucionaria, garante de la «inmortalidad» de sus héroes y raíz de «la pasión inextinguible»[16] que alentaría sucesivos apostolados.

Sin embargo, angustias y decepciones ideológicas llevarán gradualmente al poeta a recogerse en una fe que ya no será estímulo contra la tiranía o el fanatismo, sino «inefable consuelo», sostén hacia el final de una existencia «borrascosa», tal como se presagia en su oda «A la religión» de 1828, aunque aclame la victoria de esta sobre la impiedad con un arrojo que es todavía el del autor de los enérgicos himnos patrióticos y de donde le salen estos versos tan parecidos a los que incorporara luego a su versión definitiva del «Niágara»: «Yo vi mil veces al tirano impío / De hierro asolador el brazo armado, / Teñirlo en sangre, y de terror cercado, / En crímenes fundar su poderío; / Y despreciando audaz a tierra y cielo / con sonrisa ominosa, / Vile insultar la humanidad llorosa».[17]

De esa oda llama la atención cómo, a pesar de su tajante rechazo de las atrocidades inquisitoriales –«¡Bárbara Inquisición! Cueva de horrores»–,[18] el sujeto las diferencia, sin volcarse en un ataque anticlerical, del basamento puro, incontaminado de la doctrina; y cómo emergen el anhelo unitivo, más apacible ahora que el de «En una tempestad» –«Cuando con tanta estrella desparcida / Brilla sin nubes el nocturno cielo, / Quisiera suspirando alzar el vuelo, / Y a su perenne luz juntar mi vida»–,[19] y las confesiones de los dogmas cristianos, repetidas más tarde por Heredia en su postrera oración, días antes de morir en mayo de 1839.

Enfermo de tuberculosis, de vuelta de sus antiguos ideales, publica en la revista mexicana *Recreo de las Familias* en 1838 sus traducciones de los textos de Lamartine «Desesperación» y «Dios al hombre», poemas en los cuales la protesta de Job, la duda ante la ausencia o la dureza de Dios, de espaldas a un orbe devorado por el despotismo y la superstición, y la insistencia en deslealtad humana, se conectaban con la situación del poeta:[20] «El dolor y el crimen

[16] José Martí: «Heredia», *Obras completas*, vol. 5, p. 165.

[17] José María Heredia: «A la religión», *Obra poética*, p. 205. Dice en la versión del «Niágara» de 1832: «¡Omnipotente Dios! En otros climas / Vi monstruos execrables, / Blasfemando tu nombre sacrosanto, / Sembrar error y fanatismo impío, / Los campos inundar en sangre y llanto, / De hermanos atizar la infanda guerra / Y desolar frenéticos la tierra.» («Niágara», versión definitiva, *Obra poética*, p. 236.)

[18] José María Heredia: «A la religión», Ob. cit., p. 206.

[19] Ibídem, p. 203.

[20] Cfr. Roberto Méndez: Ob. cit., pp. 61-62.

altivo / Por doquier sus dardos asestan, / Y con soplo de muerte infestan / los mundos físico y moral. / Regulador de aqueste caos, / Poder oculto y misterioso, / Si eres bueno cual poderoso, / ¿Por qué lanzaste al mundo el mal?».[21] Nótese que la contraposición estampada en el «Himno del desterrado» ha sido borrada por la crisis. Mas en ese trance la memoria del Salvador desde el madero le acudirá mostrándole la esencia de la cruz y devolviéndolo a la serena fe de la infancia que aprendiera de su padre Don José Francisco Heredia, en la lectura diaria del evangelio, las cartas de los apóstoles y los salmos.

¡Redentor divino! Mi alma te confiesa
En el sacramento que nos has dejado,
De pan bajo formas oculto, velado,
Víctima perenne de inefable amor,
Cual si te mirase sangriento, desnudo,
Herido pendiente de clavos atroces
Morir entre angustias e insultos feroces,
Entre convulsiones de horrendo dolor.

¡Señor de los cielos! ¡Cómo te ofreciste
A tan duras penas y bárbaros tratos
Por tantos inicuos, por tantos ingratos,
Que aun hoy te blasfeman, oh dulce Jesús!
Yo, si bien cargado con culpas enormes,
Mi Dios te confieso, mi Señor te llamo,
Y humilde gimiendo, mi parte reclamo
De la pura sangre que mana en tu cruz.[22]

En estos «Últimos versos» lo sacro como vivencia interior y realidad raigalmente indecible ha desplazado la visión racional, arquetípica, de Dios, que bajo el influjo de las Luces había coexistido en la obra herediana con efusiones propias del alma romántica. La divinidad muda «en el altar», encubierta en el pan eucarístico, o sujeta a la befa y la tribulación, está también aquí lejos de la excelsitud de la naturaleza en la que tan a menudo le encontrara el poeta. A solas con el Verbo, en comunicación personalísima, privada, la voz es débil como la de un

[21] José María Heredia: «Desesperación», *Obra poética*, p. 494.
[22] José María Heredia: «Últimos versos», ibídem, p. 219.

penitente y su súplica afectuosa y deseante como la de quien no aguarda sino su cumplimiento en el ser amado. El texto, aparecido asimismo como «La oración del poeta moribundo», «A Dios» y «Al Santísimo Sacramento» en diversas publicaciones póstumas –lo que indujo a Ángel Augier a pensar que Heredia no le dio título–, es, además del primer gran poema religioso del corpus literario decimonónico de la Isla, el primero en conseguir una densidad casi mística –«aumenta en mi pecho / Tu amor, Jesús mío, la fe, la esperanza, / Para que en la eterna bienaventuranza, / Te adore sin velo, y goce de ti»–[23] que no se reanudará hasta la entrada de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Heredia sella con «Últimos versos» el tránsito que, como nadie, vislumbró en su poesía José María Chacón y Calvo; ese a través del cual «apartada su vista de las cosas exteriores, fueron borrándose los matices de la naturaleza física y fue acentuándose cada vez más […] *el imperio infinito del espíritu*».[24] Luego del huracán y del torrente, luego del ímpetu divino de sus cantos a la libertad y de la frustración de sus aspiraciones patrias, Dios era, al igual que él, víctima adolorida del desamparo.

Tal analogía entre el Jesús crucificado y las circunstancias de la voz lírica se refuerza en la célebre plegaria de Gabriel de la Concepción Valdés, *Plácido*, que –según aseveraron testigos presenciales del fusilamiento y se ha dicho hasta el cansancio– declamó rumbo al patíbulo, donde emplazaría finalmente a sus verdugos, desde el banquillo de ejecución, ante el juicio del Todopoderoso.[25]

Hasta 1844 las composiciones de *Plácido* sobre el tema, las clasificadas como «Poesías litúrgicas» en la edición de Cultural –*Poesías completas con doscientas diez composiciones inéditas*–, «A la resurrección de Jesús», «Muerte del redentor», «A la colocación de la primera piedra en la nave de la iglesia parroquial de Matanzas», «A la bendición de la nueva nave construida en la iglesia parroquial de Matanzas», y los sonetos «A la resurrección», «A la virgen del Rosario» y «A la muerte de Jesucristo», o bien habían sido piezas de un sabor neoclásico, retóricas

[23] Ibídem, p. 220.

[24] José María Chacón y Calvo: «Las etapas formativas de la poesía de Heredia», *Estudios heredianos*, p. 73.

[25] Plutarco González Torres: «El fusilamiento de *Plácido*. Narración del patriota matancero Plutarco González Torres testigo presencial de la ejecución», en Urbano Martínez Carmenate (comp.), *Plácido. Bicentenario del poeta (1809-2009)*, pp. 71-73.

series de su facilidad juglaresca, urdidas para el agasajo y la ceremonia, o bien reescrituras bíblicas tras las que el *yo* poético extrañamente se nos muestra.

Heterometría, descripciones, referencias sagradas y exclamaciones apologéticas transparentan al versificador por encargo, al artesano que lo mismo fabricaba peinetas de carey que daba cada día un poema para *La Aurora*, pero que no excede la asunción de la fe como tópico y aun como pretexto para recrearse en cuadros de expresionismo natural, según semeja en «A la resurrección de Jesús», donde solo al final, después del regodeo en la transformación del paisaje, se nos explica su religiosa causa; o en «A la muerte de Jesucristo», cuyos dos cuartetos se detienen también en esa mutación de la naturaleza, mas esta vez relacionada con la crucifixión:

Torva nube que arroja escarcha fría
Rayos aborta que al mortal espantan;
De las tumbas los muertos se levantan,
Treme la tierra y se oscurece el día:

Las crespas olas de la mar sombría
Cabe las duras rocas se quebrantan,
Ni el río corre, ni las aves cantan,
Ni el sol su luz al universo envía:

Cuando en el monte Gólgota sagrado
Dice el Dios-Hombre con dolor profundo:
«Cúmplase, padre, en mí vuestro mandado»

Y a la rabia de un pueblo furibundo,
Inocente, sangriento y enclavado,
Muere en la cruz el salvador del mundo.[26]

De idéntico plan –cuadro natural que desemboca en el pasaje evangélico– se sirve el poeta en «A la resurrección»:

¿Qué nueva luz más fúlgida que el día
Gloriosa nube de esplendor radiante,

[26] *Plácido* (Gabriel de la Concepción Valdés): «A la muerte de Jesucristo», *Poesías selectas*, p. 253.

De ámbares, y querubes, y diamante,
Puebla del aire la región vacía?

Es Jesucristo, el hijo de María,
Es el rey de los reyes que triunfante
Alza el divino cuerpo centelleante
Del polvo inmundo que su faz cubría.[27]

Por qué tuvo *Plácido* predilección por estos dos pasajes en especial es una pregunta a la que quizás respondan la carga dramática comportada en ambos y las tonalidades que podía extraer de estos. Brillantez y pedrería del espacio que vuelve junto con el resurrecto a la vida, o colores lúgubres, «nubes verdinegras de poniente», al fondo de la escena del calvario.

Sobre todo el Cristo agonizante, vejado en la cruz, resultaba muy próximo a la condición del poeta como ser incomprendido, con el pecho «harto lleno» de ingratitudes, que el autor desarrolló, preparando el camino a la «Plegaria a Dios»,[28] en un texto donde el apartamiento romántico, un poco al modo que vimos en Heredia, era puente hacia lo divino.

Él sólo dirije su canto al eterno
Al rey de los reyes, al Dios de Judá
Al santo de santos, al justo, al sagrado,
Al fuerte, al glorioso divino Jehová.
Y el mundo le burla su cántico oyendo,
Y él quiere del mundo tener compasión,
¿Qué sabe la tierra lo que es un poeta?
¿Qué saben los hombres lo que es corazón?
Tan sólo el poeta desprecia los bienes,
Él sólo a las nubes levántase en pos
De lauros, de glorias, de eternos aplausos,
Tan sólo el poeta comprende a su Dios.[29]

[27] *Plácido*: «A la resurrección», *Poesías completas con doscientas diez composiciones inéditas*, p. 30.
[28] Cfr. Luis Álvarez: Ob. cit., p. 32.
[29] *Plácido*: «El poeta», *Poesías completas...,* p. 150.

Ya Daisy Cué se ha referido a la «tríada indisoluble» que poeta-inspiración-Dios forman en la lírica de *Plácido*.[30] Si la poesía es «un ángel» que Jehová colocó entre cielo y tierra, como leemos en «Las flores del sepulcro», el poeta es alguien tocado por la gracia, que le concede la inmortalidad y le eleva sobre el resto de los hombres; pero, por ese mismo don, reprobado y presa de un fatal destino, que en *Plácido*, expósito, mulato, pobre, no fue tanto traslación mimética del romanticismo europeo, como signo de su existir.

Es así que fatalidad, asperezas, suplicio y aceptación de la Voluntad –preludiada desde el «Cúmplase, padre, en mí vuestro mandado» de «A la muerte de Jesucristo»–[31] van a estar en el centro de sus más relevantes poemas de temática religiosa, cuando al ensañarse en él el régimen colonial, la fe, tópico y pretexto en sus versos anteriores, se trueca en intensa petición al «Dios de clemencia», «defensor» y último asidero. Nos interesa solo consignar este cambio de registro generado principalmente en la «Plegaria…» y «Adiós a mi lira» y no entrar a discutir la «sinceridad» de dichos textos, sobre la cual la crítica ha fallado desde posiciones encontradas. Para Roberto Méndez, si es posible dudar de la autenticidad de los sentimientos de *Plácido* «cuando cantaba, para poder comer, los fastos de los grandes señores, ahora, cuando se sabe enfrentado a la muerte, no cabe cuestionarse la sinceridad del que se pone en manos del Padre, sin otra esperanza que la salvación de su alma».[32] Mientras, para Daisy Cué:

> Su poesía no es sincera y si *Plácido* era culpable de los hechos que se le imputaban jamás lo hubiera reconocido porque eso implicaba firmar su propia sentencia. Es de todos sabido que accedió, ya condenado a muerte, a hacer declaraciones en las que involucraba a varias personas. Su único propósito era conseguir el indulto y para lograrlo hubiera hecho cualquier cosa, hasta mentirle al «dios del abuelo».[33]

[30] Cfr. Daisy Cué Fernández: *Plácido, el poeta conspirador*, p. 197.

[31] Ni en los sinópticos ni en el evangelio de Juan aparece esta frase en boca de Jesús en el momento de la crucifixión. Donde Jesús sí pide dolorosamente al Padre que se cumpla su voluntad es en la oración en Getsemaní. Esta inconsecuencia de *Plácido* con la Escritura, por lo tanto, o es fruto de un desliz, como el que tuvo en «A la bendición de la nueva nave…» al confundir el Mar Rojo con el Jordán, o de una superposición intencional de las palabras de Cristo en el huerto, sobre el pasaje de marras.

[32] Roberto Méndez: «El tema religioso en la poesía de *Plácido*», p. 64.

[33] Daisy Cué Fernández: «*Plácido* y la Conspiración de la Escalera», en Salvador Bueno (selec.), *Acerca de Plácido*, p. 464.

Digamos de pasada que la identificación o no que pueda haber en esos poemas entre autor y *yo* lírico –lo que Méndez y Cué parecen querer precisar con el término «sinceridad»– es algo, si pertinente para la investigación histórica, improductivo para la apreciación estética. Situados incluso en esa perspectiva historiográfica, para quien escribió en «Las venturas del trabajo»: «Nos hizo a todos Dios; todos hermanos / Al nacer somos, y al morir lo mismo: / Aquellos que se muestran más humanos / Rebeldes a la voz del despotismo, / Ya sean reyes, pastores, o artesanos / contrarios al estólido egoísmo, / Y sólo formen de virtud proyectos, esos serán sus hijos predilectos»,[34] es probable que sus enfáticas expresiones de inocencia ante el Omnipotente tuviesen no un sentido jurídico sino moral.[35]

La «Plegaria…» y «Adiós a mi lira» recogen, como evidenció la labor de rastreo y cotejo de Francisco González del Valle –empeñado en sacar de dudas la paternidad de *Plácido* sobre estos poemas y «Despedida a mi madre»–,[36] un número considerable de construcciones e ideas que *Plácido* había aprovechado en diversos momentos de su obra; sin embargo, cristalizadas en el discurso sin sobrantes o costurones. Sus modelos –Quintana, Zorrilla, Gallego y Espronceda–, fueron absorbidos también, con aquella pericia tan suya que determinaría que su canto, en palabras de Vitier, «hecho de otras voces», fuese «a la postre inconfundible».[37] «Adiós a mi lira» tensa al máximo esa imagen del vate desde la indefensión y el desengaño del mundo a la que se aludía hace un instante, acercándola ya a la cruz del Mesías y sustituyendo la tercera persona de «El poeta», con el que dialoga palmariamente, por la primera, más apta para transmitir sus desgarraduras.

No yazga en polvo, no, quede colgada
Del árbol santo de la Cruz divina.
Omnipotente Ser, Dios poderoso,

[34] *Plácido*: «Las venturas del trabajo», *Poesías selectas*, p. 253.

[35] Así nos lo avisó Francisco Calcagno, quien supuso que en la «Plegaria» «su pretendida inocencia encerraba una significación más digna de la que se le atribuye: tal vez no está allí el balido del carnero degollado, sino el grito de la razón atropellada. Pretendió luchar y aun herir, pero tenía razón para emprender la lucha: esa es su inocencia». (Francisco Calcagno: «*Plácido*», en Salvador Bueno (selec.), Ob. cit., p. 131.)

[36] Cfr. Francisco González del Valle: «¿Es de *Plácido* la "Plegaria a Dios"?», ibídem, pp. 243-321.

[37] Cfr. Cintio Vitier: Ob. cit., p. 77.

Admitidla, Señor, que si no ha sido
El plectro celestial esclarecido
Con que os ensalza un querubín glorioso,
No es tampoco el laúd prostituido
De un criminal perverso y sanguinoso.
Vuestro fué su destello luminoso
Vuestro será su postrimer sonido.
Vuestro será, Señor, no más canciones
Profanas cantará mi estro fecundo.
Mas ¡ay! Me llevo en la cabeza un mundo.
Un mundo de escarmiento y de ilusiones[38]

Por otra parte, estampa él mismo del Gólgota, el sujeto lírico de la «Plegaria…» transita a semejanza de Jesús por el enjuiciamiento, el ultraje y el costado lacerante y amargo de la conformidad con lo divino. Las cinco sextinas, que a González del Valle le hacen recordar los salmos de David y a Roberto Méndez, el capítulo 38 de *Job*, denotan el tacto con que la Escritura ha sido atemperada: eco, reminiscencia, en vez del derroche de citas bíblicas, más o menos confuso y libérrimo, de «A la colocación…» y «A la bendición…». Concretamente su parentesco con los salmos pudiera residir en ese esquema –similar a los de varias oraciones del Salterio–, estructurado en súplica inicial y presentación de la causa –primera estrofa–, alabanza al poder de Dios –segunda y tercera estrofas–, testimonio de inocencia, exhortación al Señor a que intervenga –cuarta estrofa– y acatamiento de su voluntad –quinta estrofa–; pero es la voz que habla con la desesperación del salmista –Sal 22– lo que nos delata ante todo el paralelo.

El trovador de la «lisa cotidianidad», la «intrascendencia» y la «suave nada cubana»[39] topaba con una energía religiosa, no solo ausente en sus creaciones previas, sino también, nota singularísima de la maduración romántica de su poesía. Sumo poder, «Rey de los reyes», «Ser de inmensa bondad», los apelativos que *Plácido* utilizó usualmente para Dios, tomaban ahora, tal vez por dichos en el más crudo abandono, una luz distinta.

«A la religión» de Heredia era fundamentalmente un canto de exaltación de esta como fuerza espiritual y social, histórica; «Oda

[38] *Plácido*: «Adiós a mi lira», *Poesías completas...*, p. 419.
[39] Cfr. Cintio Vitier: Ob. cit., pp. 82 y 83.

a la Religión», de Juan Francisco Manzano, venía a ser, en cambio, humildísimo tributo del que «en penas abismado» disipa en ella «la aflicción insana». La distancia entre los dos poemas es menor que la que separa a sus autores: uno perteneciente a la burguesía culta criolla; el otro, al estamento más bajo de la sociedad colonial. La función compensatoria y catártica de la lírica de Manzano, que lo transporta de la visión dantesca e infernal del «ingenio de fabricar azúcar» al «prado deleitoso y halagüeño»;[40] que lo hace preferir la claridad lunar a la del sol, cuya «encendida / Llama», dice, «Leer nos priva en su estructura excelsa / Del Supremo Hacedor la alta grandeza»,[41] tiene detrás la terrible experiencia del esclavo a quien, en todos los trámites de su vida, la poesía suministraba «versos análogos» a su situación, «ya próspera, ya adversa».[42]Aprendió a escribir, nos narra en su *Autobiografía,* copiando la forma de la letra de uno de sus amos. Y de la clase que lo desprecia aprendería seguramente su religiosidad, sus códigos, pero expresados desde otro lugar de enunciación en que se avivan connotaciones, silencios:

Cuando triste levanto
El alma tierna do el dolor reposa,
Y con vista llorosa
A Dios me eleva desde el bajo suelo
Rápido subo en alentado vuelo.

Y en éxtasis profundo
El alma siento de mi ser huyendo,
Que a su Hacedor rindiendo
Veneración y amor, del vano mundo,
Olvida los fugaces devaneos
Y sólo a Dios consagra sus deseos.[43]

Vuelo, evasión y fuga, ansia de lo celeste, no se deben solo en Manzano a ese conjunto de gestos y actitudes que Ramón de Palma llamaría «La Romántica». Son en él también marcas del «icarismo que la esclavitud

[40] Juan Francisco Manzano: «La visión del poeta. Compuesto en un ingenio de fabricar azúcar», *Juan Francisco Manzano. Esclavo poeta en la isla de Cuba*, p. 162.
[41] Juan Francisco Manzano: «A la luna. Oda», ibídem, p. 154.
[42] Juan Francisco Manzano: *Autobiografía,* ibídem, p. 89.
[43] Juan Francisco Manzano: «Oda a la Religión», ibídem, p. 188.

del hombre ha provocado en el poeta»:[44]«¡Oh Dios! oh Dios clemente, / Velada en alta majestad gloriosa; / La mente victoriosa / Del mundo redentora omnipotente, / ¿Por qué me deja do el pecado nace / Y no contigo que a la gloria pase?».[45] Cuanto hay de mimesis, de calco y de retórica en su poesía, se anula frente a preguntas como esa donde pareciera estar todo Manzano con la modestia de su timbre, bajo el mismo «gemidor estado» de su soneto «Treinta años».

En sus octavas «A Jesús en la Cruz», publicadas una década después de la «Oda…», en el *Diario de La Habana,* en 1841, y libre ya gracias a la suscripción promovida por su mentor Domingo del Monte, vuelven a conmovernos sus preguntas:

Tan alta prueba
De irrevocable amor, ¿es por ventura,
Obras de un ente que consigo lleva
El título de hombre en la natura?...
¿Hay sin ser Dios quien afrontar se atreva
La cizaña, tormentos y amarguras
Con que en Jerusalén se alzó el infierno
Para inmolar el hijo del Eterno?[46]

Que la divinidad se le mostrara precisamente en la valentía de arrostrar el sufrimiento, a él que había sentido su vida como una «consecución de penitencia, encierro, azotes y aflicciones»,[47] no puede ser en modo alguno baladí. Ni tampoco que pida –en la última estrofa del poema– quedar unido a Dios por siempre con «indisoluble nudo». Sujeción otra, señorío protector, benéfico, sin el cual –de ser suyas las liras de «A la Ascensión del Señor. Oda sacra» firmadas por «M.» y publicadas asimismo en el *Diario de La Habana* el 24 de mayo de 1838– imperan la desdicha y el absoluto desasosiego:

¿Dónde hallaré la calma
que me infundió tu faz resplandeciente?
¿A do alzaré el alma

[44] Abdeslam Azougarh: «Destino y obra de Juan Francisco Manzano», en Juan Francisco Manzano: ob. cit., pp. 45-46.
[45] Juan Francisco Manzano: «Oda a la Religión», ibídem, p. 190.
[46] Juan Francisco Manzano: «A Jesús en la Cruz», ibídem, pp. 219-220.
[47] Juan Francisco Manzano: *Autobiografía,* ibídem, p. 83.

que en pasmo reverente
mil veces te ofreciera amor ferviente…?

¿Quién de Satán precito
de hoy más quebrantará la cruda guerra
si el poder infinito
que en tu diestra se encierra
hoy abandona a la indefensa tierra…?

¿Quién enjugará el lloro
que tu mísera grey sin tregua vierte,
si su mayor tesoro
era el gozo de verte
ora a sus ojos le robó la suerte…?

¡Vuelve, Jesús amado;
depón contra el mortal tu justa ira!,
y a mi pecho llagado
de amor, piadoso mira,
que tierno sin cesar por ti suspira…[48]

Como fray Luis de León («En la Ascensión»), el incógnito «M.» entona el himno de la inconsolable grey que ve alejarse a su Pastor, solo que introduciéndole un lamento individual, un apremio, por lo menos afines a los del autor que se cuestiona: «¿Por qué en naciendo hombre, nací en penas?». Lo omitido, larvado, el verdadero fondo de este penar que modela sus versos y que hay que reconstruir de través, raspando capas de discurso, acercando sus ensueños poéticos al escalofriante relato de sus vicisitudes, es lo que profundiza en la poesía sacra de Manzano la escisión de «suelo» y «cielo». En la tierra de la «ley fiera», de las horas duras y amargas que no pasan, hacia dónde iba el paria a dirigir la vista.

Entre los pocos poemas de tema religioso de José Jacinto Milanés, su soneto «En la muerte de Nuestro Señor Jesucristo» descuella por la sutileza y concisión de sus trazos y la perturbadora, conflictual subjetividad que lo recorre. El texto es de 1850 y obliga a revisar la conclusión

[48] Juan Francisco Manzano: «A la Ascensión del Señor. Oda sacra», ibídem, p. 373.

de Urbano Martínez Carmenate de que las poesías de Milanés compuestas después de 1843 «nada especial agregan a su obra».[49]

Descontando «El convento de San Francisco», sus poemas de tesitura propiamente religiosa –a saber, junto al soneto aludido, «¡Oh fatalidad!», «Traducción del salmo XXIII de David» y «Dios existe»– serían escritos entre 1843 y 1851.[50]

«En la muerte de Nuestro Señor Jesucristo» representa, frente a las reescrituras bíblicas de Zequeira y *Plácido*, la expansión de las márgenes del motivo hacia zonas de la psicología de un sujeto poético, raro participante del panorama que describe y observa desde un impreciso ángulo de frialdad, conmoción y culpa:

En la alta cruz, ante el bramar enhiesta
de un pueblo atento al fraude, al mando, al oro,
con el manto ceñido del desdoro
el Hombre-Dios exánime se acuesta.

