

## **“Al partir”, Gertrudis Gómez de Avellaneda (con fondo de Heredia y de Martí)**

“Al partir”, Gertrudis Gómez de Avellaneda (With a Background of Heredia and Martí)

*Osmar Sánchez Aguilera – Tecnológico de Monterrey*

**Resumen:** Como buen clásico, así sea de una tradición literaria nacional, la historia de efectos del poema “Al partir”, de Gertrudis Gómez de Avellaneda Arteaga, sigue abierta, para escritores y para estudiosos. Este artículo se propone mostrarlo por tres vías diversas: el rastreo de su condición fundadora dentro de la poesía de su autora; una relectura más bien inmanente de ese texto; y la reinserción del mismo en la tradición poética decimonónica cubana concentrada en las figuras del romántico Heredia y del modernista-moderno Martí.

**Palabras claves:** soneto, fundación, tradición discursiva, política, escritora

**Abstract:** As with any good classic, even if it is only within a national literary tradition, the story of the effects of the poem “Al partir”, by Gertrudis Gómez de Avellaneda Arteaga, is still open to writers and scholars. This article proposes to show it in three different ways: the tracking of its foundational condition within the poetry of its female author; a rather immanent rereading of that text; and the reinsertion of the same in the Cuban nineteenth-century poetic tradition concentrated on the figures of the romantic Heredia and the modernist-modern Martí.

**Keywords:** sonnet, foundation, discursive tradition, politics, woman writer

Fecha de recepción: 31 de mayo de 2019

Fecha de aceptación: 24 de junio de 2019

*A la memoria de Aralia López González,  
todo gratitud y cariño,  
también por las amistades legadas*

“Parece que Dios se revela mejor al alma conmovida en medio de aquellos dos infinitos --¡el cielo y el mar!--y que una voz misteriosa se hace oír en el ruido de los vientos y de las olas. Si yo hubiese sido atea, dejaría de serlo entonces.”

—G. G. A.<sup>1</sup>

Si bien no está entre sus metas intervenir en el debate ya más que centenario en torno a la cubanía o la cubanidad de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) y de las producciones y decisiones suyas que como tal la confirman, sé que la evocación de Cuba en el título de estos apuntes sobre su poesía lo tornará inminente, esperable. Así que tal vez sea mejor empezar con algunas precisiones al respecto que podrían ayudar a despejar dudas, o evitar falsas expectativas, y permitirnos sin más entrar de lleno en lo que sí me ha movido a escribir sobre esta escritora.

Nacida ella en Puerto Príncipe (Camagüey), de madre cubana y con 22 años de residencia continuada en esa ciudad desde su nacimiento, esas señales de cubanía equivalen a una marca identitaria axial, e involuntaria, de la que “La Peregrina” (seudónimo inicial suyo en España), además no renegó, ni en su obra publicada en vida suya (poesía, novela, teatro), ni en su obra privada (diarios, correspondencia epistolar, autobiografías). Es cierto que tampoco se le conoció como simpatizante o precursora del pensamiento independentista que cuajaría en esa isla 22 años después de que ella saliera (o ‘la abandonara’) por primera y definitiva vez; pero eso, en principio al menos, no debiera ser criterio suficiente para cuestionarle o incluso escamotearle aquella marca de su identidad. Cubana fue, también como escritora, aunque pasara más de la mitad de su vida fuera de Cuba; aunque produjera casi toda su obra en España, donde murió; y aunque su pensamiento en materia bastante vedada a las mujeres por entonces como la política no fuera, al menos expresamente, de signo independentista. Y como cubana fue por esos motivos, española fue también, podría decirse, por otros (su padre, la familia de este, su larga estancia peninsular, la inserción de su obra

---

<sup>1</sup> Gertrudis Gómez de Avellaneda, “Autobiografía” [1839] (*Poesías* 154).

dramatúrgica, su asimilación), aunque esta posibilidad resultara difícil pensarla en el horizonte político de entonces.

De modo que la evocación de aquel nombre (Cuba, “dulce nombre”) no debe atribuirse sino al poema que aquí se analiza por sí mismo y como punto axial de una red de textos mucho más amplia: “Al partir”, conocido también como “Soneto a Cuba”. Empero, aunque ese ánimo de intervención no estuviera entre las metas de este acercamiento, no podría evitar que algo suyo lo hiciera, por su potencial intrínseco, o por voluntad de alguien más, en ese dilatado debate, como no he podido sustraerme yo mismo a su influjo durante el proceso de interacción con otros lectores que se han ocupado de esta escritora<sup>2</sup>.

Así, pues, un solitario soneto es el objeto de interés central en esta relectura; un soneto que sus lectores han coincidido de manera bastante consensual a lo largo de casi dos siglos en reconocer como muy valioso, quizá incluso como el más valioso poema en el conjunto de las producciones de esta mujer nacida e iniciada como escritora en Puerto Príncipe, pero madurada, reconocida y consagrada como tal durante su larga estancia en la península ibérica. Por “soneto ejemplar”, v.gr., lo tuvo Virgilio Piñera en una de las revisiones más severas y también certeras dedicadas a toda la poesía de Gertrudis Gómez de Avellaneda, la cual data de 1941. “La mejor Avellaneda, casi podría decirse la única, reside en esa ‘Pesca en el mar’ y en el ‘Soneto a Cuba’”, añadía ahí mismo (Piñera 147, 167). Mientras que Raimundo Lazo, más de 30 años después, señalaba a propósito de ese poema que “la Avellaneda comienza su obra lírica ofreciendo lo mejor del vino de su poesía”, lo que acreditaba “una madurez excepcionalmente precoz” (Lazo 19). Y más recientemente, Antón Arrufat lo califica de “pequeña obra maestra” (38). Si la experiencia de la salida familiar a España vía Francia que sirve como catalizador para la creación de ese poema se verifica el 9 de abril de 1836, entonces su autora es, ciertamente, muy joven: ha recién cumplido sus 22 años cuando “improvisa [ese] soneto ejemplar”, al decir de Piñera; o se muestra ya “perfectamente formada” como escritora por el “dominio absoluto de esta forma estrófica” que revela ese poema, al decir de Portuondo (209). “A bordo de la fragata [francesa] Le Bellochan, en el mar presentido desde su Puerto Príncipe de tierra adentro, escribe el soneto “Al partir”, que según José Lezama Lima en su *Antología de*

---

<sup>2</sup> De interés para orientarse con respecto a ese tema son los artículos de Scatena Franco, de Rodríguez Gutiérrez (“Que”, “El deseo”) y de Alzate Cadavid, así como el estudio colectivo de toda la obra de Gómez de Avellaneda inserto en el tomo I de la *Historia de la literatura cubana* (Montero et al.).

*la poesía cubana* (t.2, 1965), “revela ya un conocimiento poético nada frecuente” (Cruz, “Los versos” X); y “fija para siempre su cubanía”, según García del Pino (113).

Íncipit entonces de la trayectoria literaria, y no sólo poética, de la Avellaneda; íncipit de las dos ediciones españolas de su libro *Poesías* (1841 y 1850)<sup>3</sup> y aun de sus *Obras literarias* (1869-1871) cuidadas por la propia autora, el soneto “Al partir” (1836) puede ser tenido también como punto de partida o irradiador en lo concerniente a una historia de efectos que es primero la de su obra poética.

La huella de ese soneto sobre el repertorio temático y compositivo de casi toda su producción textual en verso queda ilustrada de inmediato con “La vuelta a la patria” (1859) cuyo verso introductorio (“¡Perla del mar! ¡Cuba hermosa!”) parafrasea más de 20 años después el de aquel soneto fundador; pero, también, con otros poemas, como “A la virgen”, “Paseo por el Betis” o “Al sol, en un día de diciembre”, con los que las concordancias son tal vez menos evidentes, pero no menos profundas<sup>4</sup>.

Con ese soneto como punto de partida, y orientado por la hipótesis que lo sitúa en el centro de una red temática y compositiva que funge como nervio axial de la poesía de esta escritora, ya no sólo por privilegios de antigüedad, sino también por méritos de fundación, la relectura que propongo de la poesía de la Avellaneda a partir de él busca verificar esa hipótesis, primero, mediante el análisis inmanente e intertextual de/desde ese soneto; y luego, mediante la reinserción de este en una serie poemática transgeneracional cubana de la que él participa o a la que es susceptible de integrarse. Pero antes que lo uno y lo otro (esto es, antes del análisis inmanente del soneto aislado (acápite II), y de la demostración de algunos de los nexos que lo descubren inscrito en esa serie o texto mayor supraindividual del que él sería sólo un punto o una hebra (acápite III)), esta relectura procederá a la ilustración del carácter expansivo de ese soneto con respecto a otros poemas de ese mismo corpus (acápite I), con lo cual se empezaría a cimentar la hipótesis de su lugar central en términos temáticos y compositivos dentro del sistema que él cifra, como si se tratara de una semilla, de su semilla.