Herido: sólo a la impiedad contesta:
—por ellos, Padre amado, a ti te imploro
y bañada la faz en filial lloro:
—cúmplase en mí del todo tu ley esta.

Del templo en impensada terribleza
rasgóse el velo; funeral suspiro
la tierra alzó, sin sol en su tristeza.

Murió… Quién?... Quien compuso cuanto admiro.
Por quién?... Por mí, que en mi feroz crudeza
sin deshacerme en lágrimas lo miro![51]

La «sintaxis retorcida» que Vitier asoció con el desequilibrio mental del poeta,[52] las cortas interrogaciones, la adopción de la palabra deli-

[49] Urbano Martínez Carmenate: *Los puentes abiertos*, p. 94.

[50] Los versos morales del poeta, que descarto aquí, «El mendigo», «La madre impura», «El expósito», «El hijo del rico», «El beso»…, si atravesados por una conciencia de rectitud y pudor cristianos opuesta al pecado, no guardan mayor interés en lo concerniente a la fe.

[51] José Jacinto Milanés: «En la muerte de Nuestro Señor Jesucristo», *Obras completas* (edición del centenario), t. II, pp. 348-349.

[52] Cfr. Cintio Vitier: «Acentos de José Jacinto Milanés. Su hermano Federico. El caso de la Avellaneda», *Lo cubano en la poesía*, p. 97.

cada o sorpresiva –como el «se acuesta» con el que la cruz se hace de pronto menos áspera–, dotan al poema de un hálito sobrecogedor, no logrado en ninguno de los restantes textos de Milanés pertenecientes a esta franja temática. Las sombras del remordimiento al que habría de llevarlo su «obsesión de pureza»[53] encontraban en la crucifixión perfecto cauce; emblema por excelencia de lo santo, lo adorable y enteramente puro, infringido.

Esa obsesión es también la que en sus octavillas agudas de «El convento de San Francisco» se aplaca al trasponer el umbral del templo, refugio donde ponerse a salvo de los «viles charcos / De la corrupción del mundo» y reverdece «la fe celeste y eterna / Que dulcifica el vivir».[54] Siendo, como es, una improvisación, nada más normal que el poema disfrute de su musicalidad, sencillez y desenfado típicos, pero esos rasgos lo serían asimismo de «¡Oh fatalidad!» y «Traducción del salmo XXIII de David», guiando la cuerda religiosa por la vía de la expresión vernácula –«Por qué me diste Señor / un alma triste y sensible / esclavo de un imposible / por los lazos del amor»–[55] o vertiendo en romancillo heptasílabo su paráfrasis de los conocidos versículos:

El Señor me conduce,
nada me ha de faltar;
porque en lugar de pastos
colocado me ha.
Hame educado cerca
de nutridor raudal.
Hizo a mi alma tornarse:
me ha querido llevar,
para que ame su nombre
por sendas de equidad.
Aunque anduviere en medio
de la sombra letal,
Señor, no temo males,
que tú conmigo estás.[56]

[53] Cfr. Ibídem, p. 85.
[54] José Jacinto Milanés: «El convento de San Francisco», *Obras completas*, p. 48.
[55] José Jacinto Milanés: «¡Oh fatalidad!», ibídem, p. 346.
[56] José Jacinto Milanés: «Traducción del salmo XXIII de David», ibídem, p. 352.

Tono menor, desenvoltura, cadencia, que, pese a no concretarse en textos de importancia, descargaban el tema de la resonante y patética grandeza con que era tratado por otros poetas de estos años, como José Cornelio Díaz –«El juicio final»–, Miguel de Cárdenas y Chávez –«Al creador», «A la muerte del redentor», «El poder de Dios», «A la resurrección de Jesús»–, José Victoriano Betancourt –«Al huracán de 1846. Plegaria»– y Francisco de Paula y Orgaz –«Dios», «El huerto de Gethsemaní», «La muerte de Jesús»–, a la vez que allanaban el terreno al grácil fraseo criollo de «La Virgen de la Caridad», de *El Cucalambé.*

Por último, «Dios existe» nos devuelve la naturaleza como medio comunicante del Creador, que se desatara caudalosa y magistralmente en Heredia, pero con una voluntaria estructuración armónica de sus quintetos, basada en paralelismos y anáforas, y dirigida a autentificar la existencia de Dios a través de la continua prueba de los sentidos:

Miro y escucho el mar: blando se lleva
de ola en ola a placer, de rizo en rizo,
y ora se aduerma en calma o se conmueva,
el nombre aquel de quien inmenso le hizo
de rizo en ola acelerando eleva.

Oigo y miro la tierra: aunque la oprima
bruto, ave, insecto y flor, con almo hechizo
abre su fértil manto a cuanto anime,
y el nombre aquel de quien fecunda la hizo
en bruto, insecto y ave y flor exprime.

El aire escucho y miro: en forma lata
suelto se desenvuelve, escurridizo,
y en ecos mil que ambulador dilata,
el nombre aquel de quien sin cuerpo le hizo
en sus fúgidas vueltas arrebata.[57]

En el mar, la tierra, el aire, el fuego y las certidumbres del amor, o en las consecutivas estampas de un Hombre-Dios sufriente, lo divino ha ido abandonando el lastre doctrinario, épico, teatral, con el que había abierto el siglo, para asentarse sobre una sensibilidad más granada espiritual-

[57] José Jacinto Milanés: «Dios existe», ibídem, p. 354.

mente y más rica en aportes. Mientras Heredia echa los cimientos al ara de la «fe» independentista, *Plácido* nos deja en su «Plegaria…» el retrato del poeta mártir e incomprendido, adelantándose al autor de «En días de esclavitud», y Manzano, la oda de la «mejor fortuna» y huida necesarias, Milanés captura, con un solo soneto, uno de los acentos más inquietantes de la poesía religiosa en la Colonia, al que únicamente podría comparársele la *agónica* relación con la trascendencia del «Al Juez Supremo», de Julián del Casal.

Como he dicho en otro sitio,[58] los postulados estéticos del romanticismo, su privilegio de las pasiones y sus medias verdades, denunciadas por Edgar Allan Poe, acerca de la inspiración –dictado, visión ultraterrenal, beatífica–, proporcionaron una inmensa fertilidad al tema, que, entre nosotros, entroncaba además –de nuevo Heredia y *Plácido*– con el desvelamiento de una emergente cubanía. Albert Beguin en *El alma romántica y el sueño* (1937) reconoció, como fenómeno general de la poesía romántica, el afán «de llegar por medio del acto de la creación, a esa misma contemplación sin objeto, a esa pura presencia inefable hacia la cual se orienta el místico».[59] Pero si hay en nuestro romanticismo un deseo, una llama semejante, tendríamos que hallarla sobre todo en el «caso» de la Avellaneda.

[58] Cfr. Leonardo Sarría: «Pórtico a la poesía cubana de tema religioso», *Golpes de agua. Antología de poesía cubana de tema religioso*, t. I, p. 21.

[59] Albert Beguin: *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, p. 485.

Gertrudis Gómez de Avellaneda. El «sentimiento de criatura». Desposorio, llama

Ninguna de las voces de la primera generación romántica, ni de todo el siglo XIX en la Isla, cuenta con una obra poética de expresión religiosa tan nutrida, tan sólida y plural como la de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Desde el prisma de estas páginas, la Avellaneda es, pues, un «caso», pero de muy inverso sentido al que dieron a su poesía Jorge Mañach y Cintio Vitier, colocándola arbitrariamente en el margen de nuestro desarrollo estilístico y de la «iluminación progresiva de lo cubano».[1] Constituida por más de una treintena de poemas, entre los que figuran reescrituras bíblicas –imitaciones, paráfrasis, traducciones–, himnos y versiones del himnario latino, composiciones marianas, plegarias y textos de incierta clasificación –«fantasías» como «El día final» o «El desposorio en sueño»–, la lírica religiosa de la *Tula* sedimenta e incorpora una serie de dimensiones, que es cuanto deseo deslindar aquí, en aras de no extraviarme del proceso que persigo ante una producción cuya amplitud supera sobradamente este espacio.

En primer lugar, sus aprovechamientos y asimilaciones de la Biblia, con preferencia por *Salmos*, *Job*, los evangelios, *Cantar de los cantares* y *Apocalipsis*, son de una sistematicidad, una penetración del lenguaje de los libros sagrados y una cercanía prominentes. En manos de la Avellaneda la traducción o la simple paráfrasis versicular tienden a transformarse –como no percibimos en la «Traducción del salmo XXIII de David», de Milanés– en sustancia u oración propias. Roberto Méndez, por ejemplo, partiendo de su análisis del «Miserere», donde la autora cambia el género del *yo* poético «para hacerlo más suyo», ha advertido que «uno de los rasgos más pe-

[1] Cfr. Jorge Mañach: *Historia y estilo. Ensayos*, p. 190; y Cintio Vitier: «Acentos de José Jacinto Milanés. Su hermano Federico. El caso de la Avellaneda», *Lo cubano en la poesía*, pp. 102-104.

culiares de la escritura de *Tula* es el modo en que puede conjugar en el mismo texto la fidelidad a ciertos modos de escritura que representan barreras epocales y su secreta capacidad de transgresión en favor de una impronta personal que devela sus más caros pensamientos».[2] Ese reemplazo del salmista por la voz de un sujeto femenino –practicado por igual en «Cántico. Imitación de varios salmos»–, por leve que parezca, no solo crea, según distingue a su vez el estudioso, una interesante tensión dramática entre la débil mujer que ruega y Dios, «dominador y masculino»,[3] sino que altera, desde sus mismas fuentes, una tradición religiosa profundamente patriarcal, con una audacia para su tiempo, que, además, no escatima instantes de trémulo erotismo como estos:

Recuerda, por piedad que, en algún día,
de tu amor me mostraste los secretos,
y adoré de tu gran sabiduría
celestiales decretos.
Vuélveme, pues, Señor, vuélveme aquellas
gloria, ventura y calma…
Borrando del pecado infames huellas,
Renueva ya mi alma.
Hazla sentir los santos embelesos
con que al perdón benéfico acompañas,
y temblarán gozosas mis entrañas
estremecidos de placer mis huesos.

(«Miserere»)[4]

Así de la ominosa
servidumbre, por fin mi alma ha salido;

[2] Roberto Méndez: «Aire, sombra, fuente, llama», *Otra mirada a La Peregrina*, p. 292.
[3] Ibídem, p. 293.
[4] Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Obras de la Avellaneda. Poesías líricas* (edición nacional del centenario), t. I, p. 224. Que la autora introduce esta vibración erótica puede comprobarse confrontando su paráfrasis con el original: «Yo soy culpable desde que nací, / pecador desde que me concibió mi madre. / Pero tú amas al de corazón sincero, / en mi interior me enseñas la sabiduría. / Rocíame con agua purificadora, y quedaré limpio, / lávame, y quedaré más blanco que la nieve. // Hazme sentir el gozo y la alegría, / y se alegrarán los huesos quebrantados» (Sal 51: 7-10).

pues él oyó, como de dulce esposa,
de la esclava el gemido.

(«Cántico. Imitación de varios salmos»)[5]

La lectura bíblica de la Avellaneda es la de la devota que «lee también como dramaturgo, como artista».[6] Esto, que en verdad podría decirse de otros tantos poetas, no podemos empero elidirlo frente a sus recreaciones. En ella el talento para identificar el valor poético de capítulos y pasajes de la Biblia y, de alguna forma, actualizarlo, apoderárselo a partir de sus vivencias o de sus particulares búsquedas teatrales, líricas, religiosas, como sucede con los salmos que tradujo para su *Devocionario nuevo y completísimo en prosa y verso* (1867), fue privilegiado. La escritora que, en su imitación del salmo 103, «Grandeza de Dios en sí mismo y en sus obras», tenía largo aliento declamatorio:

Tú haces correr las fuentes
por los valles umbríos;
tú señalas el curso de los ríos
regando las campiñas; tú despeñas
en sonoras cascadas los torrentes;
y hasta del centro de las rudas peñas
desatas manantiales,
en que apagan su sed los animales…
y a cuyo placidísimo murmullo,
desde su nido, que en la roca esconde,
la enamorada tórtola responde
con querelloso arrullo.[7]

sabría, en esas traducciones del *Devocionario*, contenerlo en líneas recias y desnudas: «Sálvame, oh Dios, porque las aguas de la aflicción han penetrado hasta mi alma. // He llegado a alta mar y la tormenta me ha anegado. // Mi garganta se ha enronquecido a fuerza de clamar,

[5] Gertrudis Gómez de Avellaneda: Ibídem, p. 236.
[6] Antón Arrufat: *Las máscaras de Talía*, p. 206.
[7] Gertrudis Gómez de Avellaneda: «Grandeza de Dios en sí mismo y en sus obras», *Obras...*, p. 324.

y mis ojos se han cansado de mirar al cielo, esperando el socorro de mi Dios».[8]

Su diapasón es ancho y, por ende, caben en él uno y otro registro, como caben sus poemas «Dios y el hombre», «San Pedro libertado por un ángel» y «Las siete palabras y María al pie de la cruz», en los que la aproximación a los fragmentos bíblicos que reescribe está signada por un ensamblaje narrativo y escénico. Si bien en la actualidad –con la retórica oda «La cruz», el «Canto triunfal a la resurrección del Señor» y los himnos «Al nacimiento del Mesías» y «A la ascensión»– son muestras de lo menos atrayente de su poesía religiosa, tales textos reservan ciertas notas que no convendría pasar por alto. «Dios y el hombre» se inspira en el libro de *Job*, en los parlamentos de su personaje protagónico y en la respuesta del Creador (Job 38-41) a las interrogantes lanzadas por este en su angustia, pero el tema fundamental del libro, «el sentido del sufrimiento del inocente y las posibles razones que lo justifican»,[9] es desbancado en el poema por una discusión sobre los límites de la ciencia ante el misterio de la fe. El verdadero saber –de acuerdo con los versos conclusivos del discurso de Dios– lo obtiene el hombre en el reconocimiento de su pequeñez, de manera que su reproche se dirige a la soberbia de la inteligencia que quiere explicar lo divino y no se conforma con aceptar sencilla y humildemente aquello que la sobrepasa; idea muy afín a la religiosidad de la poeta –definida por esa sensación de criatura que ilustraré luego– y a lo que años después diría en una de sus cartas a Ignacio de Cepeda:

> No busco la reputación de *espíritu fuerte*; desprecio íntimamente a los que hacen alarde de una incredulidad que creen necesaria para probar su inteligencia, y doy gracias a Dios porque la mía, la que él me concedió, es capaz de llegar a la altura en que se ve la mezquindad lamentable de aquellas que solo alcanzan la despreciable gloria de escarnecer lo que no son capaces de admirar.[10]

Así como en «Dios y el hombre» se pone en entredicho el orgullo, la pretensión de asir racionalmente al Ser Supremo, en «San Pedro libertado por un ángel» –que la Avellaneda escribe, cumpliendo un encargo, para el *Álbum religioso* (1848) impreso por la sociedad literaria

[8] Gertrudis Gómez de Avellaneda: «Salmo 68» (paráfrasis), *Devocionario nuevo y completísimo en prosa y verso*, p. 321.
[9] Introducción a *Job*, en *Biblia de América*, p. 1195.
[10] Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Cartas desde la pasión*, p. 146.

La Publicidad, donde grabados y poemas con asuntos del evangelio y *Hechos* dialogaban entre sí– el motivo del apóstol libre de sus cadenas gracias al favor angélico deriva hacia una puesta en solfa del poder mundano, iluso también al procurar oponerse a los propósitos de la Omnipotencia:

¡Oh Herodes, ven! Demanda a tus cerrojos,
y a tus macizas puertas,
y a tus guardias alertas,
la víctima que buscas. —¡Ah! tus ojos
no saciarás mirando sus despojos
sangrientos a tus pies. —Mas vanamente
muestra tu adusta frente
furor terrible –que tu vista empaña–,
y amenazas sin fin tu voz expresa…
¡Contra el poder que te arrancó tu presa
polvo es tu cetro, e irrisión tu saña![11]

Con los instrumentos de la razón o la autoridad, la arrogancia del hombre en pugna con lo numinoso se precipita hacia un mismo final. Altivez vencida. Pobreza de sus ambiciones y sistemas. Y eso, en un siglo de *esprits forts*, de círculos de positivistas e intelectuales escépticos que, como Cepeda, podían sonreír a la menor sospecha de «paparruchas», era credo de no poco carácter.

En cuanto a «Las siete palabras y María al pie de la cruz», aun cuando sus cuadros y su tétrica dramaturgia no lleguen a convencernos de la emoción viva de la voz que relata la muerte del Señor, es la primera vez que el tema de la crucifixión se ensaya en la poesía cubana desde la arista del dolor y la firmeza de la madre. En tal sentido, el texto posibilita una lectura de género como la que realiza Susana Montero, quien ve en «el desplazamiento de la figura protagónica –tradicionalmente Jesucristo– hacia la figura de la mujer / madre, cuyo martirio, a diferencia del crístico, se torna más terrible en tanto permanece vigente», y en la oposición del «"linaje de Adán", ya redimido» a «la figura aún sufriente de la madre», «la idea de un linaje de Eva aún irredento».[12] La Avellaneda elige para su texto la narración del *Evangelio según san Juan* (Jn 19: 18-30),

[11] Gertrudis Gómez de Avellaneda: «San Pedro libertado por un ángel», *Obras…*, p. 232.
[12] Cfr. Susana Montero: «Jerarquía estética de la Avellaneda: una aproximación a su obra lírica en el concierto decimonónico», *La Avellaneda bajo sospecha*, pp. 28-30.

el único en que se encuentra el simbólico y mutuo ofrecimiento hecho por Cristo a María y al discípulo amado: «—Mujer, ahí tienes a tu hijo», «—Ahí tienes a tu madre». Octava a octava, la permanencia de la imagen materna acompaña el *in crescendo* de la acción, pero ese propio método composicional, previsible, externo, descriptivo, de ambiente «como de procesión andaluza»,[13] habría de privarle de la intimidad que conocieron sus poemas marianos, siguiente dimensión que deseo destacar.

No hubo en los romances de Surí «A la purísima Concepción» y «A la virgen del Carmen», en el soneto de *Plácido* «A la virgen del Rosario», en «A la virgen María» de Leopoldo Turla y Denis, la gracia poética y la filiación, el vínculo amoroso de las súplicas de la Avellaneda a la Inmaculada. Por lo general, los versos dedicados a esta eran vacuas alabanzas con rima, frases hechas, entremezcladas con títulos de las letanías –«Rosa mística», «Arca de la Alianza», «Estrella de la mañana»–.[14] En cambio, la poeta de las novenillas medievales de «A la Virgen» –estrofa que fray Luis de León había trabajado en «Imitación de diversos» combinando también octosílabos y tetrasílabos– forja su jaculatoria con una limpidez y una dicción enternecedoras y auténticas, de concierto con esa alma «desvalida», huérfana, que no pide «sino paciencia en las penas» y reposo en la tumba:

Vos, en la noche sombría
pura luz, celeste faro,
de los débiles amparo,
de los tristes alegría…
mirad mi senda enlutada,
¡madre amada!
mi juventud –sin amores–
débil planta a los rigores
de ardiente sol marchitada.

[…]

[13] Roberto Méndez: «Aire, sombra, fuente, llama», ob. cit., p. 303.

[14] Sirvan como ejemplos las estrofas iniciales de los textos mencionados de *Plácido* y Turla y Denis: «Load, cofrades, con sonoro canto / A la fúlgida estrella matutina, / Mística rosa, cándida ambarina, / Risa del cielo, del Averno espanto» («A la virgen del Rosario», *Poesías completas con doscientas diez composiciones inéditas*, p. 12); «Madre amorosa de pureza henchida, / arca de alianza, matutina estrella, / puerta del cielo, inmaculada Virgen, / mística rosa» («A la virgen María», en José Manuel Carbonell, *Evolución de la cultura cubana*, t. III –*La poesía lírica en Cuba*–, p. 23).

¡Ay! no soy robusta encina,
firme del cierzo a la saña,
sino humilde y frágil caña,
que al menor soplo se inclina,
Bajo el brazo omnipotente
veis mi frente
postrarse humilde, Señora:
decidle, pues, que ya es hora
de que se extienda clemente.[15]

Hay aquí como un eco de ese «decidle que adolezco, peno y muero», de san Juan de la Cruz, mas no aún con las urgencias de amor de la Esposa, sino con el lamento romántico del ser sin abrigo. Aunque la plegaria comienza con una invocación a la *Regina coeli* del *Apocalipsis*, que, por su tono, está a medio camino entre barroco y neoclasicismo, rápidamente avanza hacia el drama del sujeto solitario, desterrado; drama que fue para los románticos, como tan bien lo entiende Antón Arrufat, «una metafísica, una ontología y hasta una forma de vestir. Se sentían desterrados porque rechazaban las condiciones de la tierra que pisaban: eran, en cualquier lugar, desterrados ideales. Los creyentes se sentían desterrados del cielo, los que no lo eran aspiraban a una patria celeste sin Dios».[16] Este espíritu que había sido el de una época de vidas literaturizadas hizo en la Peregrina calado legítimo. La luz errante, «destronada» del cocuyo, parecía concordar con su afán. Quiso «alas de fuego» e, incluso, envuelta en la claridad del alba, entre los sones, tintes y aromas leves de su canto matutino «A la Virgen», lanzarse «fuera del mundo».

Pero lo distintivo de ese canto de 1842 es la devoción grata, dulce, el aire prístino que destila. Luisa Pérez de Zambrana lo hubiera firmado quizás con gusto. Más aún, sería dable creer que prefigura el candor de «Una ofrenda a la Virgen», de Pérez de Zambrana, curiosamente compuesto, como el poema de la Avellaneda, en sáficos-adónicos. El amanecer en que se mira la efigie de María es despertar espiritual del que deben huir las «tenebrosas dudas», lo mismo que huyen con la mañana «las sombras de la noche». Casi nada escapa al gozo del nombre cuyos efluvios pueblan el paisaje. Escenario de puro júbilo, de coros de aves

[15] Gertrudis Gómez de Avellaneda: «A la Virgen», *Obras…*, pp. 85 y 86.
[16] Antón Arrufat: Ob. cit., p. 100.

y rizos de agua, que volverá a manifestársenos en «La aurora del 8 de septiembre», no obstante, sin el esmero y la delicadeza de aquel.

Méndez repara en la inestabilidad y los giros imprevistos que se constatan en el ánimo y la poesía de la *Tula*, quien apenas unos meses después de sus preces a la Madre de Dios emprende su poema «La venganza», conjuro, invitación a los espíritus de las tinieblas al banquete sangriento de los miembros del amante. En su autobiografía de 1839 ya la Avellaneda había confesado a Cepeda que su «gran defecto» era no poder colocarse en el medio y «tocar siempre en los extremos».[17] Con visión apocalíptica representará en «El día final» el pavoroso desplome del universo y el regreso al caos, en cuya últimas líneas, por cierto, se siente la resonancia de las de «A la religión» de Heredia;[18] pero en el borde opuesto a estas expresiones tremebundas, su sentimiento de lo sacro será, las más de las veces, voto de una subjetividad que se sabe menesterosa y endeble, y que podemos incluir sin vacilación dentro de eso que Rudolf Otto denomina –rectificando a Schleiermacher– «sentimiento de criatura».[19]

Como si diera con la fibra genuina de su fe, cada vez que la poeta se anega en la divinidad desde su absoluta dependencia saca sus entonaciones más certeras. El secreto es «elevarnos *humillándonos*»,[20] dijo, y tal hallazgo había ido aparejado con el descubrimiento de la insignificancia de las cosas terrenales:

> Yo, que como Salomón puedo decir: «He examinado y he juzgado cuanto existe bajo el sol y he visto que todo es vanidad»; yo, que nada he poseído que me satisficiera, y que he conocido que existía una distancia inmensa entre el vacío de mi corazón y los goces de la vida humana; yo, que no anhelaba gozar, sino saber, esperar y amar…, yo, repito, he visto asombrada

[17] Gertrudis Gómez de Avellaneda: «Autobiografía», *Cartas…*, p. 19.

[18] Los versos en cuestión de «El día final» son: «¡Salve, oh eternidad! Sobre los mundos / –devueltos a la nada– / ya el almo trono del Señor se asienta… / yace a sus pies la muerte encadenada, / rota en su mano inerme / la guadaña sangrienta… / ¡y el tiempo inmóvil a su lado duerme!» (Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Obras...*, p. 155); en tanto los de «A la religión»: «Y libre al fin del duro cautiverio / Del odio y la fanática venganza, / Se abrirá el corazón a la esperanza, / Y adorará tu celestial imperio, / Que ha de sobrevivir cuando se aduerma / El tiempo fatigado / En escombros del mundo aniquilado.» (José María Heredia: *Obra poética*, pp. 206-207.)

[19] Cfr. Rudolf Otto: *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, pp. 16-20.

[20] Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Cartas…*, p. 139.

> que esas creencias sencillas, al alcance del vulgo, pueden lo que no han podido ni el amor, ni la gloria mundana [...][21]

Son prácticamente las propias palabras a las que llegara en 1846, en los «Cuartetos al Excmo. Sr. Don Pedro Sabater», al censurar lo fútil del retrato que este le hiciese:

Yo, como vos, para admirar nacida;
yo, como vos, para el amor creada:
por admirar y amar diera mi vida...
para admirar y amar no encuentro nada.