En discrepancia con la visión insular suya que sostiene Piñera (“principio y fin de un destino poético embriagado” (148)), la que propongo le reconoce carácter fundador de una trayectoria que se despliega en otras matizaciones textuales, parecidas o distintas, más allá de él, independientemente de que en ese transcurso vuelva o no a

---

<sup>3</sup> En 1852 está documentada una edición de ese libro en México. Cf. Kelly.

<sup>4</sup> En todos los casos remito a la edición de sus poesías que realiza Mary Cruz: *Antología poética*, 1983.

alcanzarse la calidad intrínseca de él, que es el factor privilegiado, al parecer, en aquella visión.

Conozcamos entonces o, acaso más bien, reconozcamos, “Al partir”, el soneto tantas veces referido:

¡Perla del mar! ¡Estrella de Occidente!  
 ¡Hermosa Cuba! Tu brillante cielo  
 la noche cubre con su opaco velo  
 como cubre el dolor mi triste frente.  
 ¡Voy a partir!... La chusma diligente,  
 para arrancarme del nativo suelo  
 las velas iza y, pronta a su desvelo,  
 la brisa acude de tu zona ardiente.  
 ¡Adiós, patria feliz, edén querido!  
 ¡Doquier que el hado en su furor me impela,  
 tu dulce nombre halagará mi oído!  
 ¡Adiós!... Ya cruje la turgente vela...  
 El ancla se alza... El buque, estremecido,  
 las olas corta y silencioso vuela. (*Antología* 29)

I. Con especificar que se trata de un soneto construido sobre el modelo italo-español—subdividido en 4 estrofas, de 4 versos las dos primeras, y de 3 las dos últimas—, ya se está iluminando una zona de la poesía de Gertrudis Gómez de Avellaneda constituida por ese mismo tipo de composición de la que “Al partir” es fuente y modelo: siempre en versos endecasílabos y con una distribución de sus rimas que prefiere los cuartetos en sus 8 versos iniciales y los tercetos encadenados en sus 6 versos finales: ABBA ABBA CDC DCD, o sea, solamente cinco rimas, todas consonantes. A ese modelo se acogen los 15 sonetos, incluido este, que integran el corpus total de la poesía de esta escritora (Cruz, “Los versos” 18). Si la cifra pareciera pequeña, convendría entonces recordar que, aun así, “el número de sus sonetos es mayor que el de los compuestos por la mayor parte de sus contemporáneos”, según lo ha observado Tomás Navarro Tomás (190). Y más allá de ese criterio cuantitativo, indica alguna valoración especial de ese tipo de composición poética por parte de la autora el hecho de que la primera edición de sus *Poesías* no sólo iniciara, sino también cerrara con sonetos.

Incomparablemente mayor es la zona de ese corpus que ilumina o puede iluminarse desde “Al partir”, si nos atenemos sólo a su metro, pues, entonces, además de los sonetos, entrarían ahí otros poemas que se asientan sobre el endecasílabo a solas

o combinado (de preferencia con el heptasílabo), como “A la poesía”, “A la muerte del célebre poeta cubano don José María de Heredia”, “La juventud del siglo”, “Contemplación”, “Cuartetos escritos en un cementerio”, “La venganza”, “El viajero americano”, “A mi amigo Zorrilla”, “A vista del Niágara”, “Al Excmo. Sr. Don Pedro Sabater”, “Las siete palabras (Y María al pie de la Cruz)”, por sólo mencionar algunos de los más notables por méritos intrínsecos y/o por sus extensiones.

Más allá del radio de la métrica, no son escasos los indicios que abonan la capacidad expansiva o irradiadora del comentado soneto sobre el resto de la poesía de la Avellaneda. He ahí algunos: el sintagma “del nativo suelo” (v.6) reaparece como “De mi suelo nativo” en el poema “A mi jilguero” (*Antología* 36), y como “natal suelo” en “Al nombre de Jesús” (*Poesías y Epistolario* 124); la invocación introductoria del soneto (vv.1-2) reaparece concentrada en el verso primero de “La vuelta a la patria”; y otras imágenes dispersas a lo largo de todo ese poema, como, por ejemplo, “Tranquilo edén de mi infancia”, o “aquesta mi dulce patria”, inducen a inferir que su autora releyó el soneto muy poco antes de escribir ese otro poema, quizá en vísperas del viaje a Cuba. (Algo, por cierto, a lo que no se sintió movida cuando se alejó de España en 1859 para visitar Cuba.)