Siempre el límite hallé: siempre, doquiera,
la imperfección en cuanto toco y veo...
No juzgo al universo una quimera,
porque en él busco a Dios, porque en Dios creo.

Tú eres ¡Señor! Belleza y poesía;
tu solo amor verdad, ventura y gloria:
todo es, mirado en ti, luz y armonía:
todo es fuera de ti, sombra y escoria.[22]

Es acaso desde esta percepción que deben comprenderse sus constantes referencias a Dios como potestad, supremacía, solo Hacedor, en concomitancia con la flaqueza de la voz poética que lo interpela. Entre ambos polos se realizaba a lo divino lo que alguna vez soñó para sus afectos pasajeros –«¡He encontrado hombres!, hombres, todos parecidos entre sí; ninguno ante el cual pudiera yo postrarme con respeto y decirle con entusiasmo: "Tú serás mi Dios sobre la Tierra, tú el dueño absoluto de esta alma apasionada"»–[23] y esa relación llevaba a menudo el escarceo y los requiebros de una entrega asumida asimismo como sensual sometimiento:

¿No es delirio, Señor? Tú, el absoluto
en belleza, poder, inteligencia;

[21] Ibídem, pp. 146-147.
[22] Gertrudis Gómez de Avellaneda: «Cuartetos al Excmo. Sr. Don Pedro Sabater», *Obras...*, p. 209.
[23] Gertrudis Gómez de Avellaneda: «Autobiografía», *Cartas...*, p. 20.

Tú de quien es la perfección esencia
y la felicidad santo atributo;

Tú, a mí, que nazco y muero como el bruto,
Tú, a mí, que el mal recibo por herencia,
Tú, a mí, precario ser, cuya impotencia
Sólo estéril dolor tiene por fruto…

¿Tú me buscas ¡oh Dios! Tú el amor mío
te dignas aceptar como victoria
ganada por tu amor a mi albedrío?

¡Sí! no es delirio: que a la humilde escoria,
digno es de tu supremo poderío
hacer capaz de acrecentar tu gloria![24]

En vano buscaríamos, antes de la Avellaneda, un estro así de intenso en la declaración de la miseria del *yo* en tanto criatura. Ahí están también los hermosos endecasílabos que compuso en el convento de Nuestra Señora de Loreto, al morir Sabater, fundiendo –como después harán Mendive y Luisa Pérez de Zambrana– religiosidad y elegía: «Rompes mis lazos cual estambres leves; / cuanto encumbra mi amor tu mano aterra; / tú haces, Señor, exhalaciones breves / las esperanzas que fundé en la tierra».[25] Si, como Abrahán enfrente de Dios, está consciente de que es «polvo y ceniza» (Gn 18: 27), «escoria», este sentimiento redunda en apetencia, en eros que añora dar el salto de la nada, del vacío de sí, a la completez en el Otro: «Soy un gusano del suelo, / cuyo anhelo / se alza a tu eterna beldad. / Soy una sombra que pasa, / mas se abrasa / ardiendo en sed de verdad».[26]

Miguel de Unamuno nos ha dicho que gracias al amor experimentamos «todo lo que de carne tiene el espíritu».[27] Y José Ángel Valente, que no «cabe oponer amor divino y amor carnal –ni la sexualidad a lo sagrado–, como no cabe, en lo poético, escindir la expresión

[24] Gertrudis Gómez de Avellaneda: «A Dios», *Obras…*, p. 375.

[25] Gertrudis Gómez de Avellaneda: «Elegía II», ibídem, p. 222.

[26] Gertrudis Gómez de Avellaneda: «Dedicación de la lira a Dios», ibídem, pp. 384-385.

[27] Miguel de Unamuno: «VII. Amor, dolor, compasión y personalidad», *Del sentimiento trágico de la vida*, p. 85.

–única– de uno y otro amor».[28] Ya hemos visto cómo, desde las décimas de Castro Palomino y, posteriormente, en los «Últimos versos» de Heredia, el Yahvé justiciero del Antiguo Testamento desaparecía en el suave coloquio con un Dios accesible, cálido; pero la Avellaneda le insuflará a sus textos religiosos un fuego corpóreo y nupcial inédito. Léase si no, el ofrecimiento de su romancillo «A Dios», en un trozo rescatado por Méndez, que la escritora suprimió al publicarlo en la edición de sus obras de 1869 y que es, sin embargo, uno de los de mayor hondura mística de su poesía:

Mi vida te consagro,
de mi alma te hago entrega;
de cuanto tú me diste
te rindo humilde ofrenda,
y ardiente te suplico
que recibirla quieras,
y de tu amor me impongas
dulcísimas cadenas.[29]

O bien, la extática y vaporosa cita de «El desposorio en sueño», detrás del cual está el mito de Eros y Psique, aunque pasado por el tamiz de las visiones románticas y, a tramos, más fruto del imaginario cristiano que del referente clásico: «Yo al universo por mis leyes rijo; / todo lo mueve mi impulsión eterna; tengo en la altura, que mi nombre acata, / silla superna».[30]

Fueron esa subida sensorialidad y esa sed de lo sacro –sed de Esposo y Amado, huellas del *Canticum canticorum* y de las liras sanjuanescas– de las que no participaron sus predecesores cubanos, rasgos inequívocos de la gravitación de la poeta en la órbita literaria del misticismo –en concreto, del español–. El mismo Marcelino Ménéndez y Pelayo, que definiese al místico como alguien que «aspira a *la posesión de Dios por unión de amor,* y procede como si Dios y el alma estuviesen solos en el mundo»,[31] no dudaría en conferirle el adjetivo a los versos de la *Tula*, en los párrafos que le dedicó en su *Historia de la poesía hispano-americana*

[28] José Ángel Valente: «Eros y fruición divina», p. 49.
[29] Gertrudis Gómez de Avellaneda: «A Dios», *Devocionario…*, p. 206.
[30] Gertrudis Gómez de Avellaneda: «El desposorio en sueño», *Obras…*, p. 247.
[31] Marcelino Menéndez y Pelayo: «La poesía mística en España», p. 72.

(1911).[32] Mística es además la noción de inefabilidad –*árreton*–, el sentido de la estrechez implícita del lenguaje para expresar la experiencia de lo divino, que vemos claramente enunciada en este cuarteto de la «Dedicación de la lira a Dios»: «Mas ¿do hallar formas su entusiasmo santo? / ¿Qué expresión digna de tan alto anhelo? / Para tal fuego la palabra es hielo; / para tal melodía es rudo el canto»;[33] o, de manera no tan directa, en «El nombre de Jesús» –texto cuya naturalidad desconcertaría tal vez a los críticos que han descalificado su poesía religiosa tildándola de poco espontánea y caduca–, en el que la dulzura del nombre de Cristo, para el corazón de quien le ama, es siempre un «más», por encima de cualquiera de las dichas a las que pudiera semejarse: el calor del hogar para el caminante en «noche fría», el ruido de la fuente para el sediento, la llegada a su patria para el peregrino.

Mencioné la «Dedicación de la lira a Dios» y hay algo en ese poema que merece un comentario siquiera tangencial. El esteticismo religioso sintetizado en la equivalencia Dios-Genio-poesía –equivalencia recurrente en la lírica cubana del XIX, que nos llegaría de Europa y germinó en nuestro país, como otras muchas direcciones, con Heredia–[34] tiene en la «Dedicación…» pieza cimera. La autora de «A la poesía» –«¿Qué a tu dominio inmenso / no sujetó el Señor? En cuanto existe / hallar tu ley y tus misterios pienso: / el universo tu ropaje viste»–[35] y textos varios como «La serenata del poeta», «El genio poético», «A la célebre cantatriz señora Ana de la Grange» –imágenes del *fatum* del creador o de la inmortalidad del arte–, engarzaba definitivamente sus preocupaciones trascendentales y estéticas. La fragilidad de la criatura, la ilusoria fuerza del hombre apartado de Dios, la animación sinfónica de la naturaleza inflamada por el numen, el ademán penitencial y el arrobo, el fervor místico –coordenadas clave de su poesía religiosa–, concurren en estos versos junto con la confianza de que los «sones graves» solo podían brotar del fundamento de toda existencia.

[32] Cfr. Marcelino Menéndez y Pelayo: «III. Cuba», p. 271.

[33] Gertrudis Gómez de Avellaneda: «Dedicación de la lira a Dios», *Obras…*, p. 394.

[34] «Hay un genio, un espíritu de vida / Que llena el universo: él es quien vierte / En las bellas escenas de Natura / Su gloria y majestad: él quien envuelve / Con su radioso manto a la hermosura, / Y da a sus ojos elocuente idioma, / Y música a su voz, él quien la presta / El hechizo funesto, irresistible, / Que embriaga y enloquece a los mortales / En su sonrisa y su mirar: él sopla / Del mármol yerto las dormidas formas, / Y las anima, si el cincel las hiere». (José María Heredia: «Poesía», *Obra…*, p. 185.)

[35] Gertrudis Gómez de Avellaneda: «A la poesía», *Obras…*, p. 3.

No en balde la «Dedicación…» –con el título de «A Dios»– cerraba su *Devocionario…* publicado en Sevilla en 1867, luego de haber dado por perdido el manuscrito que cediera a La Publicidad de su *Manual del cristiano*, veinte años atrás. Probablemente más que cualquier escritor de la Isla, como es palpable si se mira la concepción de estos propios libros devotos, creyó la Avellaneda en la raíz común de poesía y religión, de poesía y plegaria. En el prólogo al *Manual…*, explicando la causa de que la parte poética de este fuese «más extensa que la de ningún otro», aclara que «jamás [se] levantó mi débil acento a la Divinidad sin sentir la necesidad de la rima».[36] Que textos poéticos, instrucciones litúrgicas sobre la misa, los sacramentos, los oficios de Semana Santa, ejercicios cotidianos y oraciones populares retocadas se amalgamaran en dichos volúmenes, echando abajo las fronteras entre el campo literario y el de la práctica piadosa, significaba el reencuentro con esa raíz compartida que la *Tula* admiró intacta en los salmos. De ahí que pode y prescinda de la palabrería cansona y rebuscada de los antecedentes de su tipo, y de ahí que le asigne un señalado papel a la presencia de fragmentos bíblicos, que trasvasa –ya vimos su paráfrasis del salmo 68– con precisa elegancia.[37] «A excepción de los Santos y Santas [juzga Carmen Bravo-Villasante], como Santa Catalina y Santa Teresa, era escasísimo el número de escritores que se hubiesen dedicado a esta clase de obras»[38] y la poeta lo hace, segura, como De Maistre, de que «La razón […] no puede más que hablar, pero el amor, canta».[39]

Entre las dimensiones abiertas o consolidadas por la Avellaneda, finalmente, habría que decir que el «virtuosismo métrico» –nunca malhadado– de la generalidad de su poesía condujo el tema religioso –frecuentemente solo puesto hasta entonces en Cuba en determinados metros y formas: octavas reales, romances, sonetos, silvas italianas– por un abanico de ritmos, estrofas, cambios melódicos y tonos, que iría, sin desdeñar los anteriores, del cuarteto-lira –«Cántico. Imitación de varios salmos», «A la ascensión»–, la cuarteta con segundo y cuarto

[36] Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Manual del cristiano: nuevo y completo devocionario*, p. 22.

[37] Características estas, entre otras, que Florinda Álzaga y Roberto Méndez consideran rasgos de vanguardia religiosa en la Avellaneda. (Cfr. Roberto Méndez: Ob. cit., p. 322; y Florinda Álzaga: *La Avellaneda: intensidad y vanguardia*, pp. 277-279.)

[38] Carmen Bravo-Villasante: «Introducción», en Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Manual…*, p. 9.

[39] Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Manual…*, p. 22.

verso agudos –«La aurora del 8 de septiembre»– y la combinación de decasílabos trocaicos con tetrasílabos –«A Dios. Cántico de gratitud»–, a la tirada de serventesios –«Elegía II»–, interrumpida, como en la «Dedicación…», por coplas de pie quebrado, la octavilla pentasilábica –«Himno», paráfrasis del «Pange Lingua»– y heptasilábica aguda –«Al Santo Espíritu»–, o la transición, en un mismo texto, de serventesios asonantados en segundo y cuarto versos a estrofas sáfico-adónicas, para concluir con unas difíciles coplas populares esdrújulas –«El desposorio en sueño».

Todo esto dejó y enriqueció, yendo hacia ese punto donde «lo temático» se vuelve médula. La escritura de las metamorfosis y las máscaras –para Arrufat, nota central de la obra de la Avellaneda–, incluso cuando tomaba en préstamo los versículos o las voces de personajes bíblicos, iba a ser en el conjunto de su poesía religiosa harto traslúcida. Sujeto lírico y persona se estrechaban casi hasta hacerse uno. Letra y cuerpo. El cuerpo que pidió se envolviera a su muerte en una sábana blanca y que, «rociado con agua vendita», se le pusiese «una cruz, y el escapulario de Nuestra Señora de los Dolores sobre el pecho».[40]

[40] Gertrudis Gómez de Avellaneda: «Memoria para completar mi testamento, del cual forma parte integrante, según lo prevenido en el mismo».

La virgen criolla de *El Cucalambé*. Lírica revolucionaria y tema religioso. Las reescrituras de Santacilia y Luaces

Narciso de Foxá y Lecanda, José Gonzalo Roldán y Felipe López de Briñas, nombres ilustrativos de lo que nuestra historiografía literaria tradicional dio en llamar el «mal gusto», no fueron menos mediocres en la línea religiosa de su poesía. Foxá y Lecanda –«A la fe cristiana», «Stabat Mater», «La resurrección»–, así como Gonzalo Roldán –«María» [introducción]– y López de Briñas –«La poesía cristiana», «La revelación», «A María», «Redención del género humano», «La resurrección», «Jesucristo», «Dios»–, quienes se unieron a Ramón Zambrana y Rafael María de Mendive en *Cuatro laúdes* (1853), adolecen el mismo envaramiento retórico. Apenas entre los poetas menores de esta etapa se salvan unos pocos textos religiosos de Zambrana, como «Duda y fe» y algunos entresacados de su *Novena de la Madre del Amor Hermoso, reina de todos los santos y tutelar de la Corte de María* (1848), compuesta junto a Leopoldo Turla y Denis;[1] o del casi desconocido Antonio Medina y Céspedes, como «La muerte de Jesús» y «Amor a Dios», que acaba citando el famosísimo anónimo español «Soneto a Cristo crucificado». Un estrecho repertorio de motivos –nótese tan solo la coincidencia de los títulos– se recicla en orientaciones gastadas. La gravedad, el empaque culto y el tono elevado, desde los que comúnmente se acometía el tema, devendrían prolongación anodina y sin nervio.

Refiriéndome a Milanés, anotaba cómo varios de sus versos se desembarazaban de ese empaque en formas anticipatorias de la frescura

[1] De la *Novena…*, conformada por oraciones y poemas de ambos autores, es muy escaso realmente lo que puede soportar la criba. Así sucede por igual con las *Súplicas y alabanzas a la Virgen María bajo su dulce título de Divina Pastora de las Almas* (1866), también de la autoría de Ramón Zambrana. Ambos son libritos con un sentido modesta y exclusivamente devoto, y sin la calidad literaria, por ejemplo, del *Manual del cristiano…* y el *Devocionario…* de la Avellaneda.

de *El Cucalambé*. En su vertiente enrumbada hacia la expresión y las costumbres criollas –guateques, monterías, peleas de gallos–, o en su evocación de nuestros aborígenes, la poesía de Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, como la del resto de los nativistas, podía ser exterior y superficial, pero no rígida, y su ligereza, su *impromptu* y fácil plectro serán, para la lírica de esta temática sumida en la ampulosidad, virtudes que compendian de modo especial sus décimas a la virgen del Cobre:

En una elevada loma
Cuya pintoresca cumbre
Se ve brillar a la lumbre
Del astro rey cuando asoma,
Como una blanca paloma
Que vuela en la inmensidad,
Se eleva con humildad
Y una sencillez bendita
El santo templo que habita
La Virgen de Caridad.

Allí, cual divino bulto
Que a nuestros ojos encanta,
Reside la sacrosanta
Bella imagen de mi culto.
Allí, lejos del tumulto
Que forma la población,
Oye esa imagen el son
De mil cánticos cristianos
Y es de todos los cubanos
Objeto de adoración.[2]

Esa y no otra estrofa, esa y no otra advocación mariana, se avenían al desvelo por lo autóctono y lo popular cubano, que fuese norte también de Pobeda, Vélez Herrera, Fornaris. Si la espinela había ido arraigando en nuestros campos como la estrofa preferida por la sensibilidad del pueblo, ese pueblo había ido a su vez reconociéndose en la devoción de la virgen de la Caridad, suma sincrética, como se sabe, de

[2] Juan C. Nápoles Fajardo (*El Cucalambé*): «La Virgen de la Caridad», *Colección de poesías inéditas del popular vate cubano Juan C. Nápoles Fajardo (*El Cucalambé*)*, p. 236.

elementos hispánicos, africanos e indígenas.[3] La historia de la aparición virginal oída en la niñez de labios de la madre y, luego, la súplica del hablante lírico ante la imagen, icono ya de una tierra y un destino únicos, pergeñan en el decimario de *El Cucalambé* el doble vínculo de una pertenencia familiar y patria. Su oración es la del «nosotros», y la voz que pide a nombre de la comunidad tiene, por consiguiente, su vena directa, franca, el soplo alegre y espontáneo de los lances y fiestas campesinos. Dijo Samuel Feijóo de Nápoles Fajardo que: «Su criolla resonancia daba forma y acento a una nación comenzando *a sentirse*».[4] Y ello, que haría que sus versos fueran durante las guerras de independencia «compañía casi inconsciente del mambí»,[5] traspasaba asimismo este canto. Mambisa fue la virgen de la Caridad, como en la copla de los Diez Años transcrita por Carolina Poncet,[6] y «luz disipadora de todo peligro» en los azares de la manigua, según escribirían al papa Benedicto XV el general Jesús Rabí y otros veteranos del Ejército Libertador.[7] Claro que no es la de *El Cucalambé* todavía la virgen insurgente que será más tarde, contraria a la española e integrista virgen de la Covadonga, pero en su carácter amorosamente nativo empieza a connotarla.

Juglar humilde, no irá el poeta más lejos de una sencilla religiosidad: esperanza de consolación y recompensa en el cielo. Dios, Cuba y su Rufina se enlazan en un ideal de vida plácida y despreocupada que es nostalgia y delicia edénica, bucólica. Mas es también desde esa propia llaneza que fustiga con humor satírico la hipocresía sacerdotal:

Malos sacerdotes
Que arrojáis las turcas
Y a bailar mazurcas
Os vais dos a dos,

[3] Cfr. José Juan Arrom: «La Virgen del Cobre: historia, leyenda y símbolo sincrético», *Certidumbre de América*, pp. 180-214; Olga Portuondo Zúñiga: *La Virgen de la Caridad del Cobre: símbolo de cubanía*; y Fernando Ortiz: *La Virgen de la Caridad del Cobre. Historia y etnografía*.

[4] Samuel Feijóo: «III. *El Cucalambé*», *Sobre los movimientos por una poesía cubana hasta 1856,* p. 139.

[5] Cintio Vitier: «El empeño nativista. Los romances cubanos. El siboneísmo. *El Cucalambé*», *Lo cubano en la poesía,* p. 128.

[6] «Virgen de la Caridad / Patrona de los cubanos, / Con el machete en la mano / Pedimos la libertad.» (Carolina Poncet: «Cantares locales cubanos», p. 97.)

[7] Cfr. «Carta de solicitud de los Veteranos de la Independencia a S. S. Benedicto XV (24 de septiembre de 1915)», en Fernando Ortiz, Ob. cit., pp. 267-268.

Predicad al pueblo
La historia divina,
La feliz doctrina
Del hijo de Dios,
Temedme y orad
Que al son de mi lira
Ni digo mentira
Ni callo verdad.[8]

Y juguetea quevedescamente con el asunto barroco de la nada –«"Nada" es toda la tierra bien mirada; / "Nada" es todo por Dios, y es mucho sólo / El Señor que nos hizo de la "nada"»–,[9] o acude con un increíble talante campechano a la Biblia como apoyatura de sus simpatiquísimas defensas:

¡Mujer! ¡objeto divino
Que merece adoración!
Ese nombre es, sin cuestión,
El bálsamo peregrino
Del enfermo corazón.

No hay duda que el Paraíso
Perdió Adán por causa de ella,
Mas conocer es preciso
Que fue porque Dios la quiso
Hacer demasiado bella.

Formó el Eterno una cosa
De un hueso del primer hombre,
Y al verla Adán tan hermosa,
Al mirarla tan preciosa,
«Mujer» le puso por nombre.[10]

[8] Juan C. Nápoles Fajardo (*El Cucalambé*): «Letrillas», *Poesías completas*, p. 285.
[9] Juan C. Nápoles Fajardo (*El Cucalambé*): «Nada», ibídem, p. 257.
[10] Juan C. Nápoles Fajardo (*El Cucalambé*): «Hablar por hablar», ibídem, pp. 359-360. También en su «Defensa de un nombre» lo vemos utilizar referencias religiosas y bíblicas con el mismo sentido jocoso: «Hubo Juanes defensores / De la cruz del Redentor; / De este nombre hubo Doctores, / Cardenales, Papas, Priores, / Y hubo San Juan fundador. // Es un nombre tan sagrado, / Que si dudáis por ventura /

«Salcochador de yerbas del monte» y «Cocinero de delantal de salvaje», como le apodaran sus enemigos, tenía, incluso moviéndose aún dentro de las maneras, el lenguaje y los tópicos del primer romanticismo, en sus octavas de «El juicio final» y en sus sonetos «Fe cristiana» y «A Dios», más dignidad y gracia que muchos de los poetas pretendidamente cultos de aquel cuarto de siglo.

Cuando fijo en el cielo una mirada
Y admiro en el zenit resplandeciente
Esa mole de fuego refuljente
Que la creación bendice anonadada;
Cuando en la noche lóbrega y callada
Aparece la luna por Oriente,
Y oigo el rumor continuo del ambiente,
Y el ruido natural de la cascada;
Cuando el bóreas se ajita con violencia
Y azota al litoral el mar profundo
¿Quién dudará, Señor, de tu existencia?
Yo inclino la cerviz meditabundo
Y admirando, gran Dios, tu omnipotencia
Me olvido de los hombres y del mundo.[11]

Pongamos además, junto a estos poemas y pinceladas dispersas, su «Bartolomé de las Casas», extraño texto de nuestra poesía siboneísta, en el que el homenaje a la fe y ejemplaridad del fraile contra las injusticias cometidas con los indios es a un tiempo resuelta acusación política –sin el camuflaje parabólico de otros de su especie–, no solo del vergonzoso pasado, sino de su cruel continuación en el presente. Altares y plegarias se elevan a Las Casas, que en su celo evangélico es en esencia similar a un «Semí», y cuyo recuerdo viene a ser argumento impugnatorio del sistema colonial desde su propia lógica religiosa:

Pasa un siglo. El indio gime
Y en vano implora favor;
Corre el tiempo y no hay rigor
Que su estado no lastime.

Todo lo que os he contado, / En la Sagrada Escritura / Doquier lo veréis grabado». (Juan C. Nápoles Fajardo (*El Cucalambé*): «Defensa de un nombre», ibídem, p. 371.)

[11] Juan C. Nápoles Fajardo (*El Cucalambé*): «A Dios», *Colección…*, p. 141.

No se oyó otra voz sublime
Henchida de fe cristiana,
Desde Maisí hasta La Habana
Brilló diferente edad,
¡Y… nada, no hubo piedad
Para la estirpe cubana![12]

Ni siquiera los *Cantos del siboney* (1855), que le valieron a Fornaris la prevención de don José Gutiérrez de la Concha, se arriesgaron a tanto.[13] Lírica revolucionaria, patriótica y tema religioso se anudaban en un *ethos* atropellado y pendiente de enmienda, y seguirían afianzando sus acoples, ya desde la subversiva reescritura de ciertos pasajes bíblicos, ya desde la tendencia sacralizadora de líderes y luchadores separatistas, que he inscrito dentro de la denominación del *cielo cívico*.

A solo un año de la publicación de *Rumores del Hórmigo* (1857), donde apareció «Bartolomé de las Casas», se editará en Nueva York *El laúd del desterrado* (1858), emblemática antología de la cual –para nuestros intereses– debemos apartar los textos de Leopoldo Turla y Denis, «Dos mártires» y «¡Perseverancia!», pero, sobre todo, el «Salmo CXXXVII de David», de Pedro Santacilia y Palacios.[14]

[12] Juan C. Nápoles Fajardo (*El Cucalambé*): «Bartolomé de las Casas», *Poesías…*, p. 142.

[13] Resulta curioso advertir la diferencia entre los dos textos dedicados por Fornaris en sus *Cantos del siboney* a honrar la memoria de Las Casas –«El busto del Padre Las Casas» y «Analey», del cual Nápoles Fajardo toma algunos versos–, con el texto que comenté. Los de Fornaris no son ni remotamente lo punzante, en términos políticos, que es el «Bartolomé de las Casas» de *El Cucalambé*.

[14] No olvido la tercera parte de «Al Pan de Matanzas», de Miguel Teurbe Tolón:

Las sombras han cubierto la tierra tristemente
Y Dios airado truena sobre la nube oscura:
Los hijos del gran Valle con ademán doliente
En mí los ojos fijan, llorando su amargura.
¡Llorad! ¡Lloremos, tristes! Si Dios nos abandona
Si su ira poderosa desencadena el cielo,
¿Qué vale mi grandeza? ¿Qué vale esta corona
Que ensangrentada y rota el viento arroja al suelo?
Si raya luego el alba, si asoma el bello día,
Y tras la sombra triste la luz el valle dora,
¡Venid! ¡Venid entonces, y en bélica armonía
A Dios el grito alcemos con voz aterradora!
Mas ¡ay! del viento escucho los hórridos bramidos:

En las antípodas de «Dos mártires», que rompe en una crisis de fe desde la que el sujeto cuestiona a Dios por la pérdida de sus compañeros de causa –«¿Más víctimas, Señor…? ¿Ya por ventura / Premio en la tierra la virtud no alcanza, / Que así el rayo mortal tu mano lanza / Y así destruyes, Dios, tu propia hechura?»–,[15] «¡Perseverancia!», glosa del notable verso de la «Epístola a Ignacio Rodríguez Galván» –«y apoyado al timón espero el día»–, llama a la fortaleza espiritual en los peligros y tormentos que se ciernen sobre el revolucionario, como si se tratase del ascenso a un nuevo Gólgota: «Que la patria entre espinas te contemple / Llevar la cruz con ánimo gigante».[16] La invitación es a un estoicismo cristiano, modelo de conducta aun en el más oscuro límite. El texto intercala deliberadamente tanto alusiones al martirio de San Sebastián como a la pasión de Cristo, en plano donde potro de tortura y altar se superponen. El sitio del castigo es el de la glorificación y la llegada del día mítico, el retorno de la estrella, reaparecen nuevamente entrecruzados con la muerte del héroe.

La epopeya libertadora contra el poder español, como la registra nuestra poesía, estará plagada de incontables referencias a Cristo y al valor de los mártires cristianos, que no solo hacen resaltar la integridad de los patriotas ante la opresión del régimen, sino también el premio eterno del que serán acreedores. En el poema «Al general Narciso López», por ejemplo, de Pedro Ángel Castellón, se nos cuenta la bienvenida que Dios prepara en el Empíreo al guerrero, «Nuevo Jesús de los modernos tiempos».[17] Sobre el propio Narciso López son las redondillas de Zenea:

¡Mis ceibas y mis palmas cayeron una a una!
¡Llorad, gentes del Valle! ¡Llorad, hijos perdidos!
Ni estrella ni esperanza nos queda ya ninguna.

Como tampoco los versos de «A Cuba en la muerte de Varela», de Pedro Ángel Castellón –«Mientras otros ministros de la Iglesia / de la misa en el santo sacrificio, / sus ruegos levantaban por los reyes, / él de su corazón ardiente y puro / los suyos generosos elevaba / por tu dicha, tu honor, tu independencia»–, donde lo religioso también se mezcla con los afanes de libertad, mas no al nivel de los poemas mencionados. (Miguel Teurbe Tolón: «Al Pan de Matanzas», en *El laúd del desterrado*, pp. 760-761; y Pedro Ángel Castellón: «A Cuba en la muerte de Varela», ibídem, p. 780.)

[15] Leopoldo Turla y Denis: «Dos mártires», ibídem, p. 791.

[16] Leopoldo Turla y Denis: «¡Perseverancia!», ibídem, p. 787.

[17] Pedro Ángel Castellón: «Al general Narciso López», en José Manuel Carbonell, *Evolución de la cultura cubana*, t. VI, p. 79.

Jamás del destino vario
en los ejemplos se ha visto
tan hermoso Jesucristo
sobre tan negro calvario.

[…]

y apurando en su quebranto
cáliz de letal veneno
ora el nuevo Nazareno
al pie del madero santo.[18]

Pero igualmente Francisco Vicente Aguilera –«A la memoria del Mayor General Francisco Vicente Aguilera», de Rafael María de Mendive–, Carlos Manuel de Céspedes –«Himno a Carlos Manuel de Céspedes», de José Joaquín Palma–, Antonio Maceo –«A José Antonio Maceo», de Julio Carrasco Herrera–, y hasta las fechas y lugares relacionados con el movimiento insurreccional –«10 de octubre de 1873», de José Joaquín Palma, o «El grito de Yara», de Luis García Pérez–, serán envueltos con el aura divina.

El otro texto de *El laúd…*, el «Salmo CXXXVII de David» de Santacilia, *contrafacta* a lo profano,[19] inserta bajo la melancólica canción de los deportados en Babilonia las claves de un discurso político inobjetablemente enfilado a Cuba. Santacilia amplifica aquellas líneas del salmo que con más efectividad podían abrazar su intención ideológica. Un somero cotejo con el texto bíblico confirma en el poema el incremento de las notas correspondientes a la saña de los opresores y a la tierna filiación de los cautivos a su suelo natal. Mientras el salmo reza: «Los

[18] Juan Clemente Zenea: «Versos», *Poesía*, pp. 299-300.

[19] Bruce W. Wardropper, quien fija el término *contrafacta*, lo define como: «una obra literaria (a veces una novela o un drama, pero generalmente un poema lírico de corta extensión) cuyo sentido profano ha sido sustituido por otro sagrado. Se trata, pues, de la refundición de un texto. A veces la refundición conserva del original el metro, las rimas, y aun –siempre que no contradiga al propósito divinizador– el pensamiento». (Bruce W. Wardropper: *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, p. 6.) No obstante, más avanzada su exposición, Wardropper se refiere también al fenómeno en su reverso, esto es, cuando los textos sagrados son refundidos en versiones a lo profano, y lo ejemplifica, sorprendentemente, con dos versiones renacentistas, pertenecientes a Jorge de Montemayor y Antonio de Villegas, del mismo salmo 137 –*Super flumina Babylonis*–. (Cfr. Bruce W. Wardropper: Ibídem, pp. 85-87.)

que allí nos deportaron nos pedían canciones» (Sal 137: 3); en la versión de Santacilia se lee: «Entonces los tiranos / Que la tierra asolaron con el hierro / Y encadenaron luego nuestras manos / Conduciéndonos crueles al destierro, / Sin atender al lloro / Que a raudales los párpados brotaban / Canciones nos pedían».[20] (Nótese la inclusión del vocablo «tiranos», tan reiterado en nuestra poesía revolucionaria.) Igual amplificación se produce sobre los versículos 5, 6 y 7 del salmo. A partir del texto del salmista –«¿Cómo cantar una canción al Señor en tierra extranjera? / Si me olvido de ti, Jerusalén, que se me seque la mano derecha; / que se me pegue la lengua al paladar, si no me acuerdo de ti, / si no eres tú, Jerusalén, mi mayor alegría» (Sal 137: 5-7)–, Santacilia recrea:

¡Pero cómo cantar! —¿Cómo pudiera
Lejos del suelo que nacer le viera
El proscripto cantar? —¡Tierra querida!
Jerusalén amada,
Tesoro de mi amor, —patria adorada;
Si alguna vez para mi propia mengua
La memoria te olvida,
Y puedo hallar consuelo
Apartado de ti bajo otro cielo,
Permite que mi lengua
Sin movimiento quede y el destino
Alfombre de dolores mi camino [...][21]

Precisamente es el sentido de ese pueblo gimiente, violentado, justo, el que determina la variación más clara del poema respecto del original bíblico. El contraste del salmo entre la conmovedora suerte de los hebreos y la rudeza de sus maldiciones finales –«Babilonia, ciudad criminal, / dichoso el que te pague el mal que nos has hecho, / dichoso el que agarre a tus hijos y los estrelle contra la roca» (Sal 137: 8-9)–, se suaviza en el poema en un reclamo que sustituye la brutalidad de esa imagen última por el sonido atronador de la voz de Dios: «Castígalos, Señor, no como el bueno / Goce el malo de dulce bienandanza, / Suene terrible de tu voz el trueno / Y descienda sobre ellos la venganza».[22] El *contrafacta* de Santacilia encauza pues las potencialidades semánticas

[20] Pedro Santacilia y Palacios: «Salmo CXXXVII de David», en *El laúd…*, ob. cit., p. 778.
[21] Ídem.
[22] Ídem.

del salmo redireccionándolas hacia un ámbito de provocaciones anticoloniales, disidentes, y donde esclavitud, destierro, rebeldía, se disparan sobre el fondo sagrado que funge como blasón de un patrimonio moral.

También Joaquín Lorenzo Luaces en la «Oración de Matatías», inspirada en los capítulos 1 y 2 del *Primer libro de los Macabeos,* se adueña de los materiales que le suministra la Biblia para organizarlos en un discurso político, pero, en comparación con el «Salmo CXXXVII de David» de Santacilia, con un manejo más atrevido de su fuente y un timbre más enconado. Luaces escoge para su propósito la historia de las insurrecciones del pueblo de Israel contra el dominio seléucida, en específico, durante el reinado de Antíoco IV Epífanes, célebre por su helenismo radical y la prohibición del judaísmo bajo su gobierno.

Aquí resulta imprescindible hacer un breve paréntesis. La crítica de nuestra poesía decimonónica ha visto, en el empleo de referentes bíblicos como pantalla de contenidos patrióticos, una de las caras de una práctica más general destinada a pasar la censura y fomentar los anhelos emancipatorios. Los usos simbólicos de gestas y personajes foráneos o indígenas son, según se acuerda, modalidades de un mismo procedimiento; mas, en el caso que nos ocupa, con una distinción de grado que es necesario subrayar. Ni griegos ni siboneyes entran como los israelitas bajo la condición de «pueblo de Dios» y ese detalle supone un alcance de significado mucho mayor que autoriza y asienta la legalidad, nobleza y eticidad del patriotismo cubano en la tradición religiosa más importante de Occidente. Cuando Luaces encarna –para regresar a la «Oración de Matatías»– en la rebelión macabea el ánimo de independencia del pueblo de Cuba, no solo está sirviéndose de un retablo histórico más, aprovechable como cualquier otro en lo que a compromiso de libertad concierne, sino ubicando a la vez ese compromiso liberador en el sitial de las obligaciones que no toleran renuncia. No es el suyo el grito de guerra del «Canto de Kaled» lanzado a la expansión de la fe musulmana por el orbe, sino el de una identidad agredida y forzada a la beligerancia.

Con la «Oración de Matatías» Luaces consigue una verdadera apropiación que, sin faltar al espíritu de *Macabeos,* selecciona, recorta, modifica y añade cuanto cree conveniente. El título del poema ya es en sí mismo trazo creador. Si nos atenemos al texto bíblico, Matatías no pronuncia oración alguna. Su presencia se reduce estrictamente al se-

gundo capítulo del libro, y el único de sus parlamentos que podría semejarse a una oración por su calidad cúltica es la elegía que entona al ver los sacrilegios perpetrados en Jerusalén y Judá (1 Mac 2: 8-13). Los versos alusivos en el poema a Sansón –«como el intonso que llevó la muerte / y el fuego y el terror al filisteo»–[23] y a la vigilia en Getsemaní –«¡Señor, Señor, el cáliz ya rebosa!»–,[24] o la serie de imprecaciones puestas en boca del sacerdote de Yoarib –«¡Los dardos de tu ira temerosa / mire el tirano en sus entrañas fijos!»–,[25] atestiguan también la creativa apropiación apuntada.

La «Oración de Matatías» disuelve en un solo paisaje los motivos de esclavitud y calvario expresados en *El laúd...*: «No hay varón de saber que no se vea / en torpe cautiverio; / y reina en las campiñas de Judea / la espantable quietud del cementerio».[26] El poder enarbola su capacidad de suplantación. Los umbrales del templo son barridos por el alcázar que «los crueles levantaron»; las orquestas, apagadas «con el ruido triunfal de los clarines». Una genealogía contra otra, helenismo y judaísmo, pero solamente un sepulcro. Las vestiduras sacerdotales se cambian por arneses; el incienso, por las armas: objetos distintos de un deber religioso idéntico. El clamor del anciano Matatías es no obstante tan solo el preludio de lo que ha de venir. El poema se acelera hasta el borde de la acción para quedar pendiendo de ese «muy pronto» en el que relucirán las teas. La oración, como el manifiesto político, se vuelca hacia el futuro. Son, de algún modo, entidades prospectivas. Sobre este borde en vilo el texto concentra su eficacia: «¡Dadnos, dadnos, Señor, un varón fuerte [...]!».[27]

Autor asimismo de «El último día de Babilonia», «Profecía a Jerusalén» y «Los mártires», no llegó Luaces en esas composiciones altisonantes a la orgánica y fina asimilación de citas religiosas, bíblicas, que alcanzaría en su conocido poema de 1865. Tocó, por otro lado, en «La naturaleza», «La luz» y «El espíritu y la materia», ideas que revelan una concepción cristiana, aunque con recursos ya de sobra trillados, que tampoco nos parecen merecedores de examen.

Botón de muestra de las relaciones en nuestra lírica del siglo XIX entre el sentimiento patriótico y lo sacro, estos ejemplos no agotan,

[23] Joaquín Lorenzo Luaces: «Oración de Matatías», *Poesías escogidas*, p. 115.
[24] Ibídem, p. 114.
[25] Ídem.
[26] Ídem.
[27] Ibídem, p. 115.

por supuesto, su diversidad y extensión. Mendive, Zenea y Martí en el escaño más alto, probarán –inclusive sobre su propia carne– esos cruces del fervor y el destino civil, de la trascendencia y la historia. Religión del martirologio, de la entrega sacrificial y de las palmas pobladas de seres que sollozan y esperan.

Mayor intimidad del acento. La emoción elegíaca. Mendive, Zenea, Luisa Pérez de Zambrana

La observación de Salvador Bueno de que nuestro romanticismo fue de la catarata de Heredia a la gota de rocío de Mendive, como imagen del paso de la primera a la segunda generación romántica, puede servir de pórtico a tres de los autores de esta última, con quienes comienza, para Vitier, «limpia de toda mezcla, una lírica purísima del alma, de la intimidad y de las soledades»,[1] que se plasmará consecuentemente también en sus expresiones religiosas. A la naturaleza de gigantescas cumbres, océanos y arrebatados movimientos, en la cual Dios solía revelarse, ellos preferirán el paisaje crepuscular o nocturno hecho de murmullos, roces, impresiones vagas, frágiles; la intemperie desierta y tranquila, o el interior del «bosque hojoso», retiros desde donde se accede a la percepción del espíritu. Al lenguaje metálico de las odas, sobrevendrá una escritura de acentos tenues y un tono nostálgico, elegíaco, que no se restringe solo a la elegía como género, sino que implica a veces una visión más esencial de la realidad, de la existencia.

La hora de la penumbra es en esos ambientes, que recuerdan los de románticos ingleses y alemanes –véanse «La sombras», de Zenea, y «Meditación», de Luisa Pérez de Zambrana–, la hora de la introspección, del encuentro con lo sacro o los fantasmas queridos. Mientras más se indefinen los contornos más se adensa simbólicamente el espacio[2] y, así, no es fortuito que haga su entrada el tema de la naturaleza como templo, que volverá a pulsar José Martí en sus *Versos sencillos* (1891).

[1] Cintio Vitier: «La interiorización del tono. La obra de Zenea. Significación de Luisa Pérez. Su hermana Julia. Primera caracterización de lo cubano», *Lo cubano en la poesía*, p. 139.

[2] «Espiritualización de la naturaleza», vaguedad, ingravidez, transformación del paisaje en «hora», son algunos de los rasgos apuntados por Vitier, que suscribo plenamente aquí. (Cfr. Cintio Vitier: Ibídem, p. 140.)

Ya de la tarde el manto misterioso
Sobre el callado mundo se desploma,
Ya de Venus gentil el disco asoma
Ya triste muere el sol.
Llevemos por el áspero camino
Con religiosa fe la débil planta,
Y oigamos la oración que se levanta
De lágrimas a Dios.

Alcemos nuestro templo en la montaña
Teniendo por techumbre al mismo cielo,
Por luz la estrella, por alfombra el suelo
Y un árbol por altar.[3]

Tanto el ritmo fluido, musical, como la delicada melancolía que singularizaron su obra poética –«A un arroyo», «La pasionaria», «La gota de rocío»–, están en estas octavas agudas de «La oración de la tarde» de Rafael María de Mendive. Desde esta atmósfera de recogimiento, en que, tras las «gallardas hojas», se agitan, como en «La música de las palmas», los patriotas ausentes, se levanta la afligida plegaria, de la cual Susana Montero ha dicho que «completa el pensamiento panteísta» del poeta, «mucho más evidente aquí, más madurado y sereno» que en textos anteriores.[4] Según esta investigadora, en el autor «deben separarse la fidelidad a una ética cristiana –cuyos presupuestos se corresponden enteramente con su proyección ético-social– y la concepción de la vida mendiveana y, por otra parte, su postura filosófica ante el dogma cristiano, que se acerca –a veces peligrosamente– a la posición ateísta precientífica del panteísmo».[5] No obstante, ninguno de los dos poemas –además de «La oración de la tarde», «Ideal»– de los

[3] Rafael María de Mendive: «La oración de la tarde», *Poesías*, pp. 127-128. En Martí: «Busca el obispo de España / Pilares para su altar, / ¡En mi templo, en la montaña, / El álamo es el pilar! // Y la alfombra es puro helecho, / Y los muros de abedul, / Y la luz viene del techo, / Del techo de cielo azul.» (José Martí: «III», *Versos sencillos, Poesía completa*, t. I, p. 238); y «Nunca más altos he visto / Estos nobles robledales: / Aquí debe estar el Cristo, / Porque están las catedrales.» (José Martí: «IV», Ibídem, p. 240).

[4] Susana Montero: «Rafael Ma. de Mendive. Joaquín Lorenzo Luaces», en Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo Valdor. Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente, *Historia de la literatura cubana. Tomo I. La colonia: desde los orígenes hasta 1898*, p. 287.

[5] Ibídem, p. 286.

que Montero echa mano para fundamentar su tesis resiste una lectura de ese cariz. Hay una significativa diferencia entre creer que la divinidad es el universo todo, postulado nuclear del panteísmo,[6] y sentirla refleja en cada una de sus creaciones, de la misma manera que se nos brinda en la imitación que hiciera Mendive de Thomas Moore, en «Canto sagrado»:

Cuando esparce la hermosa primavera
En torno de nosotros sus olores,
Tu espíritu en sus lágrimas impera,
Y en el perfume grato de sus flores;

Pues do quiera que van nuestras miradas
Tus glorias allí están, y allí suprema
Tu ley se encuentra ¡oh Dios! En las sagradas
Bellezas de tu espléndido poema…![7]

Que su sentimiento de lo trascendente –sentimiento, antes que «pensamiento filosófico religioso»– se experimente por lo demás en «Ideal» como búsqueda desde el dolor y la duda, no contradice tampoco el carácter cristiano de la poesía de Mendive.[8] Medir la fe por su adscripción, exenta de caídas y crisis espirituales, al dogma, es un modo equívoco y muy estrecho de entenderla. Santos y padres de la iglesia no fueron ajenos a tales tensiones. Sin contar con que, bien mirado, lo que el sujeto del poema persigue no son los ideales humanos, fugaces, engañosos, aun cuando se erijan desde la religión o el arte, sino algo más verdadero y profundo ante lo cual aquellos terminan desvaneciéndose:

[6] «El panteísmo (concepto usado en 1705 por J. Toland [† 1722] para indicar la creencia en la unidad de Dios con todos los seres) afirma, de un modo genérico, que Dios lo es todo, y que todo es Dios, con la pretensión implícita de identificar a Dios con el mundo de la naturaleza o hacer de la criatura solo un momento transitorio de la divinidad, confundida con la totalidad anónima de lo real. El verdadero panteísmo implica, pues, la negación simultánea de la realidad personal divina y humana.» (L. Borriello, E. Caruana, M.R. del Genio y N. Suffi: *Diccionario de mística*, p. 1398.)

[7] Rafael María de Mendive: «Canto sagrado», *Poesías*, pp. 176-177.

[8] «No sólo la idea panteísta de la disolución de Dios en la naturaleza, sino también la duda en torno a uno de los dogmas bases del cristianismo (la culpa original) son elementos fundamentales que, al parecer en este poema, revelan la esencia de la reflexión mediveana sobre el tema y niegan ese "carácter eminentemente cristiano" tan esgrimido al hablar de su poesía.» (Susana Montero: Ob. cit., p. 287.)

Al eco de mi voz, desaparece
El punto luminoso,
Y en armónicas ondas, himno hermoso
De celestiales cánticos, parece
Que esparcen por los ámbitos del mundo
Las arpas de los Ángeles en coro…!
¡Oh! Dios! A quien adoro!
–Exclamo al despertar, con alegría–
Arrebata en tu llama creadora
Cuanto ya queda de existencia mía,
Y cuanto he sido, y soy, un sueño sea
Donde libre de humanos ideales,
Al abrirme tus puertas inmortales
Amor, eterno amor tan sólo vea…![9]

De esta forma se explica también el ansia de «des-terramiento» del poeta,[10] como ruptura con las idolatrías e impurezas sensuales y de cualquier índole, que tiende siempre hacia lo celeste, lo inmaculado y alado, y en la que parece reverberar la huella de fray Luis de León –«Aspiro en mi dolor a lo infinito, / No a los terrestres goces de la vida, / contra los cuales levanté ese grito / que tú llamas "el himno de un suicida", / Anhelo desatar la ligadura / Que me sujeta horrible / En esta cárcel mísera y oscura»–;[11] al igual que se explican los versos moralizantes donde advierte de la falsedad del placer, que aletarga y desvía de la conducta recta: «Los dormidos», «A la juventud», «Confesión de una joven».

Pero el texto de Mendive –llamativamente soslayado por Susana Montero– que mejor expresa su religiosidad cristiana es la invocación que escribe, deshecho por la inminencia de la muerte de la hija, dando a su connatural emoción elegíaca amplia salida y dirigiéndose a Dios con la débil y atribulada conciencia de criatura, que produjo, como viéramos en Heredia, *Plácido* y acusadamente en la Avellaneda, algunos de nuestros más antológicos poemas religiosos:

[9] Rafael María de Mendive: «Ideal», *Poesías*, p. 112.
[10] Cfr. Sergio Chaple: *Rafael María de Mendive, definición de un poeta*, pp. 23-26.
[11] Rafael María de Mendive: «A Elodia», *Poesías*, p. 27. En Fray Luis de León: «¿Cuándo será que pueda, / libre de esta prisión, volar al cielo, / Felipe, y en la rueda / que huye más del suelo / contemplar la verdad pura sin duelo?» (Fray Luis de León: «A Felipe Ruiz», *La perfecta casada. Cantar de los cantares. Poesías originales*, p. 182.)

Es ella, oh Dios, la hija idolatrada,
Por quien palpita el corazón y gime
En triste soledad; por quien trocada
En pena mi ilusión, su sello imprime
En mi frente el dolor, y acobardada
Ante tu excelsa majestad sublime,
No acierta el alma a comprender, ni alcanza
Más luz ni salvación que tu esperanza.[12]

Cierto que la «Invocación…» cae en momentos de un melifluo sentimentalismo, cierto que la retórica de la época le deja su gravamen, sin embargo, esos acordes de suyo mendiveanos –«Pon en mis secos labios la frescura / Del bíblico Cedrón, y el eco suave / De la lejana fuente que murmura»–,[13] que incluso se asemejan en desolación a los de Luisa –«Yo te diré, mi Dios, por qué la tierra / Es desierto arenal para mis ojos, / Y el mundo todo para mí no encierra / Sino de muerte pálidos despojos»–,[14] la alzaban sobre mucha poesía religiosa soporífera, plúmbea, como la de Manuel Orgallez, Antonio Enrique de Zafra, Ramón B. Barrera y Sánchez, entre otros.

Su música, que es la del «salterio gemidor», con la que lo divino se torna rumor doliente, sombrío paraje de ondulaciones vegetales, y la patria se une, no a la oración encendida y libertaria, sino a la misteriosamente íntima, marcaba los compases que en Juan Clemente Zenea asumirían visos de tragedia ontológica. Atardeceres, cementerios, sitios recónditos y «costas ignoradas», como esas de «Recuerdo», donde parece que hay un Dios que responde desde la infinitud, llamando «al hijo errante», eran espejos de una intrínseca tristeza del ser, de una raigal sajadura.

Ya en las octavillas románticas de «Oración» que Zenea dio a la luz en *El Almendares* en 1852, la pesarosa voz que rogaba: «Socorre, ¡oh Dios! a los hombres / Como das al ave plumas, / Y das a la fuente espumas / Y favonios a la mar»,[15] contenía en germen la angustia que nueve años

[12] Rafael María de Mendive: «Invocación religiosa», *Poesías*, p. 151.
[13] Ibídem, p. 154.
[14] Ibídem, p. 150. En Luisa Pérez de Zambrana: «y es, ante mí, la creación entera / la gigantesca sombra de una tumba.» (Luisa Pérez de Zambrana: «La vuelta al bosque», *Poesías completas (1853-1918)*, p. 279.)
[15] Juan Clemente Zenea: «Oración», *Poesía*, p. 275.

después, en la segunda parte de «En días de esclavitud», aparecida de forma independiente en la *Revista Habanera*, iba a mostrársenos como insalvable sima. En germen, porque aquellas estrofas de ligera sonoridad, casi *cantabile*, y giros de sensible agradecimiento, irradiaban aún una confianza devota que oscurecería para el texto publicado en 1861.

«Poeta vagabundo», «réprobo maldito», en un siglo cuya estrella «se ha eclipsado» y en el que «no hay escala que conduzca al cielo», el sujeto de «En días de esclavitud», dividido a su vez entre su presente y el sueño de una edad desgraciadamente distante, es, desde luego, el sujeto de un drama que lo político sacude, exaspera, mas no determina por entero:

¡Señor! ¡Señor! ¡el pájaro perdido
Puede hallar en los bosques el sustento,
En cualquier árbol fabricar su nido
Y a cualquier hora atravesar el viento!