Pero si en un solo verso del soneto “Al partir” hubiera que concentrar toda esa capacidad expansiva que voy reconociéndole, entonces no podría acudir a otro que el verso 3: “La noche cubre con su opaco velo”, el verso más sombrío del poema por su repertorio léxico-semántico (“noche”, “cubre”, “opaco”, “velo”), y en contraste con la luminosidad de los dos versos iniciales. Ese verso reaparece en no pocas variantes en todo el corpus lírico-versal que él inaugura; v. gr., esta que se lee en el poema “A una tórtola en una noche de desvelo”: “De la noche el negro manto / Envuelve a la tierra ya”; o la que en el poema “A la tumba de Napoleón en Santa Elena” reza: “Veló una nube oscura / Tu cuna y tu sepulcro”; y que en el poema “A un niño dormido” queda así: “Hasta que, al fin, a tu vista / —Cubierta con velo opaco— / Se eclipsará la esperanza.” Versión parafrástica de la imagen rectora de aquel endecasílabo es esta del poema “A la muerte del célebre poeta cubano ...”: “Allí jamás las tempestades braman, / Ni roba al sol su luz la noche oscura”. Sin lugar a dudas, esa de la noche/velo-que-tapa/niega-la luz/alegría/esperanza no puede ser un mero tópico en el sistema poético dentro del que reaparece en tantas variantes<sup>5</sup>. Si en su primera aparición en el soneto

<sup>5</sup> Por el lado biográfico, esa reiterada imagen puede relacionarse con el insomnio de la escritora y su hábito de escribir en la noche, como puede constatar en sus cartas y en varios de sus poemas.

(v.3) el verbo “cubre” parece limitar su alcance a describir la llegada de la noche sobre el paisaje cubano, luego notamos que lo que importaba era mostrar el efecto de tal borramiento (separación) físico sobre el ánimo del sujeto hablante.

II. Luminosidad, por un lado, y, por el otro, sombra; contraste entre exaltación y discreción enunciativas; contrapunto entonacional entre la autoexpresión del hablante lírico y la sobriedad en la presentación de las acciones externas... Notable es la dualidad constitutiva del poema. El mar y el cielo, “dos infinitos” convocados<sup>6</sup>, más que evocados, mediante la “perla” y la “estrella”, respectivamente, sugieren todos los ámbitos en los que sobresale la belleza, el mérito, la fama o la singularidad que para el sujeto enunciadador reúne “Cuba”, punto de referencia que se dispone a abandonar físicamente, a la vez que guía (“estrella”) del otro sitio al que se dirige, el cual no se especifica en el recorrido del poema. Mar y cielo, abajo y arriba, profundidad y altura: “Cuba” funge como punto de referencia firme para el sujeto hablante. Sólo “Cuba” le ofrece un asidero físico y afectivo ante la inminencia de esos otros elementos—el mar, el cielo—de la Creación o del universo desconocido.

Desde ahí, mediante esas tres exclamaciones iniciales —retomadas en el verso 9—, “Cuba” se perfila como oyente o enunciatario intratextual al que apela el hablante poemático: “tu brillante cielo” (v.2), “tu zona ardiente” (v.8), “patria feliz” (v.9), “edén querido” (v.9), “tu dulce nombre” (v.11) ...