¡Y el hombre, el dueño que a la tierra envías
Armado para entrar en la contienda,
No sabe al despertar todos los días
En qué desierto plantará su tienda![16]

Inferior a los animales con libertad y albergue, su agonía posee un sentido filosófico, existencial, que Cintio Vitier ha relacionado con el monólogo de Segismundo, remitiendo al estudio de Alfonso Reyes «Un tema de *La vida es sueño.* El hombre y la naturaleza en el monólogo de Segismundo». Vitier ve asimismo en el salmo 83 un aspecto «en cierto modo contradictorio de los versos de Zenea».[17] Nada sin embargo hay de contradictorio, si consideramos su nexo con las palabras de Jesús: «—Los zorros tienen guaridas y los pájaros del cielo nidos; pero el Hijo

[16] Juan Clemente Zenea: «II», «En días de esclavitud», ibídem, p. 215.

[17] La suposición de Vitier se apoya en los versículos 4 y 5 del mencionado salmo (83 en la numeración de la traducción griega): «El gorrión halló morada para sí, y la tórtola un nido donde poner sus polluelos; tus altares, Señor de los ejércitos, Rey mío y Dios mío, *son para mí este nido*». (Cito por Vitier: Ob. cit., p. 115.) La traducción que empleo dice textualmente: «En tus altares, Señor todopoderoso, rey y Dios mío, / hasta el gorrión ha encontrado una casa, / y la golondrina un nido donde poner sus polluelos. / Dichosos los que viven en tu casa y te alaban siempre» (Sal 84: 4-5).

del hombre no tiene donde reclinar la cabeza» (Mt 8: 20). Se establece así una tácita correspondencia entre el Mesías y el hablante lírico, tendida a partir del propio versículo que Zenea reescribió en su poema «A Nicolás Azcárate en la muerte de su hija»: «¡Oh miserable! El pájaro confía / Encontrar en el bosque algún reposo, / Pero el hijo del hombre tiene un día / En que anhela y no puede descansar».[18] Repetición esta que, junto a otras, corrobora una obsesiva idea del ser y el destino humanos como orfandad y emigración perpetuas, y del mundo como valle de lágrimas del que la muerte nos redime:

Mostrad resignación, y no os asombre
Este vago consuelo, porque es justo
No prolongar el sinsabor del hombre
Llamándolo a vivir.
Mal se comprende la pasión si ansiamos
Que no descansen los que siempre sufren,
Si se ausentan los seres que adoramos
Dejémoslos partir.

(«A un amigo en la muerte de su padre»)[19]

Sonriamos de placer, porque no cabe
Desencanto profundo
Al verlo que se ausenta y que no sabe
¡Cuánto hay de amargo y triste en este mundo!

(«En la muerte de un niño»)[20]

No estamos exactamente frente a aquel «mundo de escarmiento y de ilusiones» de *Plácido,* aunque ambos autores tuvieron en común –amén de las penosas circunstancias finales de sus vidas, condenados los dos por motivos políticos en turbios procesos– esa perspectiva funesta en torno a la condición del poeta. En Zenea, cuyas imágenes de lo real son inseparables del vértigo de lo declinante y fugitivo, estamos ante una poética y una mirada más omnicomprensivas, puesto que no se trata solo de la fatalidad del creador, sino de la del hombre, ni

[18] Juan Clemente Zenea: «A Nicolás Azcárate en la muerte de su hija», *Poesía*, p. 195.
[19] Juan Clemente Zenea: «A un amigo en la muerte de su padre», ibídem, p. 90.
[20] Juan Clemente Zenea: «En la muerte de un niño», ibídem, pp. 131-132.

solo del mundo lamentable en cuanto coyuntura, contexto, sino del *substancialmente* «amargo y triste».

En los versos de *Diario de un mártir* que compuso durante sus ocho meses de prisión en la fortaleza de La Cabaña, Zenea no declaró culpa o inocencia; no imploró tampoco a Dios ser salvado. Antes bien, suplicó que le amparara en su reino, «patria eterna». Más que en los instantes aislados en toda su obra lírica en los que hizo explícito el tema –adiciónense «Ora pro nobis», «La pecadora arrepentida», «Job», y los poemas «IV» y «IX» de *Diario…*–, es primordialmente en la textura simbólica de esa obra, en su espiritualidad trágica, astillada, donde entrevemos su imantación religiosa. En el prisionero que evoca la «antigua historia de aflicciones» del Cristo, y en el marinero, cansado, que se arrodilla «en la cubierta del bajel» y en vano busca «el faro salvador del navegante».

Contrasta con la rebelde queja de Zenea la fe de Luisa Pérez de Zambrana, que hasta en su etapa de más visceral desgarramiento mantendría con una extraordinaria tenacidad. Fe, en medio del tierno paisaje de los primeros textos, y fe también, en medio de la aridez y del abismo. No deja de resultar sugestivo que sea ella, otra mujer, quien constituya después de Gertrudis Gómez de Avellaneda el otro hito de la poesía cubana de tema religioso en el período. Raras veces la crítica, atrapada en un inútil contrapunteo entre estas escritoras, ha atendido a los aspectos que lejos de distanciarlas las acercan y que, en el área en particular de sus composiciones sacras, son señaladamente visibles. La línea mariana, femenina, y la sostenida reescritura de fragmentos bíblicos que destacamos en la Avellaneda, hallarán en Luisa curso no menos estimable. Basta con hojear la edición de sus *Poesías completas* preparada por Ángel Huete, para percatarnos de la asiduidad con que concibió loas y ruegos a María –«Una ofrenda a la Virgen», «A la Virgen de Dolores», «Ante la Virgen de la Caridad», «A la Virgen de Lourdes», «El nardo de Israel», «Nuestra Sra. del Sagrado Corazón de Jesús»–. Esa recurrencia nos habla –huelga anotarlo– de una personal devoción, pero que, asimismo, se ajustaba a la poética de la autora, a ese «virginal misterio» celebrado tempranamente por la *Tula* en sus versos,[21] a sus familiares y maternales inflexiones, y a la inocencia y el esplendor del

[21] Cfr. Gertrudis Gómez de Avellaneda: «Prólogo», en Luisa Pérez de Zambrana, ob. cit., p. 434.

blanco que a su vez signaban su «deseo infinito y deslumbrante de pureza»:[22]

Yo era muy niña: una mujer hermosa
vagaba siempre en mi inocente sueño,
mujer más dulce que la luz dudosa
que vierte en tarde azul astro halagüeño,
más bella que en el rayo de oro y rosa
que el Sol prolonga al espirar risueño
envuelta en cándida y plateada nube
angélica visión que al cielo sube.

Flotaba en los reflejos de la luna,
mecíase en la luz de las estrellas,
jugaba en el cristal de la laguna,
dejaba sobre el mar sus blancas huellas,
mirábale vagar junto a mi cuna,
perdíase luego entre las nubes bellas
o al aire dando su ropaje airosa
flotar cual nubecilla vaporosa.[23]

De nácar, lirios, azucenas, nardos, túnicas y cendales es la imagen de lo divino en Luisa Pérez. Suavidad, blancura de que rebosan sobre todo sus poemas a la Virgen, dechado del «alma femenina» obediente y casta, blanda y amorosa, que la poeta representara y cuyos atributos incidirían en la valoración que le dispensó Martí en su reseña de la antología de José Domingo Cortés, *Poetisas americanas* (1875).[24]

Atrás quedaban las recargadas y manidas visiones que desde José Surí habían caracterizado el tratamiento mariano. Aun en «Una

[22] Cfr. Ángel Huete: «Introducción a la poesía de Luisa Pérez de Zambrana», en Luisa Pérez de Zambrana, ibídem, p. XXVIII.

[23] Luisa Pérez de Zambrana: «A la Virgen de Dolores», ibídem, p. 78.

[24] En dicha reseña es obvio que sobre el enfrentamiento trazado entre la Avellaneda y Luisa, del cual esta última sale favorecida, pesa la condición más acorde de la poesía de Pérez de Zambrana –«tiernamente tímida», «nelumbio quejumbroso», «nube de nácar y azul en tarde serena y bonancible»– con los cánones del pensamiento de la época en torno a la mujer, al que Martí no pudo escapar. (Cfr. José Martí: «Tres Libros.–Poetisas americanas.–Carolina Freyre.–Luisa Pérez.–La Avellaneda.–Las mexicanas en el libro.–Tarea aplazada», *Obras completas*, vol. 8, pp. 309-313.)

ofrenda a la Virgen» y «Nuestra Sra. del Sagrado Corazón de Jesús», donde la Madre de Dios se rodea de esos querubines, célicas luces, cetros y alcázares que inundaron el discurso religioso de la Colonia, lo que se ofrece a esta es un «pobre ramo de modestas flores», una corona humedecida con lágrimas. Madre ya, con su significado definitiva y estremecedoramente afectivo, y apenas distinta de la madre carnal, como se nos retrata en estos serventesios de agosto de 1854:

Cuántas veces te vi como una sombra
vagar en torno de mi frágil cuna!
Cuántas veces sentí tu beso amante
en las horas que duerme hasta la luna!

Y yo como los ángeles dormía
por tus cantos de amor acariciada,
que tú velabas cariñosa a tu hija
cual la virgen a Dios, madre adorada.[25]

Advirtamos la semejanza con las estrofas citadas de «A la Virgen de Dolores». En otro poema posterior, incluido en su cuaderno de 1920, «La madre», una vez más Luisa Pérez de Zambrana sugerirá esa relación entre ambas figuraciones maternas, pero es allí su propio sufrimiento el que parece refractarse en la mujer inmóvil ante la tumba del hijo.

Ella, blanca, helada, muda,
la mano en la herida eterna
es una escultura inmóvil
al pie de una tumba abierta.

En su faz de Dolorosa
lucen fúnebres violetas,
la tristeza de una mártir
la palidez de una muerta.

En el corazón clavada
una cruz de espinas lleva

[25] Luisa Pérez de Zambrana: «A mi madre. En mis natales», ob. cit., p. 53.

y por el marfil del pecho
las gotas de sangre ruedan.

¿Este es tu dosel de gloria
oh santa y sublime reina?
¿este es el altar divino
alzado a tu planta excelsa?

Este es tu templo de plata
¡oh seráfica belleza!
y ésta, tu aureola de oro,
¡Divinidad en la tierra![26]

Si en «Viernes santo» –en el cual la reescritura de la Pasión concentraba en los endecasílabos referidos a María sus exclamaciones de mayor patetismo–[27] era ostensible la identificación sentida por la autora con la *Mater* dolorosa, la misma se intensificará en las grandes elegías «Martirio», «Dolor supremo» y «¡Mar de tinieblas!», que encabezan para Huete, junto a «La vuelta al bosque», «La noche de los sepulcros», «Las tres tumbas» y «Soñando con mis hijas», el arribo a la «plenitud lírica» de Luisa Pérez de Zambrana:

Aquí estoy, aquí estoy sobre tu losa,
¡oh dormido de mi alma! ¡oh bien querido!
aquí estoy con el cáliz en la mano,
rebosado de absintio.

Mira cómo descienden, una a una,
calladas, melancólicas, sin ruido,
a mis humildes sienes inclinadas
las palmas del martirio.

Mira sobre mi lívido semblante
¡ay! las heridas que dejó el suplicio,

[26] Luisa Pérez de Zambrana: «La madre», ibídem, pp. 311-312.

[27] «¡No acabéis de matarle…! deteneos… / ¡Misericordia, compasión, clemencia! / ¡Mirad esa mujer…! ella es su madre! / Ved cómo os tiende los convulsos brazos…! / Oíd su ronco sollozar… ¡verdugos! / No descarguéis el golpe… ¿no la veis / Que también va a morir? ¡Oh Dios eterno! / Piedad para esa madre…! vedla, vedla…». (Luisa Pérez de Zambrana: «Viernes santo», ibídem, p. 49.)

y en mi frente caída sobre el pecho
las espinas de Cristo.

(«Martirio»)[28]

En la noche sin luna y sin aurora
del calvario que subo dolorida,
yo os miro suaves descender del cielo
con las pálidas frentes pensativas.

(«Dolor supremo»)[29]

¡Hijo de mis entrañas! ¿en qué idioma
te diré mi tristeza?
Mira el cáliz de acíbar, y la sangre
que mi frente gotea.

[…]

Las lágrimas del huerto ¡oh flor de mi alma!
por mis mejillas ruedan,
y eterna llevo la mortal herida
en el costado abierta.

(«¡Mar de tinieblas!»)[30]

Madre-Cristo en simbiosis inédita, atravesada como aquella a quien el anciano Simeón predijo que una espada le traspasaría el pecho (Lc 2: 35), Luisa toca el linde sagrado del dolor. Y también por eso quizás dolor «supremo». Las que antes fueran, en «Meditación. En un cementerio», certezas, son ahora preguntas desesperadas: «¿A tus dulces y pálidas hermanas / en los soles inmensos te has unido, / como se unen, temblando, cuatro gotas / de celeste rocío? // ¿O como astros errantes

[28] Luisa Pérez de Zambrana: «Martirio. Después de la muerte de mi hijo Jesús», ibídem, pp. 283-284.
[29] Luisa Pérez de Zambrana: «Dolor supremo. Después de la muerte de mis tres hijas», ibídem, p. 288.
[30] Luisa Pérez de Zambrana: «¡Mar de tinieblas! Después de la muerte del único hijo que me quedaba», ibídem, pp. 292-293.

vagáis solos / en la infinita inmensidad perdidos? / ¿o dormís del sepulcro, en el misterio / negro y desconocido?».[31] Mas la voz no blasfema. La poeta que en 1858, en «A Dios», prometía «dulzura y plácida obediencia» frente al presagio de un terrible decreto,[32] es coherente hasta lo insoportable. Sus hijos muertos se revisten de las materias blancas y brillantes de su piedad –«¡lirios del Paraíso deshojados!», «¡Palomas de suavísimo alabastro!»–; a su dejo funerario se pliega el de la oración:

¡Mano en que van los mundos! ¿qué es el hombre
en esta triste estepa?
¿a dónde va, cubierta la mirada,
con una venda negra?

Alumbra, con un astro, de la tumba
la enorme noche tétrica,
déjame ver si el ángel de la muerte
en la losa se sienta.

¡Oh Dios! que en este espejo formidable
tu gran sombra reflejas,
y el alma, como un ave luminosa,
transfigurada vuela.[33]

La profundidad religiosa de Luisa procede de esta experiencia abisal, de este enfrentarse cara a cara con la ruina y la muerte, en cuyo enigma había reflexionado desde su juventud sumergiéndose en esferas de indudable vibración mística:

tú en las tumbas respiras, tú paseas
en el aire, tú vagas en las sombras,

[31] Luisa Pérez de Zambrana: «Martirio. Después de la muerte de mi hijo Jesús», ibídem, pp. 284-285.

[32] «Y mientras con mi lira y mis memorias / voy surcando estos mares, / donde nunca encontré sublimes glorias / ni profundos pesares; // ¡Quién sabe si terrible tu decreto / en mi cabeza extiendes; / porque ¡ay! el porvenir es un secreto / que sólo tú comprendes! // Mas haz lo que sublime te propones / en mí, Dios soberano, / pues todo es bueno lo que tú dispones / y ejecuta tu mano.» (Luisa Pérez de Zambrana: «A Dios», ibídem, p. 214.

[33] Luisa Pérez de Zambrana: «¡Mar de tinieblas! Después de la muerte del único hijo que me quedaba», ibídem, p. 294.

tú hablas al corazón, tocas el alma,
que todo en este magestuoso asilo
está lleno de ti y de tus misterios;
por eso alzando hasta el celeste velo
hondas miradas ¡oh Señor! te busco;
pues no comprendo si tan alto moras
cómo tan cerca de mi ser te siento.[34]

En ese quieto recinto «es dó vive la verdad desnuda». Espacio *umbral* como ninguno, del orden superior que igualmente insinuaran sus paisajes bañados de resplandores, armonías etéreas –«Noches de luna», «Al ponerse el sol», «Horas poéticas».

Con respecto a sus recreaciones bíblicas, todas de los evangelios, Luisa Pérez de Zambrana las construye, ora como en «Dios y la mujer culpable», «Entrada en Jerusalén» y «La resurrección del Señor», retocando solo sutilmente los episodios, trasladándolos casi sin añadidos al verso, y con ello poniendo al descubierto sus originales posibilidades plásticas, ora como en «Viernes santo» y «¡Sed tengo!», dilatando los pasajes y/o acrecentando su peso trágico.

Óleos, sucesivos recuadros animados, los tres poemas que mencionara juntos, pese a haber sido escritos en diferentes fechas –«Dios y la mujer culpable» (1856), «Entrada en Jerusalén» (1860) y «La resurrección del Señor» (1863)– presentan constituciones muy similares: principios *in media res,* desarrollos hacia puntos clímax y finales en movimiento, que dejan como suspendida la escena y nos traen a la mente el cierre de «El camino de Damasco» –aunque con más expresividad pictórica en Casal:

Avergonzado el pueblo
retiróse con rápida presteza;
la víctima besó sus pies gimiendo,
y otra vez inclinada la cabeza
siguió Dios escribiendo.

(«Dios y la mujer culpable»)[35]

Y con la dulce majestad severa
que su frente reviste,

[34] Luisa Pérez de Zambrana: «Meditación. En un cementerio», ibídem, p. 63.
[35] Luisa Pérez de Zambrana: «Dios y la mujer culpable», ibídem, p. 166.

tendida la sagrada cabellera
y la mirada triste,

de los doce discípulos seguido
que repiten su queja,
el enviado de Dios, el gran ungido
a Bethania se aleja.

(«Entrada en Jerusalén»)[36]

De los otros dos textos, «Viernes santo» carga las consecuencias de su teatralidad y de sus excesos declamatorios, y es francamente prescindible. No así «¡Sed tengo!». La crucifixión –uno de los motivos que ha venido develándosenos como constante– se nos reescribe a partir de su nota acaso más humana y simbólica: la sed de Dios, sed a un tiempo de la carne desfallecida y del espíritu que nos reclama e interroga.[37] El aumento del «peso trágico» se da, no a través de la ampulosa tirada, sino de los renglones apretados, sobrios:

Sobre la cruz que el sacrificio encierra
ya el ángel de la muerte para el vuelo,
y todos los espíritus del cielo,
gimiendo, precipítanse a la tierra.

[36] Luisa Pérez de Zambrana: «Entrada en Jerusalén», ibídem, p. 202.

[37] El texto tal vez impresionó a Dulce María Loynaz. En el «Poema XCV» de *Poemas sin nombre* (1953) tropezamos con esta feliz comunión temática con los versos de Luisa Pérez:

Sed tienes. Y ahora, aunque arrancáramos todos los ríos de sus entrañas y los allegáramos trémulos, palpitantes, a tu boca, tu sed seguiría flotando por encima de las aguas en tumulto, imposible de anegarse en ellas.
Sed tienes. Y aunque con los dientes rompiéramos nuestras arterias en tus labios, no bastaría toda esta sangre nueva, aún sin nacer aquella tarde, para apagar la llama de tu grito.
Sed tienes. Lo seguiremos oyendo a través de los siglos, a través de los vivos y los muertos.
De monte a monte, de valle en valle, de corazón en corazón, irán rodando esas dos palabras tuyas, terriblemente, inexorablemente irreparables.
Sed tienes… Verdad, Señor, sed tienes para siempre.

(Dulce María Loynaz: «Poema XCV», *Poesía completa*, pp. 130-131.)

Yace el divino Mártir casi inerte
sin sangre ya las cárdenas heridas,
y en torno de los ojos extendidas
las fúnebres violetas de la muerte.

La vista, que el martirio desencaja,
en torno tiende desolada y mustia
y a la turba homicida que le ultraja
¡sed tengo! grita con suprema angustia.

¡Sed tengo! y a este grito de amargura
Dios dice: ¿Cómo mi piedad sostengo?
y en los montes, los aires y la altura
repite el eco con dolor ¡¡sed tengo!!

La multitud con júbilo que aterra,
acíbar lleva a los divinos labios;
bebe el Cordero, y mansas, sin agravios,
dos lágrimas descienden a la tierra.

Y a cada herida que el rencor aciago
abre en su seno con rugientes sañas,
el regio moribundo exhala en pago
un sollozo de amor de sus entrañas![38]

Un lector apresurado pasaría sobre él sin darse cuenta de que ese «ángel de la muerte», esas «fúnebres violetas» de los ojos, ese trago de acíbar, esa «suprema angustia», culminaban la cadena de correlaciones e identidades que Luisa entabló con la trascendencia. Los mismos términos para su tormento y el de Cristo.

Más de una vez recordó la frase del sermón de las bienaventuranzas: «dichosos los que lloran» (Lc 6: 21). Deseó ser la joven pura ante la cual Dios, al verla, no volviera a otro lado el semblante –«Soneto»–. De esta virtud dulcemente firme, resignada en la devastación, fue testimonio su poesía. Desde la candorosa niña protegida por la Virgen, hasta la anciana que sobrevivió entre postales y dedicatorias, es uno solo su perfil, una sola la fisonomía espiritual

[38] Luisa Pérez de Zambrana: «¡Sed tengo!», *Poesías...*, pp. 297-298.

que cohesiona su palabra. Esa palabra de principio a fin fluyendo bajo nubes de plata.

Otras figuras entre las que cultivaron, también en las filas del segundo romanticismo, el tema religioso, debieran ser nombradas antes de terminar este repaso: Julia Pérez Montes de Oca, autora del cuidado soneto «A Dios»; Brígida Agüero y Agüero, con su emotiva «Resignación», que hace del último verso de la «Plegaria…» de *Plácido* cifra de la desgracia propia, y clasifica como lo más sobresaliente de su quehacer; Úrsula Céspedes de Escanaverino, con sus textos de desiguales logros «A Jesús crucificado», «Muerte del redentor» y «Dios»; y Luisa de Franchi-Alfaro, quien, luego de su *Corona de flores a la Santísima Virgen de las Mercedes* (1848), en su tomo de *Poesías* (1850), tendió a formas –pensemos en «Viernes santo», «Al ángel de mi guarda» y «Pésame a María»– de marcado regusto popular. Estas poetas, aunque menores en calidad, completan los predios y derroteros de una expresión en que no abundan cuestiones, reflexiones teológicas, escriturarias, y sí ayes, ofrendas, peticiones llenas de gratitud o llanto. Porque lo sagrado fue en esta lírica de otro modo, mal haríamos en exigirle lo que no se propuso poseer: consistencia, gravidez doctrinal. Objeto así como era preponderadamente –para decirlo con una metonimia tan del siglo– del corazón.

Orientaciones y referentes otros. Julián del Casal: el absoluto del arte. José Martí o la religiosidad del sacrificio

De 1874 son las *Flores del espiritismo. Colección de poesías comunicadas al médium Srta. Da Josefa Díaz por su espíritu protector.* Según el prologuista del cuaderno, los textos, redactados «de improviso y sin demora alguna, por una persona ajena del todo a la poesía, […] y que jamás se ocupó en ningún género de literatura»,[1] valen principalmente por el «fenómeno inteligente que presentan» y son pruebas de cuánto puede alcanzarse por el camino de la «ciencia» espírita. Varias de las composiciones, de conformidad con el carácter propagandístico del prólogo, llevan al pie la fecha y otras circunstancias en las que fueron «dictadas». En nota de «La fe», por ejemplo, se nos indica: «19, Abril. Presentes el T. C. Ballesteros y Manuel Villaverde de V. A., que dudaban antes de la comunicación».[2] Tal parece haber sido también el propósito de la *Moral y filosofía espiritista. Artículos y poesías* (1879), de José Arrufat y Herrero, referenciada por Carlos M. Trelles en su *Bibliografía cubana del siglo XIX* (1911-1915), y que no he logrado encontrar. Pero no solo los contenidos espiritistas se difunden a través del verso. En el mismo año 1879 Carlos Genaro Valdés publica *Un ramo de acacias. Colección de artículos, discursos y poesías masónicas* (1879). Libros como estos, aunque estéticamente poco o nada significan, evidencian una circulación de orientaciones y referentes otros, dentro de un universo lírico hasta entonces constituido por poemas de inspiración cristiana.

En *Arpas amigas* (1879), la antología en la que se agruparon los hermanos Francisco y Antonio Sellén, Enrique José Varona, Esteban Borrero Echeverría, Diego Vicente Tejera, Luis Victoriano Betancourt y José Varela Zequeira, una espiritualidad de signo distinto se extiende

[1] «Prólogo», en Josefa Díaz, *Flores del espiritismo. Colección de poesías comunicadas al médium Srta. Da Josefa Díaz por su espíritu protector*, pp. VI-VII.

[2] Josefa Díaz: «La fe», ibídem, p. 50.

en textos como «Preexistencia», «Ultra-tumba», «Panteísmo», «Noche eterna», «Las visitas de mi madre». La reencarnación expresada en el vago presentimiento de vidas anteriores –«Yo he vivido otra vez. ¿Dónde? Lo ignoro. / ¿Cómo? ¿Cuándo? No sé; mas yo he vivido. / Un misterioso acento, eco sonoro / De extinta voz, murmúralo a mi oído»–,[3] la armonía del alma universal repartida en la totalidad de los seres –«En todo un alma universal palpita; / lo anima todo un mismo y solo aliento, / todo en concierto armónico se agita / y de todo se exhala un pensamiento»–,[4] o las presencias y visitaciones de los muertos –«Como fue tan pura en vida / es mi madre un ser angélico, / y fácilmente penetra / en el mundo de los sueños: / ved por qué todas las noches / me visita mientras duermo»–,[5] esbozan un espectro temático que no se acomoda bien a las definiciones al uso de «poesía religiosa», y dentro del cual iban asimismo a transitar los poetas Manuel Serafín Pichardo, Federico Uhrbach y Bonifacio Byrne.