Curioso es que, si bien “Cuba”, como palabra autónoma, no aparece más de una vez en todo el poema (v. 2), ello no le impide reaparecer o reproducirse evocativamente a través de varias redes fónico-semánticas o topológicas tejidas en su torno, como, por

---

<sup>6</sup> En el primer cuadernillo de su “Memoria” de viaje desde Santiago de Cuba (1836) hasta Sevilla (1838), la Avellaneda anota a propósito del inicio de ese recorrido: “por primera vez en medio del cielo y del mar, entre dos infinitos, en que la nave parece un átomo imperceptible perdido en la inmensidad” (*Obra selecta* 25); expresión que retoma en su “Autobiografía” de 1839 (citada como epígrafe de estos apuntes). Ya como una cita de sí misma, ese sintagma reaparece en su prólogo al *Viaje a la Habana*, de la Condesa de Merlin, en uno de los pasajes en que más se evidencia el proceso de superposición de voces que tanto singulariza ese prólogo. Me refiero a cuando la Avellaneda cuenta “su primera navegación de América a Europa”, no de ella, sino de la escritora sobre la que escribe: “nosotros hemos surcado aquellos mares: nosotros hemos visto el nublado cielo de las Bermudas, y hemos oído bramar los inconstantes vientos de las Azores. Como la célebre escritora hemos abandonado la tierra de nuestra cuna, hemos emprendido uno de aquellos viajes solemnes cuyos primeros pasos recibe el océano: y lleno el corazón de emociones de juventud, y rica la imaginación con tesoros de entusiasmo, hemos contemplado la terrible hermosura de las tempestades, y la augusta monotonía de la calma ‘en medio de dos infinitos’” (Gómez de Avellaneda, “Apuntes”).

ejemplo, la constituida por palabras bisilábicas con la vocal “u” acentuada en la primera sílaba: “cubre” (vv.3, 4), “acude” (v.8)<sup>7</sup>, “cruje” (v.12), “buque” (v.13), la mayoría de ellas, como su matriz, colocadas en la 4ª sílaba de sus respectivos versos (“Cuba”, “cubre” (v.3), “acude”, “cruje”); o la constituida por palabras que designan, equivalen o representan topológicamente a Cuba: “nativo suelo” (v.6), “tu zona ardiente” (v.8), “patria feliz” (v.9); “edén querido” (v.9). El despliegue de esta red se inicia en el tejido del poema luego de aparecida la palabra que la centraliza: “Cuba”, y a ella contribuyen también, así sea tangencialmente, todas las demás palabras en cuya constitución entra la vocal ‘u’ acentuada<sup>8</sup>.

Una manera más de evocar y así amplificar la figuración de “Cuba” en el poema—acaso la más sugerente, abarcadora, bella—viene dada por el sintagma “tu dulce nombre” (v.11), casi una paráfrasis de la palabra “Cuba”: “Doquier que el hado en su furor me impela / tu dulce nombre halagará mi oído.” En vez del sustantivo “Cuba” aparece ese sintagma que es su equivalente semántico o epíteto suyo (“dulce nombre”); y la figuración de este no excluye u oculta el nombre reemplazado: ambos coexisten, y sus sentidos se enriquecen mediante la superposición, por obra del desplazamiento del principio de equivalencia del eje paradigmático sobre el de la combinación del eje sintagmático que es distintivo de la jakobsoniana función poética.

“Cuba” es cifra del referente real que esa palabra designa. Todo el cúmulo de evocaciones y vivencias conscientes e inconscientes asociado con ese referente queda comprimido en el sonido de su “nombre”. Si, en un extremo, el “furor” con que puede manifestarse el destino (“el hado”) puede identificarse ahí con (y por) un sonido atemorizante, fuerte y desorientador, el “dulce nombre”, en el otro, equivale casi a un talismán para quien enuncia esos versos<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Si bien el verbo “acude” no está integrado por sólo dos sílabas, ni su principal acento recae sobre su primera sílaba en términos gramaticales, su posición en la secuencia del verso del que participa condiciona que su primera sílaba resulte fusionada con la última de la palabra que le precede (“La/bri/saa/cu/de/de/tu/zo/naar/dien/te”), lo cual refuerza su proximidad fónico-acental con el sustantivo “Cuba” y, por consiguiente, su integración a la red mencionada.

<sup>8</sup> A saber: los pronombres posesivos “tu” (vv. 2, 8, 11), “su” (vv. 3, 7, 10), los sustantivos “chusma” (v. 5) y “buque” (v. 13) y el adjetivo “dulce” (v. 11).

<sup>9</sup> Es una evidencia que el sintagma “el hado” se realiza en la secuencia de ese verso también como una sola palabra: “elhado”: “helado”, adjetivo con el que amplía a frío/cálido el contraste con “dulce nombre”.



Incluso en la secuencia sintagmática del poema “tu dulce nombre” (v.11) aparece situado entre el “furor” (v.10) y el silencio (v.14), o sea, entre las posibilidades de desorientación y de anulación. El equilibrio, que, significativamente, se asocia ahí con el aparato auditivo (“mi oído”), se hace depender de ese “dulce nombre”<sup>10</sup>.