Si por un lado no dejarán de aparecer muestras que continúan en la línea de una lírica devota, desde la más fiel identificación con la fe católica –*Dolores de María* (1880), de Manuel Orgallez; *Poesías religiosas…* (1892), de F. J. de C.; y *Ecos del claustro* (1897), de Gonzalo del Sagrado Corazón de Jesús–, por el otro, y en la medida en que la poética modernista fue desarrollándose, asomarían entre nosotros rasgos tanto de ocultismo y satanismo,[6] como de un misticismo no enmarcado precisamente dentro de ningún corpus confesional.

[3] Francisco Sellén: «Preexistencia», en *Arpas amigas, colección de poesías originales de los Sres. Francisco Sellén, Antonio Sellén, Enrique José Varona, Esteban Borrero Echeverría, Diego V. Tejera, Luis Victoriano Betancourt y José Varela Zequeira*, p. 7.

[4] Francisco Sellén: «Panteísmo», ibídem, p. 16.

[5] Diego V. Tejera: «Las visitas de mi madre», ibídem, p. 64.

[6] Muy llamativo en este orden es el primer poemario de Byrne, *Excéntricas* (1893), que, influido por Heine y escritores franceses como Baudelaire y Richepin, forma un extravagante catálogo de entes malignos –«Las brujas», «Judas», «La momia rubia»– e inclinaciones satánicas expresas desde su «Introducción. A Luzbel»:

Te consagro estos versos que han surgido
de mi cerebro mísero y enfermo,
como surgen, bailando, a media noche,
de su helada mansión los esqueletos.

Estos versos extraños son el fruto
de mis deformes y febriles sueños,

En su ensayo *Darío, Martí y lo germinal americano* (2001) Fina García Marruz señala que:

> En la generación modernista, la ruptura con las prácticas tradicionales de la Iglesia dejó en pie un sentimiento de vaguedad ante el misterio y dio entrada a una nueva religiosidad más panteísta, tan sensible en el Darío de los Nocturnos y «Lo fatal», ya casi irreconocible en el presagioso «frío» casaliano. En ella se insertan «En mi templo, en la montaña», de Martí, «El gran bosque es nuestro templo», de Darío, que retrotrae a la naturaleza los grandes símbolos litúrgicos, el madero, el trigo, el cordero, aún florecientes y vivos, anteriores al drama del sacrificio, maternalmente situados «antes»: «y en la espiga de oro y luz duerme la misa».[7]

Nueva religiosidad, que en el panorama finisecular flanqueado por el escepticismo, el racionalismo positivista y una ascendente secularización, removía y replanteaba los límites entre lo sagrado y lo profano, estudiados amplia y productivamente por Mircea Eliade. La «religión natural» y la actualización de lo divino «en mí» de Martí, por la que «el sustantivo Dios [sigue diciendo García Marruz] va cediendo el paso en su escritura al adjetivo "divino"», y «la idea de "adoración", que rechaza, a la de "incorporación"»;[8] así como la trascendencia y

---

de mis cavilaciones tormentosas,
de mis ensangrentados pensamientos.

[…]

De noche, ¡cuántas veces he sentido
en la imaginación helados besos,
y pude ver, al empuñar mi pluma,
encima de los míos otros dedos!

Lo que ha sido no sé; pero hace días
que no aspiro otro olor que el del incienso,
el son de las campanas me entristece
y alguien me está llamando desde lejos.

Sin embargo, algo de artificial y cosmético atentaba en la mayoría de estos versos, justo contra lo que Casal encomiara en el autor –luego afamado por sus sonetos patrióticos de *Efigies* (1897) y los decasílabos de «Mi bandera»–: la impresión «de lo vago, de lo misterioso, de lo lejano, de lo desconocido». (Bonifacio Byrne: «Introducción. A Luzbel», *Excéntricas. Versos*, pp. 1-2.)

7 Fina García Marruz: *Darío, Martí y lo germinal americano*, pp. 48-49.

8 Ibídem, p. 49.

culto del arte en Casal, son sin duda parte de ese proceso en el que, de acuerdo con Eliade, «la secularización de un valor religioso constituye simplemente un fenómeno religioso que ilustra, a fin de cuentas, la ley de la transformación universal de los valores humanos».[9]

La búsqueda de la Belleza con mayúsculas, el arte como «sacerdocio augusto y supremo»[10] para Casal, refugios, únicas realidades dotadas de sentido bajo una melancolía, un pesimismo y un hastío incurables, más que manifestaciones del esteticismo religioso romántico llevado a sus últimas consecuencias, venían a ser la institución de un nuevo absoluto, superior a la naturaleza, sin «las múltiples deficiencias que la vida ofrece» ante los deseos del artista.[11]

Sabemos por Ramón Meza que Julián del Casal tenía, en un ángulo de su habitación en los altos de la calle Obispo, un «Cristo grande de marfil pulido y amarillento» y «un cráneo reluciente».[12] Sabemos que leía a menudo a Kempis y que admiraba a Huysmans. Que dijo en su «Autobiografía» guardar siempre, «cual hostia blanca en cáliz cincelado», la «purísima fe» de sus mayores,[13] pero también, en «La urna»: «Muerta ya mi fe pasada / y la pasión que sentía, / veo, con mirada fría, / que está la urna sagrada / como mi alma: vacía».[14] De la oración a la blasfemia, entre el cieno, la fetidez baudeleriana y los «vapores de azulado incienso», entre su desencanto radical y su intuición del trasmundo, las notas religiosas de su obra poética se nos revelan como un haz de tensiones agónicas, dualismos, desequilibrios.

Del que él mismo llamó su «espíritu, voluble y enfermizo» brotan, ya el ansia romántica de unión con la divinidad en «El puente (imitación de Victor Hugo)», la sugestión ante el retiro y la vida monacales en «La sotana» y «Un santo», ya el más profundo desprecio ante la existencia de «Nihilismo», o esos simbólicos parajes, imágenes de su propio interior desolado:

¿No habéis visto la lóbrega capilla
del antiguo convento de la aldea?
Ya el incensario en el altar no humea

[9] Mircea Eliade: *Lo sagrado y lo profano*, p. 12.
[10] Cfr. Manuel de la Cruz: «Julián del Casal», *Cromitos cubanos*, p. 228.
[11] Cfr. Julián del Casal: «Juana Borrero», *Prosa*, p. 284.
[12] Ramón Meza: «Julián del Casal», en Julián del Casal, *Poesías* (edición del centenario), p. 241.
[13] Julián del Casal: «Autobiografía», ibídem, p. 16.
[14] Julián del Casal: «La urna», ibídem, p. 42.

ni ardiente cirio ante la imagen brilla.

En la torre, agrietada y amarilla,
el pájaro fatídico aletea,
y a Dios no eleva el pecador la idea,
doblegada en el suelo la rodilla.

Ningún monje sombrío, solitario,
arrebujado en su capucha oscura,
póstrase a orar, con místico deseo;

Y ha tiempo no resuena en el santuario
ni la plegaria de la joven pura,
ni la blasfemia horrible del ateo.[15]

Desamparo, indiferencia, *agon,* marcan uno de los escasos textos que dirigió a Dios –«Juez», riguroso padre– y que sentimos un siglo después espejear en ciertos sonetos de Raúl Hernández Novás:

No arrancó la Ambición las quejas hondas
ni el orgullo inspiró los anatemas
que atraviesan mis mórbidos poemas
cual aves negras entre espigas blondas.

Aunque la dicha terrenal me escondas
no a la voz de mis súplicas le temas,
que ni lauros, ni honores, ni diademas
turban de mi alma las dormidas ondas.

Si algún día mi férvida plegaria,
¡oh, Dios mío!, en blasfemia convertida
vuela a herir tus oídos paternales,

es que no siente mi alma solitaria,
en medio de la estepa de la vida,
el calor de las almas fraternales.[16]

[15] Julián del Casal: «Desolación», ibídem, pp. 48-49.
[16] Julián del Casal: «Al Juez Supremo», ibídem, p. 121. Me refiero particularmente a los poemas de Novás «Más sangrientos lazos» –de notorio diálogo además con

Leyendo estos versos me he preguntado si no es ahí, en el amargor, la crispatura o la relación dolorosa con lo sagrado que engendran expresiones de esta clase –más que en himnos de alabanza y tranquilos ruegos–, donde residen la extrañeza e intensidad de tanta poesía religiosa. Agónicos son los personajes de *Bocetos antiguos,* Prometeo, Moisés, Saulo, detrás de cuyos cromáticos cuadros Cintio Vitier advierte la condición que los unifica:

> se trata siempre de seres vencidos por una fuerza superior, omnipotente, muda […]. Zeus es un déspota que ejerce un «cobarde poderío». Jehová se complace en el sufrimiento humano, desoye la voz del que lo acata, desdeña al alma humillada, amordazada con el dolor y premia con el tedio. […]
>
> El signo del poder meramente humano de Saulo, la lanza que gallardamente «centellea», es convertida por la luz de «hórrido rayo» en un signo misterioso de la otra orilla, del otro poder que lo doblega.[17]

Víctimas de la elección o el furor divinos, es la dimensión heroica, conflictiva, de estos personajes lo que más parece interesarle a Casal. Eso, y por supuesto los detalles a los que puede entregarse a partir de los motivos de marras: la sangre que se escapa del cuerpo de Prometeo «como un hilo de agua enrojecida», «las densas nubes enlutadas» a las que suben hasta perderse los lamentos de Moisés, las azules ondas del Jordán «que esmalta el Sol de lentejuelas de oro».

El empleo de asuntos bíblicos con una voluntad especialmente plástica, sobre el que hemos cruzado en algunos momentos, daría en «El camino de Damasco», «Salomé» y «La aparición» –estos dos últimos inspirados en los lienzos de Gustave Moreau a los que Casal rindió tributo en *Mi museo ideal*– construcciones de exquisita visualidad. Una atmósfera densa, de humo y nube fragantes, cubre el palacio de Herodes, que está «como adormido por canciones de ave» en «Salomé», e invadido de «infinito deleite» en «La aparición»; el techo es «calado» y, junto al granito, «ónix, pórfido y nácar» integran

el soneto del colombiano Juan Manuel García Tejada «A Jesús crucificado»– y «Yo te quiero, señor», en los que aflora una sensibilidad similar a la de «Al Juez Supremo». (Cfr. Raúl Hernández Novás: «Más sangrientos lazos» y «Yo te quiero, señor», *Sonetos a Gelsomina*, pp. 28 y 31.)

[17] Cintio Vitier: «Julián del Casal en su centenario», *Crítica 1*, pp. 138-140.

la luminosa escena que completa la joven con «veste» «estrellada de ardiente pedrería». Hay que ver las pinturas de Moreau para notar la refulgencia y vivacidad que Casal agrega en la *écfrasis*. Ante la estática, más bien escultórica Salomé de Moreau, la de Casal «baila», se despoja del traje, «huye». El final súbito, cinético –con «lluvia de sangre en gotas carmesíes»–, contrapuesto a la placidez de la estancia en «La aparición», es, por otra parte, más trepidante en «El camino de Damasco». Todo el sopor de la marcha y las sensaciones del paisaje que surgen de esos serventesios, donde la mirada del sujeto es también más minuciosa y panorámica,[18] cesan repentinamente. Saulo «cae transido de mortal desmayo», rueda al golpe de la divinidad, de nuevo –como en «La muerte de Moisés»– envuelta en el relámpago, en la desgarradora fulguración.

Manuel de la Cruz, uno de los primeros en reparar en el valor de la religión para el poeta –«forma o encarnación del arte pasional, mina copiosa del arte verdadero»–, consideraría asimismo a Casal «un místico laico, un eremita extraviado en el tráfago mundano».[19] En el epígrafe de Baudelaire que abría las páginas de *Bustos y rimas* (1893) –«Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance / Comme un divin remède à nos impuretés / et comme la meilleure et la plus pure essence /

[18] Recuérdense las estrofas:

Del majestuoso Líbano en la cumbre
erige su ramaje el cedro altivo,
y del día estival bajo la lumbre
desmaya en los senderos el olivo.

Piafar se escuchan árabes caballos
que, a través de la cálida arboleda,
van levantando con sus férreos callos,
en la ancha ruta, opaca polvareda.

Desde el confín de las lejanas costas,
sombreadas por los ásperos nopales,
enjambres purpurinos de langostas
vuelan a los ardientes arenales.

Abrense en las llanuras las cavernas
pobladas de escorpiones encarnados,
y al borde de las límpidas cisternas
embalsaman el aire los granados.

(Julián del Casal: «El camino de Damasco», *Poesía,* ob. cit., p. 92.)

[19] Manuel de la Cruz: «Julián del Casal», ob. cit., p. 230.

Qui prépare les forts aux saintes voluptés»–,[20] se nos confía *in nuce* esa subjetividad que si puede, «con lágrimas en los ojos», preguntar «¿Por qué has hecho, ¡oh, Dios mío!, mi alma tan triste?» –«Páginas de vida»–, puede igualmente, encallado su «Ideal de artista», demandar al Señor, antes que «reposo», «tormenta» y «sufrimiento» –«Oración».

Desde *Hojas al viento* (1890) solo el Arte era, frente a «la mezquina realidad», el reservorio de «dichas ignoradas». El inolvidable verso de Zenea en su «Introducción» a *Cantos de la tarde* –«mi esperanza es un cadáver»–, podría haber sido otro excelente epígrafe a la obra del autor, para el que la plegaria, la fe «de suave aroma», se marchitan prematuramente –«Flores»–. La paz del alma, cuando la encuentra, le viene de un orden «confuso», «misterioso», que lo arrastra muy lejos, pero que no es la eternidad, el cielo de los bienaventurados, ni el espacio –aunque se le parezca– de los espíritus errantes:

Yo creo oir lejanas voces
que, surgiendo de lo infinito,
inícianme en extraños goces
fuera del mundo en que me agito.

Veo pupilas que en las brumas
dirígenme tiernas miradas,
como si de mis ansias sumas
ya se encontrasen apiadadas.[21]

Lo que entrevé, las voces que cree escuchar, emanan de la misma región de idealidad en la cual situara al Arte: «Enjambres de quimeras fugitivas [había escrito en "Nocturno"] / surgen de mi cerebro visionario, / como surgen las áureas siemprevivas / del fondo de un sepulcro solitario».[22] No descuidemos el símil. Fue proclive Casal a este tipo de oposiciones, de estructuras duales entre lo puro, lo tierno o hermoso, y lo abominable, lo pestilente u horrendo, que, en última instancia, eran variantes de una sola antítesis y se exacerbarían irremediablemente en su poema «Cuerpo y alma».

[20] «Bendito seas, Dios mío, que das el sufrimiento / Cual divino remedio a nuestras impurezas / Y como la mejor y la más pura esencia / Que prepara los fuertes a los santos placeres.»
[21] Julián del Casal: «Tardes de lluvia», *Poesías*, p. 193.
[22] Julián del Casal: «Nocturno», ibídem, p. 45.

En ese texto –cuya división en «I», «II» y «Envío» fortalece la tirantez maniquea entre los elementos corporales y anímicos, y la enumeración contribuye a acentuar el ahogo, el opresivo estado del *yo*– en tanto el cuerpo es viscoso, estéril, cruento, débil, miserable; el alma es blanca, fragante, soñadora, cándida, casta. Alondra y tigre, rosa y cerdo son sus símbolos. Sobre esta concepción de raíz neoplatónica,[23] que estremecerá a su vez la poesía de Emilio Ballagas, se afianza el «profundo duelo» casaliano, insoluble a menos que el cuerpo sea purificado o el alma liberada. Dios es quien único puede solventar ese drama, pero Dios es también su causante –«tal es, ¡oh, Dios!, el alma que tú has hecho / vivir en la inmundicia de mi carne»–,[24] de modo que el poema resulta a un tiempo súplica y reconvención, resumen de una fe en continuo forcejeo.

Así sería siempre, hasta en su denodada persecución de la Belleza, que invocó, como solamente cabía invocar a aquello que ocupaba el sitio de lo sacro:

¡Oh, divina Belleza! Visión casta
de incógnito santuario,
yo muero de buscarte por el mundo
sin haberte encontrado.
Nunca te han visto mis inquietos ojos,
pero en el alma guardo
intuición poderosa de tu esencia
que anima tus encantos.
Ignoro en qué lenguaje tú me hablas,
pero, en idioma vago,
percibo tus palabras misteriosas
y te envío mis cantos.
Tal vez sobre la tierra no te encuentre,
pero febril te aguardo,
como el enfermo, en la nocturna sombra,
del Sol el primer rayo.

[23] «Si han surgido desviaciones, exageraciones o confusiones en la práctica de la ascesis, es porque se ha instaurado erróneamente, una especie de identificación entre la oposición alma-cuerpo, de matriz griega, y la oposición de la que habla Pablo entre la "carne" y el "Espíritu"». (L. Borriello, E. Caruana, M.R. del Genio y N. Suffi: *Diccionario de mística*, p. 228.)

[24] Julián del Casal: «Cuerpo y alma», *Poesías,* p. 197.

Yo sé que eres más blanca que los cisnes,
más pura que los astros,
fría como las vírgenes y amarga
cual corrosivos ácidos.
Ven a calmar las ansias infinitas
que, como mar airado,
impulsan el esquife de mi alma
hacia país extraño.[25]

Pretender a ese grado, aun a sabiendas de la esterilidad de su esfuerzo, buscar la esencia: la hermosura reacia e inatrapable de la que bronce, cristales, porcelanas eran apenas insinuaciones; convencido –él, «el pobre poeta»– de la miseria de lo que le rodeaba y la ilusión de cuanto necesitaba para sostenerse, exigían un temple no muy tenido en cuenta cuando se habla de Casal. Hacia ese «país» a salvo de los ciclos de entusiasmo-tedio, hacia ese reino que antepuso al otro, al que Beatriz no habría de mostrarle, fue, ciegamente lúcido, bregando.

Una penetrante reflexión de Roberto Fernández Retamar, en torno al espiritualismo de José Martí, arroja meridiana claridad sobre el aspecto a mi juicio más destacado de su dimensión religiosa y al cual quisiera ceñirme en las anotaciones que siguen. Después de citar su crónica de 1882 «Darwin ha muerto», apunta de inmediato el ensayista:

> Hemos dado, pues, con el espiritualismo martiano, que existió sin duda, aunque estuviera conjugado con un rechazo a toda religión institucionalizada, con un anticlericalismo militante. A propósito de esto, y de la violenta y radical postura política de Martí, recordemos que ambos extremos –espiritualismo y radicalismo político–, independientemente de que puedan darse juntos en otra sociedad, distan de ser incompatibles en el interior de las naciones coloniales y semicoloniales que luchan por su liberación. En las sociedades capitalistas desarrolladas suelen ir unidas actitud radical e irreligiosidad, como lo muestra el ejemplo de la Revolución Francesa. En consecuencia, no es en calidad de representante del pensamiento burgués revolucionario que Martí puede conciliar ambos puntos de vista; en cambio, en Haití a fines del siglo XVIII, en el mundo árabe en varias ocasiones, en Irlanda, en la India de Gandhi, o

[25] Julián del Casal: «A la Belleza», ibídem, p. 153.

> en pueblos africanos, cierta religiosidad (que no es la del metropolitano) se presenta, en alguna forma, como acicate para la lucha por la independencia nacional, como baluarte ideológico frente al opresor. Aunque ese no sea enteramente el caso en el anticlerical Martí, no podemos ver su religiosidad desvinculada de su ética ni de su pensamiento político y social[26]

En José Martí se sintetizan –nos aclara también Fina García Marruz– «el espíritu veterotestamentario de aquellos guías de pueblo que llevaban la espada en la mano y se disponían a su liberación, como Moisés, y el espíritu amoroso de Cristo».[27] Como afirma Rafael Cepeda, autor del mejor libro que conocemos sobre el fundamento ético-cristiano en la obra del héroe, Martí responde ejemplarmente a «tres estadios de plenitud vivencial» con base en los relatos bíblicos referidos a Jesús: «el *estilo de amor* que Jesús preconizaba, que incluía preferentemente a los más pecadores de entre los más humildes, y a los más despreciados socialmente; su *conciencia misiológica* (la certeza de su apostolado: el sentirse llamado y enviado al cumplimiento de una misión única); y su *vocación de sufrimiento y sacrificio:* el estar dispuesto a cargar su cruz y a morir vicariamente».[28]

Esta sustancia mesiánica, mística, de la prédica y el quehacer revolucionario martianos, que en años recientes algunos críticos han intentado socavar, no solo es expresión superlativa de la religiosidad y el profetismo cívicos forjados a través de un siglo, sino a la vez venero de una apremiante necesidad de ofrendarse y de servir a los hombres. Ejemplos sobran:

Practico: En el divino altar comulgo
De la Naturaleza: el mundo todo
Fluye mi vino: es mi hostia el alma humana.

(«Canto religioso»)[29]

Cuando al peso de la cruz
El hombre morir resuelve

[26] Roberto Fernández Retamar: «Introducción a José Martí», p. 71.
[27] Fina García Marruz: *El amor como energía revolucionaria en José Martí*, p. 256.
[28] Rafael Cepeda: *Lo ético-cristiano en la obra de José Martí*, p. 33.
[29] José Martí: *Poesía completa* (edición crítica), t. I, p. 168.

Sale a hacer bien, lo hace, y vuelve
Como de un baño de luz.

(«XXVI», *Versos sencillos*)[30]

El orgullo con que agito estas cadenas valdrá más que todas mis glorias futuras, que el que sufre por su patria y vive para Dios, en este u otros mundos tiene verdadera gloria.

[...]

El martirio por la patria es Dios mismo, como el bien, como las ideas de la espontánea generosidad universales. Apaleadle, heridle, magulladle. Sois demasiado viles para que os devuelva golpe por golpe y herida por herida. Yo siento en mí a este Dios, yo tengo en mí a este Dios: este Dios en mí os tiene lástima, más que horror y que desprecio.

(*El presidio político en Cuba*)[31]

Soy un místico más… He padecido
Con amor,

(Apunte suelto)[32]

En la cruz murió el hombre un día: pero se ha de aprender a morir en la cruz todos los días.

(Carta-testamento a Gonzalo de Quesada, 1 de abril de 1895)[33]

No se entienden bien sus ideas de lo sagrado sin el relieve que otorga al ser humano, ese que, «crecido», «ya no cabe en los templos», y que habrá de conocer en el futuro la nueva religión, fusión de todas las religiones, «poesía del mundo venidero». Si Martí no se identifica, no puede identificarse, con ninguna exigencia ritual ni con los presupuestos ideológicos de una iglesia reaccionaria, traidora de su auténtico mensaje y ministerio, se reconoce, sin embargo, «pura y simplemente

[30] José Martí: Ibídem, p. 263.
[31] José Martí: *Obras completas,* vol. 1, pp. 54 y 61.
[32] José Martí: *Fragmentos,* ibídem, vol. 22, p. 78.
[33] José Martí: «A Gonzalo de Quesada», ibídem, vol. 20, p. 478.

cristiano»,[34] abraza la semilla evangélica asumiendo uno de sus principales mandatos: el de la entrega al prójimo. Aunque no vea en Cristo más que un hombre, ese hombre es para él el «de mayor idealidad del universo», el «¡Hermano, hermano fuerte!» de su poema «Muerto», cuyo impulso redentor trasfundió a su incansable labor política:

¿Quién sabe cuándo ha sido?
¿Quién piensa que él ha muerto?
¡Desde que aquel cadáver ha vivido,
El Universo todo está despierto!
Y desde que a la luz de aquella frente
Su seno abrió la madre Galilea,
Cadáver hay que bajo el sol no aliente
Y eterno vivo en el sepulcro sea!

*

Él cavó las atmósferas dormidas;
Él contrajo los miembros fatigados;
En haz de luces concentró las idas
Mieses descoloridas
De los campos del hombre abandonados;
Ungiólo en fuego, lo esparció por tierra,
Durmió sobre él, y redimió la Tierra![35]

Proyecciones cardinales de su espiritualidad –concepción de la vida como combate trascendente, íntimo, y de la naturaleza como orden y sentido sumos; fe en la existencia ultraterrena; goce, «bendición del dolor» y «querer de la muerte», caracteres estos, según notara Juan Marinello, comunes con la mística teresiana–[36] conllevan o alimentan esa decisión sacrificial que en horas de silencio, soledad, arrobo, palpita en su poesía. Un estado como de víspera, de introversión y secreta lucha, signa en la lírica martiana el envés oscuro pero necesario de su actividad pública y obra fundadora. Misticismo revolucionario, la patria es el polo numinoso, y la noche de las graves visiones, sus

[34] José Martí: *Cuaderno de apuntes,* ibídem, vol. 21, p. 18.
[35] José Martí: «Muerto», *Poesía...,* t. II, p. 62.
[36] Cfr. Juan Marinello: «Españolidad literaria de José Martí», pp. 41-69.

ruegos y experiencias de traspaso, configuran el ámbito en el que se fortalece y encuentra la energía consagratoria a la empresa nacional. En «A mis hermanos muertos el 27 de noviembre», entre las sombras de Campa, Bermúdez, Álvarez, tiene el sujeto la revelación de la vida gloriosa de los mártires: «Oh! Más que un mundo, más! Cuando la gloria / A esta estrecha mansión nos arrebata, / El espíritu crece, / El cielo se abre, el mundo se dilata / Y en medio de los mundos se amanece»;[37] en el poema «XLV» de los *Versos sencillos,* la salida a través del sueño –peculiar reescritura de la salida del alma de san Juan de la Cruz– al diálogo entrañable con los héroes, es éxtasis donde no hay olvido ni abandono en lo amado.[38] El ser recuerda, vibra con la memoria del oprobio que hace resucitar coléricos a los hombres de mármol, dispuestos a cumplir el ideal de su sacrificio trunco.

Tanto la muerte como la noche –véase también «[La noche es propicia]»– son antesalas fecundas –vías y no términos– de una apertura espiritual, cósmica, que anuncia, quizás como ningún otro de sus textos, «Dos patrias»:

Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche.
¿O son una las dos? No bien retira
Su majestad el sol, con largos velos
Y un clavel en la mano, silenciosa
Cuba cual viuda triste me aparece.
¡Yo sé cuál es ese clavel sangriento
Que en la mano le tiembla! Está vacío
Mi pecho, destrozado está y vacío
En donde estaba el corazón. Ya es hora
De empezar a morir. La noche es buena
Para decir adiós. La luz estorba
Y la palabra humana. El universo
Habla mejor que el hombre.
Cual bandera
Que invita a batallar, la llama roja
De la vela flamea. Las ventanas

[37] José Martí: «A mis hermanos muertos el 27 de noviembre», *Poesía…,* t. II, p. 41.
[38] «Quedéme y olvidéme, / el rostro recliné sobre el amado / cesó todo, y dejéme, / dejando mi cuidado / entre las azucenas olvidado.» (San Juan de la Cruz: «Noche oscura», *Poesías completas de San Juan de la Cruz y comentarios en prosa a los poemas mayores*, p. 36.)

Abro, ya estrecho en mí. Muda, rompiendo
Las hojas del clavel, como una nube
Que enturbia el cielo, Cuba viuda pasa…[39]

De él ha dicho Octavio Paz:

> Poema sin rimas y en endecasílabos quebrados por las pausas de la reflexión, los silencios, la respiración humana y la respiración de la noche. […] Todos los grandes temas románticos aparecen en estos cuantos versos: las dos patrias y las dos mujeres, la noche como una sola mujer y un solo abismo. La muerte, el erotismo, la pasión revolucionaria, la poesía: todo está en la noche, la gran madre.[40]

Encarnación del misterio, de la metamorfosis, del crecimiento que en Martí pasa por la dación plena, ella le arranca uno de los instantes más preciosos de su último Diario, donde cada línea, cada observación, en la epifanía de nuestra naturaleza, cobran una sorprendente profundidad simbólica.[41]

La alusión de Paz a la noche como gran principio femenino-materno nos lleva a otros poemas en los que la presencia de la madre, bien que de formas distintas, está asimismo asociada al sacrificio del hijo. La enfática tirada de «Muerto»:

Y si de tantas lágrimas lloradas
Algo quedó en la tierra estremecida,
Las de la madre fueron, derramadas
Como en la tumba hundida,
Los postrimeros cantos de la vida!
¡Oh llanto de una madre, nueva aurora
Que al agotado aliento resucita

[39] José Martí: «Dos patrias», *Poesía…*, t. I, p. 127.
[40] Octavio Paz: *Los hijos del limo*, p. 141.
[41] «La noche bella no deja dormir. Silba el grillo; el lagartijo quiquiquea, y su coro le responde: aún se ve, entre la sombra, que el monte es de cupey y de *paguá*, la palma corta y espinada; vuelan despacio en torno las *animitas*; entre los nidos estridentes, oigo la música de la selva, compuesta y suave, como de finísimos violines; la música ondea, se enlaza y desata, abre el ala y se posa, titila y se eleva, siempre sutil y mínima –es la miríada del son fluido: ¿qué alas rozan las hojas? ¿qué violín diminuto, y oleadas de violines, sacan son, y alma, a las hojas? ¿qué danza de almas de hojas?» (José Martí: «Diario de Cabo Haitiano a Dos Ríos», *Obras...*, vol. 19, p. 218.)

En que todo el espíritu se llora
Y todo el fuego redentor palpita!
¡Si el Génesis muriera,
Si todo se acabara,
El llanto de una madre vivo fuera,
Y porque el hijo por quien llora viera
La nada con el hijo fecundara!—[42]

Los versos suplicantes y humildes de «Virgen María»:

Madre mía de mi vida y de mi alma,
dulce flor encendida,
resplandeciente y amorosa gasa
que mi espíritu abriga:

Serena el escozor que siento airado,
que tortura mi vida,
¡qué tirano!
¡que sidera el alma mía!

¡Se rebela, maldice,
no quiere que yo viva
mientras la Patria amada
encadenada gima!

Un gran dolor la sigue
como al hombre la sombra fugitiva,
y los dos me acompañan
junto con la fatiga.

Mata en mí la zozobra
Y entre las nubes de mi alma brilla…
¡el peregrino muera!
¡que la Patria no gima![43]

El angustiado ofrecimiento de «Yugo y estrella»:

[42] José Martí: «Muerto», *Poesía…*, t. II, p. 63.
[43] José Martí: «Virgen María», ibídem, p. 158.

Cuando nací sin sol, mi madre dijo:
—Flor de mi seno, Homagno generoso
De mí y de la Creación suma y reflejo,
Pez que en ave y corcel y hombre se torna,
Mira estas dos, que con dolor te brindo,
Insignias de la vida: ve y escoge.[44]

Todos representan ese principio femenino que enternece y dramatiza aún más el destino del héroe. Destino que en la escala del adelanto o retroceso del espíritu, entre el yugo o la estrella –dos opciones extremas, dos alternativas vitales sobre un mismo eje de evolución ontológica–, es sendero unitivo,[45] superación, no exclusión: «—Dame el yugo, oh mi madre, de manera / Que *puesto en él de pie,* luzca en mi frente / *Mejor* la estrella que ilumina y mata».[46]

Hay en Martí una fe en la potencia luminosa, salvadora, del sacrificio, en la que se combinan la significación cristiana de la cruz –icono de muerte transformado en icono de victoria y redención– y una confianza en el curso natural, regenerador, del universo –«Yo he visto un grano / Arrojado al azar, trocarse luego / En brillante haz de fuego, / Para orgullo del pueblo americano.— / Y de un tronco tendido / En mitad del camino, mal herido, / Surgir la vida bajo forma nueva»–.[47] Al igual que Cristo, el poeta que solo, espantado, ora en agonía –«[Señor: en vano intento]», «[Señor, aún no ha caído]»–, también sabe que no existe mayor amor (Jn 15: 13). Entre sus versos de circunstancia, en un texto de 1880 dedicado a Virginia Ojea, «Desde la cruz», hallamos esta definición:

Pues amar ¿no es salvar? No es esa fiesta
Vulgar de gentes nimias,
Que de un vals en los giros nace acaso,

[44] José Martí: «Yugo y estrella», ibídem, t. I, p. 84.

[45] Erróneamente, Rafael Rojas, entrampado por la estructura dual del poema, asevera que: «Al final del texto, el poeta elige la estrella solitaria, símbolo de la nación cubana y símbolo, también, de la escritura poética. La poesía y la patria se constituyen, así, en dos metáforas del sacrificio, en dos antípodas del placer». (Rafael Rojas: *José Martí: la invención de Cuba*, p. 83.) A esta lectura maniquea de Rojas entre sacrificio y placer, Vitier ha opuesto una larga serie de citas y comentarios que vale la pena revisar. (Cfr. Cintio Vitier: «Leyendo "La República escrita" de Rafael Rojas», *Temas martianos 2*, pp. 210-211.)

[46] José Martí: «Yugo y estrella», ob. cit., p. 84. (Las cursivas son mías.)

[47] José Martí: «[Morir no es acabar! Sueño es la nada]», *Poesía…*, t. II, p. 320.

Y como un vals, expira,
Ni un vago templo –de perfume extraño
Morada vívida–
Donde el azul del cielo y las ligeras
Nubes habitan,
Y en luz de estrellas y en vapor de rosas
Duerme la vida.
¿Amar? ¡Eso es un voto! Es un espíritu
Que a otro se libra,
Como una monja que en las aras jura
Bodas divinas.
Como Jesús, la generosa novia,
Serena, a la cruz mira,
Y al novio ofrece, si en la cruz lo clavan
Las fieras de la vida,
Colgarse a él y calentar su cuerpo,
Y si en la cruz expira,
Morir con él, los nobles labios puestos
Sobre su frente fría.
¡Eso es amor! Andar con pies desnudos,
Por piedras, por espinas,
Y aunque las sangre de las plantas brote,
¡Sonreír, Virginia![48]

Si en torno a Martí aparecerán más tarde un sinnúmero de poemas sacralizadores –«A José Martí», de Francisco Sixto Piedra; «Martí», de Agustín Acosta; «Rapsodia patria», de Rafael García Bárcena; «Décimas por el júbilo martiano…», de Emilio Ballagas; «Versos patrios a Martí», de Ángel Gaztelu; «Padre Nuestro», de Manuel Navarro Luna–, que agotarán las equivalencias entre él y Cristo, entre Dos Ríos y el Calvario, esos poemas no son sino prolongaciones del *pathos* religioso que ya estaba en el escritor. De ahí que, como piensa Rafael Rojas, la difusión del culto martiano en la Cuba del siglo XX solo pueda explicarse por su intrínseca religiosidad: «Martí es tanto el poeta que sacrifica su obra literaria por su convicción política como el líder cívico que organiza una guerra "sin odios" –porque no hay otra manera de lograr la independencia– y se in-

[48] José Martí: «Desde la cruz», ibídem, pp. 229-230.

mola en los campos de la isla, reeditando sobre su propio cuerpo, el sacrificio de Jesús».[49]

La llama que presagia, guía, conforta, que penetra la palabra poética, es en Martí la llama «que invita a batallar», que acelera el fin –otro comienzo–. Lo sagrado, quede o no en la escritura, se da en él como acto irradiante, genésico, enraizado a la vez en la historia y los dominios del mito. No del falso mito, interesadamente autoerigido, sino de ese en cual se cree hasta la renuncia de sí. Deidad suprema del *cielo cívico* de la nación, «Cristo cubano», al decir de Salvador Salazar, la suya es la cruz hecha de caracoles que le obsequiaron los tabaqueros de Cayo Hueso.

[49] Rafael Rojas: *Motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba*, p. 146.

A manera de epílogo. Una cartografía abierta

La lectura del tema religioso en la lírica cubana de la Colonia confirma su relevancia como manifestación estrechamente vinculada al curso de nuestra poesía y al proceso de toma de conciencia de nuestro ser. Concomitante con la maduración del discurso poético en la Isla ha sido el desarrollo de su expresión religiosa, yendo –en términos generales– de un tratamiento externo, retórico, ancilar, a una asunción de lo sacro como experiencia íntima, hondamente subjetiva, que tuvo su cúspide en el romanticismo y continuó en autores como Casal y Martí, ya dentro de las orientaciones de la estética finisecular. En esa evolución, el tema muestra su coincidencia con las inquietudes filosóficas, éticas, políticas y escriturales propias de la sensibilidad y el pensamiento del periodo, a la vez que revela una diversidad de formas, asuntos y líneas de significativa persistencia.

En un contexto histórico-religioso dominado por el cristianismo, y más concretamente por el catolicismo, nuestra producción poética colonial sobre el tema se define de manera marcada por concepciones y referentes católicos, y no sería hasta el último tercio del siglo XIX que comenzaría a visibilizarse el acceso de otras fuentes espirituales –panteísmo, espiritismo–, que gozarán luego de una mejor asimilación en poetas del XX como Regino Boti y Agustín Acosta.

Dentro de la mencionada diversidad de formas, asuntos y líneas, se destacan principalmente:

1. Las reescrituras o recreaciones de textos bíblicos que inicia el anónimo *Miserere en sonetos* y prolongan las obras de Rubalcava, Zequeira, Pérez y Ramírez, *Plácido*, Manzano, Milanés, la Avellaneda, Luisa Pérez, Julián del Casal, entre otros. Llama la atención en estas reescrituras la recurrencia de determinados

pasajes –sobre todo los relativos a la crucifixión, muerte y resurrección de Cristo–, así como la insistente elección de algunos libros de la Biblia como los evangelios, *Salmos*, *Job*, *Apocalipsis.* En la mayoría de ellas es perceptible el afán por «actualizar» y «poner de manifiesto» la poeticidad de los pasajes escogidos –como en la amplificación plástica de los versículos en *Plácido*, Luisa Pérez, Casal–, o la relación sutil entre estos y las preocupaciones creadoras y existenciales del poeta. La inversión del género del salmista en la Avellaneda y las provocaciones políticas de las reescrituras de Santacilia y Luaces hablan de una voluntad que interviene los originales bíblicos rebasando su mera paráfrasis e imprimiéndoles otras connotaciones.

2. Los nexos del tema religioso con la política y la *res publica* –presentes desde el *Espejo de paciencia* hasta el misticismo revolucionario de los poemas de José Martí–, entre los que se distinguen: el empleo de referentes sagrados como telón oportuno que encubra y/o glorifique la realidad de determinados sucesos, realce moralmente ciertos personajes –así en el texto de Balboa y en la «Batalla naval de Cortés en la laguna» de Zequeira–, o como refuerzo y revestimiento retóricos de demandas que de otro modo podrían resultar políticamente arriesgadas e inconvenientes –Jústiz de Santa Ana, Juan Álvarez de Miranda–, y la sacralización de actores e ideales políticos –la Patria, la libertad– sobre la base de su justeza ética, los cuales constituyen una suerte de *cielo cívico*, extendido hasta hoy y fundado entre nosotros por la poesía de Heredia. En esta última dirección son frecuentes las equivalencias entre Cuba y el pueblo de Israel, y de patriotas cubanos con Cristo o santos y mártires religiosos, que acentúan el sentido redentor y la «legalidad» de la causa. Mención aparte merecen aquí los versos de José Martí, en que lo político se expresa como urgencia de un destino de sacrificio y entrega, de clara raigambre cristiana y naturaleza mística.
3. Las oraciones y textos típicamente devotos, que comprenden tanto los compuestos con fines rituales, litúrgicos, para acompañar actos y festividades de la iglesia o servir a la práctica piadosa –los romances de Surí, el *Miserere…*, «A la colocación…» y «A la bendición…», de *Plácido*, novenas, devocionarios–, como los

de comunicación más personal y entrañable con la divinidad. «Últimos versos», de Heredia; «Plegaria a Dios», de *Plácido*; «A Jesús en la Cruz», de Manzano; «A Dios» y «Elegía II», de la Avellaneda; «Invocación religiosa», de Mendive; la segunda parte de «En días de esclavitud», de Zenea; «Meditación. En un cementerio», de Luisa Pérez; «Al Juez Supremo» de Casal; «Virgen María», de Martí, están entre los textos de este carácter, donde la angustiosa, desesperada o humilde súplica corre pareja con la intensidad y plenitud líricas. Corriente temática singular dentro del conjunto integran las composiciones marianas. Ofrendas, alabanzas y ruegos a la Madre de Dios van adquiriendo progresivamente –desde un lenguaje formulario y vacuo en sus comienzos– mayor riqueza. Los poemas a la Virgen de la Avellaneda y Luisa Pérez de Zambrana son ejemplos de una tierna y emotiva familiaridad, conseguida también por *El Cucalambé* en su criollísimo decimario «La Virgen de la Caridad», pero concertada en ellas con el interés en la representación de lo femenino y la condición maternal.

4. Los empalmes entre tema religioso y género épico, observables del siglo XVII a principios del XIX, donde la epopeya aparece, bien como en el *Espejo* y la «Batalla naval de Cortés…», respaldada por un fundamento divino –luchas de católicos y protestantes, de cristianos y «bárbaros»– que inclina la balanza del éxito hacia el bando de los «justos»; bien como en «La muerte de Judas», protagonizada por fuerzas espirituales que mueven los hilos de un combate interior y psicológico.
5. Las presentaciones de catástrofes y calamidades naturales, comunitarias –especialmente en la lírica del XVIII, y aun cuando se mezclen con matices políticos–, como avisos y castigos de Dios al pueblo pecador, de acuerdo con una visión veterotestamentaria de la divinidad que subraya la magnitud y el poder de su ira –*Poètica Relazion Christiana, y Moral*, *Inundación que hizo el Río de la Prensa…*
6. La identificación de lo sagrado en la naturaleza, muy notoria a partir del romanticismo. Primero, sentida en las fuerzas arrasadoras y deslumbrantes del «físico mundo» –volcanes, tempestades, torrentes–. Después, como en Mendive y Luisa Pérez, en los paisajes apacibles, sombríos –bosques y playas crepusculares, cementerios–, resultante del proceso de interiorización de la

> poesía decimonónica cubana. «Poema», «obra», «templo», imagen en definitiva del Creador, la naturaleza encarna su majestad y su misterio, lo insinúa, lo manifiesta.

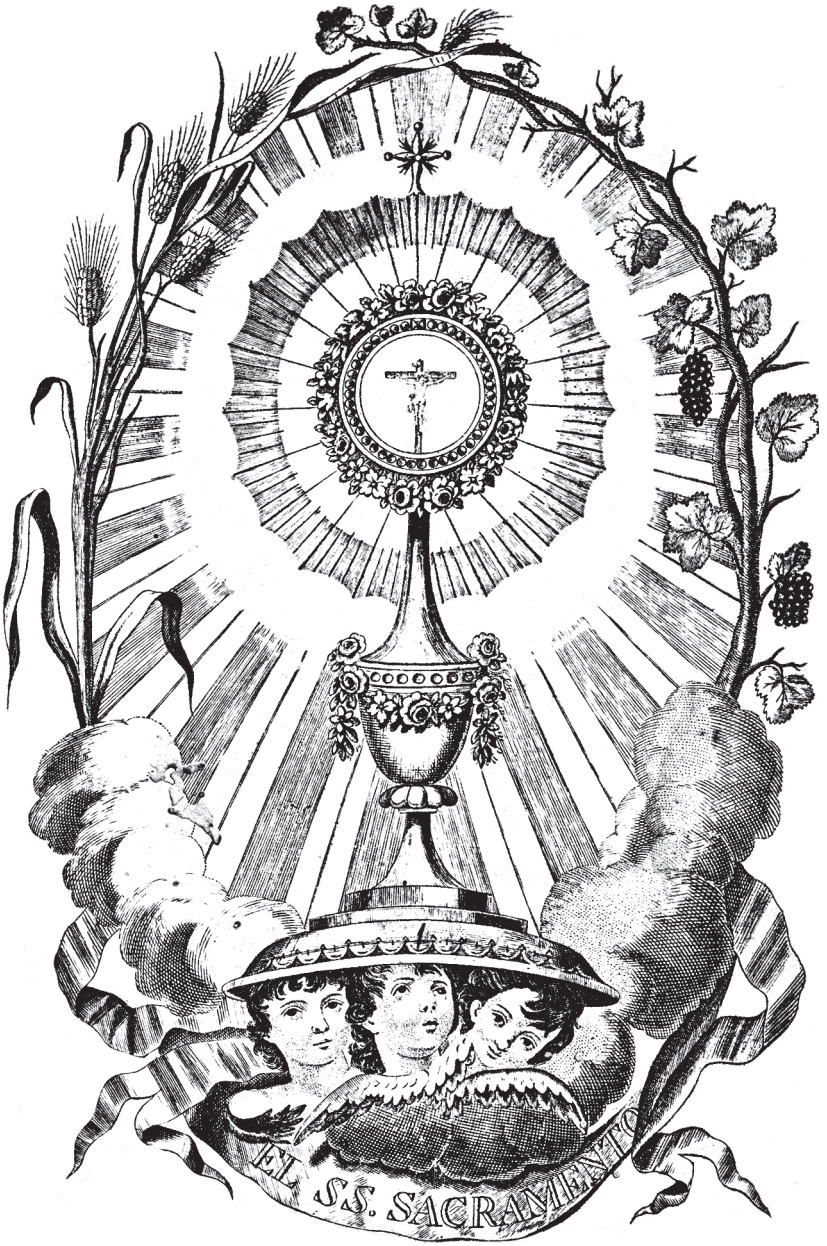
Esta pesquisa ha mostrado también la coincidencia de los nombres canónicos de nuestra lírica colonial con las voces señeras de la expresión analizada. Autores como Leopoldo Turla y Denis, Manuel Orgallez, Narciso de Foxá y Lecanda, José Gonzalo Roldán, Felipe López de Briñas y Antonio Enrique de Zafra, incluso con un cultivo sistemático del tema, no dejaron composiciones de consideración y sólo darían materia al investigador atolondrado y entusiasta. De esas figuras canónicas –Zequeira, Heredia, *Plácido*, Manzano, Milanés, *El Cucalambé,* Luaces, Mendive, Zenea, Luisa Pérez de Zambrana, Casal, Martí– es Gertrudis Gómez de Avellaneda –a quien hubo que estudiar separadamente– la de más estimables ganancias y registro religioso más amplio. Ruegos y libros de oración como el *Manual del cristiano* y el *Devocionario*, recreaciones bíblicas, poemas marianos, combinados con los acentos amatorios, místicos, de su particular «sentimiento de criatura» y la variedad métrico-estrófica de su poesía sitúan la obra poética de la Avellaneda en el centro de la lírica religiosa de la etapa.

Por último, se ha evidenciado el desplazamiento de lo divino –con su máximo punto de inflexión entre el fin del romanticismo y el comienzo del modernismo– hacia realidades del ámbito profano –la política, el arte–, erigidas nuevas formas de sacralidad, como testimonia fehacientemente el tránsito del esteticismo religioso romántico al culto de la Belleza profesado por Julián del Casal.

El tema que hemos seguido se ramifica y complejiza aún más en el siglo XX. Los versos panteístas de Regino Boti, el espiritualismo de Agustín Acosta, las místicas efusiones de Enrique Loynaz, así como la savia profundamente católica de varios de los poetas de Orígenes, la expresión poética de una religiosidad de raíz africana –hasta entonces constreñida al dominio de la oralidad–, o el «protestantismo» –incluso en las fronteras del ateísmo– de Samuel Feijóo, conforman, entre otros, un cuerpo heterogéneo, híbrido, que merecería igualmente un estudio general y sistémico.

Más que compendiar aquí resultados y hallazgos, conclusiones a menudo provisorias, dejar abierto el panorama a nuevas lecturas me parece ahora el único epílogo posible. Muchas son las interrogantes y

problemáticas pendientes, y este libro no ha hecho sino asomarse al fenómeno, bosquejar algunas de sus peculiaridades en la lírica cubana de la Colonia, con la cuota de limitación y de vértigo que la vastedad del horizonte produce. Si es cierto, como aseguró Cintio Vitier al iniciar su histórico ciclo de conferencias en el Lyceum de La Habana en 1957, que «la poesía va iluminando al país», su estela necesita ser una y otra vez recorrida, una y otra vez explorada, para participar más plenamente de cuanto nos ha ido definiendo.



Baez fecit.

Bibliografía

Aguirre, Mirta: «Poesía y cubanía», *Estudios literarios*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981, pp. 43-77.

Álvarez Álvarez, Luis: «Cuba: poetas y poesía católica en el siglo xix», en *Palabra Nueva. Revista de la Arquidiócesis de La Habana*, año X, n.º 101, La Habana, octubre, 2001, pp. 29-37.

Álvarez de Miranda, Juan: «Poètica Relazion Christiana, y Moral», en *La Siempreviva. Revista Literaria*, n.º 4, La Habana, junio, 2008, pp. 75-81.

Álzaga, Florinda: *La Avellaneda: intensidad y vanguardia*, Ediciones Universal, Miami, 1997.

Arias, Salvador: *Tres poetas en la mirilla*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981.

Arpas amigas, colección de poesías originales de los Sres. Francisco Sellén, Antonio Sellén, Enrique José Varona, Esteban Borrero Echeverría, Diego V. Tejera, Luis Victoriano Betancourt y José Varela Zequeira, Miguel de Villa Editor, La Habana, 1879.

Arrom, José Juan: *Certidumbre de América*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980.

Arrufat, Antón: *Las máscaras de Talía*, Ediciones Matanzas, Matanzas, 2008.

Azougarh, Abdeslam (ed.): *Manuel María Pérez y Ramírez. Textos recobrados*, Editorial Visión Net, Madrid, 2007.

Bacardí y Moreau, Emilio: *Crónicas de Santiago de Cuba* (revisadas, corregidas, anotadas y ampliadas por Manuel A. Barrera y García), Tipografía Arroyo Hermanos, Santiago de Cuba, 1923-1924, 10 t.

Balboa, Silvestre de: *Espejo de paciencia*, en Silvestre de Balboa / Santiago Pita / Rafael Velásquez, *Espejo de paciencia / El príncipe jardinero y fingido Cloridano / Testamento de D. Jacinto Josef Pita*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008, pp. 7-53.

Barrera y Sánchez, Ramón B.: *Glorias de María, Nuestra Señora de Monserrate. Poema histórico y religioso*, Librería e Imprenta El Iris, La Habana, 1861.

Beguin, Albert: *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1954.

Betancourt, José Victoriano y Miguel T. Tolón: *Aguinaldo matancero*, [Imprenta de Gobierno y de Marina], Matanzas, 1847.

Biblia de América, La Casa de la Biblia, Madrid, 1994.

Bibliografía de la poesía cubana en el siglo xix, Biblioteca Nacional José Martí, Departamento de Colección Cubana, La Habana, 1965.

Boloña, Joaquín: *Acentos del arpa de David*, Imprenta de D. José S. Boloña, La Habana, 1847.

Boloña, José Severino: *Colección de poesías arreglada por un aficionado a las musas*, Oficina de José Boloña, La Habana, 1833, 2 t.

Borriello, L.; E. Caruana, M. R. del Genio y N. Suffi: *Diccionario de mística*, San Pablo, Madrid, 2002.