Concentrada precisamente en el terceto al que corresponde el sintagma “dulce nombre”, puede documentarse la tendencia de la joven Avellaneda a emplear el término “patria” en una acepción que no entra en (o no se acomoda del todo a) el radio semántico habitual del mismo, por entonces ya bastante político. Adjetivada como “feliz”, “patria”, que remite a la “Cuba” mencionada en el verso 2, equivale a un “edén”: “patria” se mitifica. Esta peculiaridad de su relación con su patria, la sintetiza Arrufat al afirmar que

Su destierro, como el de Heredia, era doble: vivía lejos de la tierra en que nació [y se formó], y a la vez no tenía patria. Cuba era una colonia sin entidad política. Para ella fue un edén, feliz y luminoso, con rumorosos bosques perfumados y aguas sonantes. Es decir, una tierra soñada. Vio solamente “las bellezas del físico mundo”, nunca “los horrores del mundo moral”. (Arrufat 22)

(Claro que esa distinción seguida al pie de la letra no le haría entera justicia a quien escribió la novela *Sab*.)

Adiós, patria feliz, edén querido.  
Doquier que el hado en su furor me impela  
Tu dulce nombre halagará mi oído.

---

<sup>10</sup> “Tú alargas para mí cada sonido / Y me explicas su místico sentido” resume al respecto el poema “A la poesía” (*Antología* 30). En igual senda, su memoria de Jesucristo ella la cifra en el nombre de este: “[...] más que aire, sombra, fuente, llama, / Lluvia, patria, laurel, ¡Jesús divino! / Tu nombre es grato al corazón que te ama” (*Poesías y Epistolario* 124). Conviene saber que esa especie de memoria afectiva que para la Avellaneda se cifra en los nombres no es privativa de la poesía, sino más bien propia de la poeta, pues en la “Memoria” que ella escribe para su prima Heloysa (o Eloísa), a propósito del testimonio de su estancia en La Coruña, se lee una línea que mucho recuerda el verso comentado de “Al partir”: “cuántos recuerdos caros al par de tristes despierta en mi memoria el solo nombre de La Coruña” (“Memoria”, *Obra selecta* 31). Y en *Sab*, la primera novela suya, aparece el sintagma “el dulce nombre de hijo”, en la carta que el protagonista dirige a Teresa. (*Sab* 181).

Contraste similar al comentado entre los sonidos asociados con “furor”<sup>11</sup> y con el “dulce nombre” es el que se insinúa, a escala más concentrada, entre “querido” (v. 9) y “doquier” (v. 10), cierre de un verso e inicio del inmediatamente posterior: mientras que el adjetivo remite a un solo espacio ya conocido e identificado con la summa de la felicidad (“edén querido”), el adverbio abre el espectro de espacios hasta los bordes de la imaginación, más allá del lenguaje. “Doquier”, más que anagrama de “querido”, funciona ahí casi como el reflejo invertido de éste en un espejo (“querido” / “doquier”): no “doquier” puede hallarse ese “edén” del que la protagonista del poema se está separando, ni cualquier espacio incógnito será por ella “querido”, o tan “querido” como el “edén” de infancia y primera juventud que empieza con ese viaje a quedar solo en la memoria.

Al trasluz de ese afecto por una “patria” que en el recorrido del poema ha sido identificada con el “edén” y antes por una “perla” y por una “estrella”, se entiende mejor la aflicción que la separación física de ella le produce al sujeto emisor. Manifiesta, si bien discretamente, por la primera vez, en el verso 4<sup>12</sup>, esa aflicción se hace notar más en el verso 5, cuando el emisor-protagonista del poema declara la acción que está por emprender y con ello explicita el motivo de su aflicción: “¡Voy a partir!...”, entre signos de exclamación y sucedido por unos puntos suspensivos que corporizan el sobresalto emocional, el silencio y la dificultad expresiva que han rodeado a tal declaración. Lo que en el título del poema era apenas un dato enunciado con bastante

---

<sup>11</sup> Palabra que por su acentuación aguda sobre la vocal ‘o’ se inserta en la red fónico-semántica liderada por el sustantivo “dolor” (v.4) e integrada también por “Adiós” (vv. 9, 12). La familiaridad que a esas palabras les aporta su sustrato sonoro termina por implicar el sentido que también va a establecer una relación como de vasos comunicantes entre ellas: “dolor”-“furor”-“Adiós”.