Bravo-Villasante, Carmen: «Introducción», en Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Manual del cristiano: nuevo y completo devocionario*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1975, pp. 5-14.

Bueno, Salvador: *Historia de la literatura cubana*, Editora del Ministerio de Educación, La Habana, 1963.

_____ (selec. y pról.): *Acerca de Plácido*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985.

Byrne, Bonifacio: *Excéntricas. Versos* (pról. de Nicolás Heredia), Imprenta y Librería Galería Literaria, Matanzas, 1893.

Calcagno, Francisco: *Diccionario biográfico cubano*, Imprenta y Librería de Néstor Ponce de León / Librería e Imprenta de Elías Fernández Casona, New York / La Habana, 1878-1886.

Campuzano, Luisa: *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios… Escritoras cubanas (s. xviii-xxi)*, Ediciones Unión, La Habana, 2010.

Carbonell, José Manuel: *Evolución de la cultura cubana*, Imprenta El Siglo XX, La Habana, 1928, t. I-VI.

Cárdenas y Chávez, Miguel de: *Flores cubanas, dedicadas a las habaneras*, Imprenta de Gobierno por S.M., La Habana, 1842.

_____: *Poesías*, Imprenta de Don Norberto Llorenci, Madrid, 1854.

Casal, Julián del: *Poesías* (edición del centenario), Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1963.

_____: *Prosa* (comp., pról. y notas de Emilio de Armas), Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979, 2 t.

Castellanos, Jorge: *Invención poética de la nación cubana*, Ediciones Universal, Miami, 2002.

Castro Morales, Belén: «Cultura colonial e insularismo en *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa», en *Actas del VIII Coloquio de Historia Canario-Americana (1988)*, t. II, Ediciones del Cabildo Insular, Las Palmas de Gran Canaria, 1991, pp. 731-749.

_____: «El mito insular en *Espejo de paciencia*, de Silvestre de Balboa. La percepción poética del otro», en *Encuentro de Escritores Canarios (1992. La Gomera)*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Islas Canarias, 1994, pp. 225-235.

_____: «Relectura del *Espejo de paciencia*, de Silvestre de Balboa. Mitos insulares y transgresión», en *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (1992)*, Universidad de Barcelona-PPU, Barcelona, 1994, t. I, pp. 355-363.

Cepeda, Rafael: *Lo ético-cristiano en la obra de José Martí* (pról. de Cintio Vitier y Fina García Marruz), Comisión de Estudios de la Historia de la Iglesia en Latinoamérica, CEHILA-Cuba, La Habana, 1992.

Céspedes de Escanaverino, Úrsula: *Ecos de la selva*, Imprenta de Espinal y Díaz, Santiago de Cuba, 1861.

Chacón y Calvo, José María: *Ensayos de literatura cubana*, Editorial Saturnino Calleja, Madrid, 1922.

_____: *Estudios heredianos*, Editorial Trópico, La Habana, 1939.

Chaple, Sergio: *Rafael María de Mendive, definición de un poeta*, Cuadernos de la Revista *Unión*, Ediciones Unión, La Habana, 1973.

Cruz, Manuel de la: *Cromitos cubanos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1975.

Cruz, san Juan de la: *Poesías completas de San Juan de la Cruz y comentarios en prosa a los poemas mayores* (ed. de Dámaso Alonso), Aguilar, Madrid, 1973.

Cruz, sor Juana Inés de la: *Carta atenagórica. Polémica* (selec. de Mirla Alcibíades), Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2004, pp. 36-66.

Cruz-Taura, Graciela: *«Espejo de paciencia» y Silvestre de Balboa en la historia de Cuba* (estudio, ed. crítica y selec. documental), Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2009.

Cué Fernández, Daisy: *Plácido, el poeta conspirador*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2007.

Díaz, Josefa: *Flores del espiritismo. Colección de poesías comunicadas al médium Srta. Da Josefa Díaz por su espíritu protector*, Librería La Propaganda Literaria, La Habana, 1874.

Díaz y Cruz, Manuel José: *Poesías del malogrado joven Br. P. Manuel José Díaz y Cruz*, Imprenta La Verdad, La Habana, 1875.

Domingo Cuadriello, Jorge: *La eterna palabra. Muestrario de poesía católica cubana*, Ediciones Vivarium y Palabra Nueva, La Habana, 2008.

Eliade, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1998.

Escamilla, Pedro: *Las siete palabras que dijo en la cruz Nuestro Señor Jesucristo. Composición poética en siete cantos*, Imprenta del Gobierno y Capitanía General por S. M., La Habana, 1867.

Feijóo, Samuel: *Sobre los movimientos por una poesía cubana hasta 1856*, Dirección de Publicaciones de la Universidad Central de Las Villas, La Habana, 1961.

_____: *La décima culta en Cuba*, Dirección de Publicaciones de la Universidad Central de Las Villas, La Habana, 1963.

_____: *El movimiento de los romances cubanos del siglo xix*, Universidad Central de Las Villas, La Habana, 1964.

_____: *Sonetos en Cuba*, Dirección de Publicaciones de la Universidad Central de Las Villas, La Habana, 1964.

F. J. de C.: *Poesías religiosas por la señora F. J. de C.*, La Propaganda Literaria, La Habana, 1892.

Fernández Retamar, Roberto: «Introducción a José Martí», *Para el perfil definitivo del hombre*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1995, pp. 36-77.

Figarola-Caneda, Domingo: *Diccionario cubano de seudónimos*, Imprenta El Siglo XX, La Habana, 1922.

Fornaris, José: *Obras*, Imprenta La Antilla, La Habana, 1862, 3 t. en 1 vol.

Fornaris, José y J. S. de León: *Cuba poética. Colección escojida de las composiciones en verso de los poetas cubanos, desde Zequeira hasta nuestros días*, Imprenta del Tiempo, La Habana, 1855.

Fornet, Ambrosio: *El libro en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002.

Foxá, Narciso de: *Ensayos poéticos de Don Narciso de Foxá* (precedido de un breve juicio crítico por D. Manuel Cañete), Imprenta de los Sres. Andrés y Díaz, Madrid, 1849.

Franchi-Alfaro de Herrera Dávila, Luisa de: *Poesías*, Imprenta de A. M. Dávila y Cía., La Habana, 1850.

Friol, Roberto: *Suite para Juan Francisco Manzano*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1977.

Frye, Northrop: *Poderosas palabras. La Biblia y nuestras metáforas*, Muchnick Editores, Barcelona, 1996.

García Marruz, Fina: *Hablar de la poesía*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986.

_____: *Darío, Martí y lo germinal americano*, Ediciones Unión, La Habana, 2001.

_____: *El amor como energía revolucionaria en José Martí*, Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2004.

Gómez de Avellaneda, Gertrudis: «Memoria para completar mi testamento, del cual forma parte integrante, según lo prevenido en el mismo», folios 1657-1661, t. 30979, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.

_____: *Devocionario nuevo y completísimo en prosa y verso*, Imprenta de D. A. Izquierdo, impresor de cámara de S.M., Sevilla, 1867.

_____: *Obras de la Avellaneda. Poesías líricas* (edición nacional del centenario), Imprenta de Aurelio Miranda, La Habana, 1914, t. I.

_____: *Manual del cristiano: nuevo y completo devocionario* (introd. de Carmen Bravo-Villasante), Fundación Universitaria Española, Madrid, 1975.

_____: *Cartas desde la pasión*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2007.

González, Manuel Dionisio: *Memoria histórica de la Villa de Santa Clara y su jurisdicción*, Imprenta del Siglo, Villaclara, 1858.

González Curquejo, Antonio: *Florilegio de escritoras cubanas*, Librería Imprenta La Moderna Poesía e Imprenta El Siglo XX, La Habana, 1910, 1913 y 1919, 3 t.

González Echevarría, Roberto: «Reflexiones sobre *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa», *La prole de Celestina. Continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*, Editorial Colibrí, Madrid, 1999, pp. 161-180.

González del Valle, Martín: *La poesía lírica en Cuba. Apuntes para un libro de biografía y de crítica* (introd. de Francisco Calcagno), Tipolitografía de Luis Tasso, Barcelona, 1900.

Gutiérrez, Amauri: «Novedades poéticas de los 60 en el siglo xviii», en *La Jiribilla. Revista de Cultura Cubana*, año VI, n.º 365, 3-9 de mayo, La Habana, 2008, <http://www.lajiribilla.cu/pdf/jiripapel/Jiribilla77.pdf>.

_____: «Poesía cubana del siglo XVIII, noticias de un hallazgo», en *La Siempreviva. Revista Literaria*, n.º 4, La Habana, junio, 2008, pp. 68-74.

_____: «Noticias del poema impreso más extenso del siglo XVIII cubano», en *Sic. Revista Literaria y Cultural*, n.º 41, Santiago de Cuba, enero-febrero-marzo, 2009, pp. 10-12.

Henríquez Ureña, Max: *Panorama histórico de la literatura cubana*, Edición Revolucionaria, La Habana, 1967, 2 t.

Heredia, José María: *Obra poética* (comp. y pról. de Ángel Augier), Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2003.

_____: *Poesías, discursos y cartas*, Cultural, La Habana, 1939.

Hernández Novás, Raúl: *Sonetos a Gelsomina*, Ediciones Unión, La Habana, 1991.

Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba: *Diccionario de la literatura cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980-1984, 2 t.

Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo Valdor. Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente: *Historia de la literatura cubana. Tomo I. La colonia: desde los orígenes hasta 1898*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002.

El laúd del desterrado, Imprenta de La Revolución, Nueva York, 1858.

Lazo, Raimundo: *Historia de la literatura cubana. Esquema histórico (desde sus orígenes hasta 1966)*, Editora Universitaria, La Habana, 1967.

León, fray Luis de: *La perfecta casada. Cantar de los cantares. Poesías originales*, Editorial Porrúa, México D. F., 1985.

Lezama Lima, José: *Antología de la poesía cubana*, Editora del Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1965, 3 t.

Lizaso, Félix y José Antonio Fernández de Castro: *La poesía moderna en Cuba (1882-1925)*, Librería y Casa Editorial Hernando, Madrid, 1926.

López de Briñas, Felipe: *Poesías*, Oficina del Faro Industrial, La Habana, 1849.

López Prieto, Antonio: *Parnaso cubano. Colección de poesías selectas de autores cubanos desde Zequeira a nuestros días*, Editor Miguel de Villa, La Habana, 1881.

Lorenzo Luaces, Joaquín: *Poesías* (pról. de José Fornaris), Imprenta del Tiempo, La Habana, 1857.

_____: *Poesías escogidas* (pról. de Sergio Chaple), Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1981.

Loynaz, Dulce María: *Poesía completa* (pról. de César López), Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1993.

Manzano, Juan Francisco: *Juan Francisco Manzano. Esclavo poeta en la isla de Cuba*, edición de Abdeslam Azougarh, Ediciones Episteme, S. L., Valencia, 2000.

Mañach, Jorge: *Historia y estilo. Ensayos*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1999, pp. 85-227.

Marinello, Juan: «Españolidad literaria de José Martí», *Dieciocho ensayos martianos* (pról. de Roberto Fernández Retamar), Centro de Estudios Martianos/Editora Política, La Habana, 1980.

Martí, José: *Obras completas*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1975, 27 vols.

_____: *Poesía completa* (ed. crítica), Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001, 2 t.

Martínez Carmenate, Urbano: *Los puentes abiertos*, Ediciones Matanzas/Editorial Letras Cubanas, Matanzas, 2008.

_____ (comp.): *Plácido. Bicentenario del poeta (1809-2009)*, Ediciones Unión, La Habana, 2009.

Medina, Antonio: *Poesías*, Imprenta del Faro, La Habana, 1851.

Méndez, Roberto: *José María Heredia: La utopía restituida*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2003.

_____: *Otra mirada a La Peregrina*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2007.

_____: «El tema religioso en la poesía de *Plácido*», en *Palabra Nueva. Revista de la Arquidiócesis de La Habana*, año XVIII, n.º 185, La Habana, mayo, 2009, pp. 60-64.

Mendive, Rafael María de: *Poesías* (pról. de D. Manuel Cañete y biografía del autor por el Dr. D. Vidal Morales y Morales), Miguel de Villa Editor, La Habana, 1883.

Menéndez y Pelayo, Marcelino: «III. Cuba», *Historia de la poesía hispano-americana*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1911, t. I, pp. 213-289.

_____: «La poesía mística en España», *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria* (edición preparada por D. Enrique Sánchez Reyes), Santander, Aldus de Artes Gráficas, Madrid, 1941, t. 2, pp. 69-110.

Milanés, José Jacinto: *Obras completas* (edición del centenario), Editora del Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1963, t. II.

Mitjans, Aurelio: *Historia de la literatura cubana* (pról. de Rafael Montoro. «La vida y la obra de Mitjans», por Manuel de la Cruz), Editorial América, Madrid, 1918.

_____: *Estudio sobre el movimiento científico y literario de Cuba*, Editora del Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1963.

Montero, Susana: *La Avellaneda bajo sospecha*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2005.

Moreno Fraginals, Manuel: «Reflexión sobre el espejo: un análisis sociológico sobre el poema de Silvestre de Balboa», *Órbita de Manuel Moreno Fraginals*, Ediciones Unión, La Habana, 2009, pp. 351-361.

Nápoles Fajardo, Juan Cristóbal (*El Cucalambé*): *Poesías*, Edición Económica, París, 1878.

_____: *Colección de poesías inéditas del popular vate cubano Juan C. Nápoles Fajardo (*El Cucalambé*)*, Establecimiento tipográfico a cargo de M. Bim, Gibara, 1886.

_____: *Poesías completas* (pról. de Jesús Orta Ruiz), Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1977.

Orgallez, Manuel: *Poesías místicas y profanas*, Imprenta de Barcina, La Habana, 1851.

_____: *Dolores de María*, Imprenta del Tiempo, La Habana, 1853.

_____: *El monasterio de Ursulinas*, Imprenta de M. Soler y Gelada, La Habana, 1856.

_____: *La Virgen de la Caridad del Cobre. Patrona del cuarto batallón de voluntarios*, Imprenta La Antilla, La Habana, 1859.

_____: *Guirnalda religiosa*, Imprenta El Telégrafo, La Habana, 1860.

_____: *Flores sin aroma. Colección de versos*, Imprenta de Villa, La Habana, 1876.

_____: *Camino del Gólgota. Versos místicos*, Imprenta de Villa, La Habana, 1877.

Orgaz, Francisco: *Preludios del arpa*, Boix Editor, Madrid, 1841.

_____: *Poesías*, Biblioteca del Bardo, Imprenta de Boix Mayor y Cía., Madrid, 1850.

Ortiz, Fernando: *La Virgen de la Caridad del Cobre. Historia y etnografía* (comp., pról. y notas de José A. Matos Arévalos), Fundación Fernando Ortiz, La Habana, 2008.

Otto, Rudolf: *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.

Papel Periódico de la Havana, Colección Cubana, Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, La Habana, t. 1790-1791, 1792, 1794, 1799, 1793-1805.

Paz, Octavio*: Los hijos del limo*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1974.

Pérez Beato, Manuel: «Noticias curiosas referentes a los escritores consignados en la *Bibliografía cubana de los siglos xvii y xviii* del Sr. Trelles, por el Dr. Manuel Pérez Beato», en Carlos M. Trelles, *Bibliografía cubana del siglo xix*, Imprenta de Quirós y Estrada, Matanzas, 1911-1915, t. II, pp. 289-324.

Pérez de Zambrana, Luisa: *Poesías completas (1853-1918)* (pról., comp., ordenación, tabla de variantes y notas de Ángel Huete), P. Fernández y Cía., La Habana, 1957.

Pérez Montes de Oca, Julia: *Poesías*, Biblioteca de *La ilustración cubana*, Gorgas y Cía., Barcelona, 1887.

Piedra-Bueno, Andrés de: *La virgen María en la literatura cubana* (edición del *Boletín de las Provincias Eclesiásticas de Cuba*), Imprenta Albino Rodríguez, La Habana, 1955.

Plácido (Gabriel de la Concepción Valdés): *Poesías completas con doscientas diez composiciones inéditas*, Cultural, La Habana, s. f.

Poncet y de Cárdenas, Carolina: «Cantares locales cubanos», *Archivos del folklore cubano*, vol. I, n.º 2, La Habana, abril, 1924.

_____: *Investigaciones y apuntes literarios* (selec. y pról. de Mirta Aguirre), Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985.

Portuondo, José Antonio: *Bosquejo histórico de las letras cubanas*, Editora del Ministerio de Educación, La Habana, 1962.

Portuondo Zúñiga, Olga: *La Virgen de la Caridad del Cobre: símbolo de cubanía*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2001.

Remos y Rubio, Juan José: *Historia de la literatura cubana* (pról. de José María Chacón y Calvo), Cárdenas y Cía., La Habana, 1945, 3 t.

Rivas, Manuel de: *Rosas divinas o el rosario de María meditado*, Imprenta y Librería Religiosa, La Habana, 1874.

Rojas, Rafael: *José Martí: la invención de Cuba*, Editorial Colibrí, Madrid, 2000.

_____: *Motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba*, Editorial Colibrí, Madrid, 2008.

Romero, Cira (selec.): *Mi desposado, el Viento*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2006.

Rubalcava, Manuel Justo de: *La muerte de Judas (poema)* (ed. y pról. de José Manuel Pérez Cabrera), Talleres gráficos de *Cuba Intelectual*, La Habana, 1927.

Sagrado Corazón de Jesús, Gonzalo del: *Ecos del claustro. Colección de poesías*, Imprenta y Librería de M. Ricoy, La Habana, 1897.

Saínz, Enrique: *Silvestre de Balboa y la literatura cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1982.

_____: *La literatura cubana de 1700 a 1790*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1983.

_____: «Acercamiento a la poesía de Zequeira», *Ensayos críticos*, Ediciones Unión, La Habana, 1989, pp. 22-44.

Sánchez, Francis (selec.): «La patria eterna», *Verdad y esperanza*, La Habana, enero, 1998, pp. 38-42.

Sánchez Roig, Mario: «Bibliografía religiosa cubana», en *Revista Cubana*, Publicaciones del Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, vol. XX, La Habana, julio-diciembre, 1945, pp. 112-195.

Santacilia y Palacios, Pedro: *El arpa del proscripto*, Imprenta de J. Durand, Nueva York, 1864.

Sarría, Leonardo: *Golpes de agua. Antología de poesía cubana de tema religioso*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008, 2 t.

Sellén, Francisco: *Libro íntimo. 1861-1865*, Imprenta del Tiempo, La Habana, 1865.

_____: *Poesías*, A. Da Costa Editor, New York, 1890.

Serrano, José Miguel: «Tragica descripción, que bosquexa la momentanea lamentable defolacion de la mui noble, y mui leal Ciudad de Santiago de la Isla de Cuba, caufada por el horrendo terremoto acaecido â las once, y cincuenta y mas minutos de la noche del miércoles once de junio de mil fetecientos fetenta, y feis», en *Sic. Revista Literaria y Cultural*, n.º 41, Santiago de Cuba, enero-febrero-marzo, 2009, pp. 12-19.

Smith, Ana: *Orando con nuestros poetas*, Sección Diocesana de Pastoral de la Cultura, La Habana, s. f.

Tamayo Rodríguez, Carlos: *Epítome a las* Poesías completas *de El Cucalambé*, Editorial Sanlope, Las Tunas, 2009.

Torres-Cuevas, Eduardo y Edelberto Leiva Lajara: *Historia de la iglesia católica en Cuba. La Iglesia en las patrias de los criollos (1516-1789)*, Ediciones Boloña, La Habana, 2007.

Trelles, Carlos M.: *Ensayo de bibliografía cubana de los siglos xvii y xviii, seguido de unos apuntes para la bibliografía dominicana y portorriqueña*, Imprenta El Escritorio, Matanzas, 1907.

_____: *Bibliografía cubana del siglo xix*, Imprenta de Quirós y Estrada, Matanzas, 1911-1915, 8 t.

_____: *Bibliografía cubana de los siglos xvii y xviii*, Imprenta del Ejército, La Habana, 1927.

Turla y Denis, Leopoldo: *Ráfagas del trópico*, Imprenta de Barcina, La Habana, 1842.

Turla y Denis, Leopoldo y Ramón Zambrana: *Novena de la Madre del Amor Hermoso, reina de todos los santos y tutelar de la Corte de María*, Imprenta de Torres, La Habana, 1848.

Unamuno, Miguel de: *Del sentimiento trágico de la vida*, Ediciones Folio, Barcelona, 2002.

Valente, José Ángel: «Eros y fruición divina», *Variaciones sobre el pájaro y la red*, precedido de *La piedra y el centro*, Tusquets Editores, Barcelona, 2000, pp. 44-52.

Vitier, Cintio: *Lo cubano en la poesía* (pról. de Abel E. Prieto), Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1998.

_____: *Crítica I* (pról. de Enrique Saínz), Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2000, pp. 35-60.

_____: *Temas martianos 1* (pról. de Ana Cairo), Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2004.

_____: *Temas martianos 2*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2005.

Vitier, Cintio (selec.): *Los grandes románticos cubanos*, Organización Continental de los Festivales del Libro (Tercer Festival del Libro Cubano), Lima, 1961.

_____: *Los poetas románticos cubanos*, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1961.

Vitier, Cintio y Fina García Marruz: *Flor oculta de la poesía cubana (siglos xviii y xix)*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1978.

Wardropper, Bruce W.: *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Revista de Occidente, Madrid, 1958.

Zafra, Antonio Enrique de: *Los cantos de la Pasión. Poema religioso dividido en tres partes*, Imprenta La Habanera, La Habana, 1859.

_____: *Las siete palabras. Cantos religiosos*, Imprenta del Tiempo, La Habana, 1864.

_____: *Los salmos penitenciales*, Librería La Propaganda Literaria, La Habana, 1871.

Zambrana, Ramón: *Súplicas y alabanzas a la Virgen María bajo su dulce título de Divina Pastora de las Almas*, Imprenta Militar de Manuel Soler, La Habana, 1866.

Zambrana, Ramón y Juan M. de San Pedro: *La flor de mayo; dedicada a la virjen de los trópicos*, Imprenta de R. Oliva, La Habana, 1838.

Zambrana, Ramón; José G. Roldán, R. M. de Mendive y F. L. de Briñas: *Cuatro laúdes*, Establecimiento Tipográfico La Cubana, La Habana, 1853.

Zambrano, María: *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2001.

Zenea, Juan Clemente: *Poesía*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1989.

Zequeira y Arango, Manuel de y Manuel Justo de Rubalcava: *Poesías*, Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, La Habana, 1964.

Sobre el autor

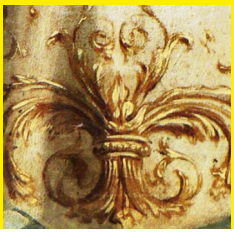
Leonardo Sarría

LA HABANA, 1977

Licenciado en Letras (2005) y Doctor en Ciencias Literarias (2011). Profesor Auxiliar del Departamento de Estudios Lingüísticos y Literarios de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Numerosos congresos y otros eventos culturales y académicos en Cuba y en el extranjero han contado con la presentación de ponencias y conferencias suyas sobre poesía y cultura cubanas. Asimismo, importantes revistas nacionales han acogido sus textos. Entre sus publicaciones se encuentran *Golpes de agua. Antología de poesía cubana de tema religioso* (Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2008, 2 t.) y, en coautoría, el volumen *Del donoso y grande escrutinio del cervantismo en Cuba* (Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2005). Ha obtenido en dos oportunidades el Premio de Investigación Universidad de La Habana (2007 y 2009), así como ha merecido mención del Premio Internacional de Ensayo de la revista *Temas* (2007), el Premio de la Comisión Nacional de Grados Científicos por su tesis doctoral (2011) y el Premio de la Crítica Literaria 2012.

Esta edición de
La palabra y la llama.
Poesía cubana de tema religioso en la Colonia,
de Leonardo Sarría,
consta de 1 000 ejemplares
y se terminó en 2014.

El volumen ha sido compuesto con la
tipografía Warnock Pro –en sus variantes
Caption, Text y Subhead–, del diseñador
norteamericano Robert Slimbach; y con la
Fontana ND –en sus variantes Aa, Cc,
Ee, Gg y Ll, en OldStyle Figure (OsF)
y Small Capital (SC)–, diseñada por el
argentino Rubén Fontana.



LA PALABRA Y LA LLAMA
Poesía cubana de tema religioso en la Colonia

Resultado de una investigación doctoral que le mereciera a su autor el Premio de la Comisión Nacional de Grados Científicos y el Premio de la Crítica 2012, este ensayo constituye un brillante acercamiento al corpus poético de la Isla en su etapa colonial, desde el seguimiento del tema religioso a través de varios momentos y autores del canon literario. Los pasos de Leonardo Sarría siguen las huellas de *Espejo de paciencia* (1608), de Silvestre de Balboa, de «los tres Manueles», Heredia, *Plácido*, Manzano, la Avellaneda, *El Cucalambé*, Santacilia, Luaces, Mendive, Zenea, Luisa Pérez de Zambrana, hasta las postrimerías del siglo XIX, con Julián del Casal y José Martí como figuras cimeras. Reescrituras bíblicas; cruces genéricos y temáticos entre lo épico y lo religioso, lo patriótico y lo sagrado, lo místico y lo amoroso; textos de asunto mariano..., son examinados para atender una zona del discurso literario de la nación lamentablemente preterida en nuestros estudios. *La palabra y la llama*... construye otro relato del proceso literario de fundación y madurez primera de las letras cubanas.

ISBN: 978-959-7211-42-6
9 789597 211426