<sup>12</sup> Hasta donde es posible aplicar al poema lírico un análisis diegético, puede afirmarse que en el verso 4 de este soneto se verifica un giro en la focalización desde el objeto de la admiración hacia el sujeto que admira, y desde lo externo a lo interno, los cuales son puestos en contacto y además equiparados mediante el símil presente en ese verso. La “noche” es al “brillante cielo” de Cuba lo que el “dolor” a la “frente” de quien enuncia el poema. De manera retroactiva la sensación de pesar que embarga al sujeto emisor por la separación de su patria (v. 4) afecta semánticamente lo que hasta ahí parecía sólo un dato referido al tiempo en que se dio tal separación (vv.2-3). Por otra parte, luego de dos endecasílabos seguidos que inician sus períodos rítmicos en la 4ª sílaba sobre sonido “cu” (“Cuba”, “cubre”), el verso 4 se singulariza, también, debido al deslizamiento de su primer acento hacia la 3ª sílaba, otra vez sobre sonido “cu” (“cubre”). Y como si no fuera suficiente para su singularización, ese verso presenta la mayor acumulación de palabras con vibrante múltiple: “cubre”, “dolor”, “triste”, “frente”, hasta ese momento (y luego en todo el poema).

austeridad emocional sobre la circunstancia en que se concibió ese texto (“Al partir”), se revela muy saturado emocionalmente en la oración del verso 5, en parte, debido a la superposición de la exaltación distintiva de los versos 1-2 y la discreción de los versos 2-4.

Nuevamente en los versos 6-7 vuelve a singularizarse esa aflicción que embarga al personaje protagónico del poema, y casi único hasta que se menciona al personaje colectivo (“la chusma diligente”) que hace las maniobras correspondientes para que el barco pueda emprender su viaje. “Chusma” designa ahí a “los marineros que sirven en el barco, y no ‘gentuza’ ni ‘gente soez o despreciable’”, aclara previsoramente Elena Catena (*Poesías y Epistolario* 41), lo que no impide que siga escuchándose el leve matiz jerárquico, en clave socioclasista, que comporta esa palabra emitida por una joven de clase alta para referirse a trabajadores manuales que apenas conoce. Según Fernando Corripio, ya desde el siglo XV aquella palabra se usa como equivalente de “gente grosera” (131).

Factores textuales de la comentada singularización son, primero, la inversión sintáctica por la cual el propósito de las maniobras de los marineros se antepone a la presentación de tales maniobras; y luego, el empleo de un verbo de sonido fuerte debido a sus duplicadas vibrantes múltiples (“arrancarme”) cuya acción recae enteramente sobre el personaje protagónico:

[...] La chusma diligente  
Para arrancarme del nativo suelo  
Las velas iza [...].

Para explicar el relieve alcanzado por el verbo “arrancarme” habría que tener en cuenta asimismo el contraste con su entorno rítmico-sonoro, pautado por sílabas acentuadas sobre la vocal “i”: “partir” (v. 5), “nativo” (v. 6), “iza” (v. 7), “brisa” (v.8). Y en cuanto a la comentada construcción sintáctica, parecería que todo lo que hacen los marineros está en función de la protagonista, para bien o para mal de ella, y es eso lo que se pone en un primer plano en esos versos.

Pero no menos contribuye el infinitivo “arrancarme” al realce de ese verso por lo que respecta a la selección léxico-semántica: mucho se hace notar él, ciertamente, pues visualiza una acción de fuerza o incluso de violencia que se ejerce sobre alguien que opone resistencia o no favorece o realiza de grado esa acción: “arrancarme del nativo suelo”. El infinitivo concentra la disposición íntima del sujeto emisor con respecto no

tanto al viaje en sí como a la separación que este conlleva. Sabido es que el viaje a España Avellaneda decidió emprenderlo llevada, en gran medida, por la ilusión de conocer la tierra que su padre tanto le había celebrado durante los primeros años de la infancia de ella. Sin embargo, ese impulso al viaje, acumulado bajo la memoria del padre, no la puso a salvo de sufrir por la separación de la tierra que ella siente como propia, la cubana<sup>13</sup>. (Otro indicio de la dualidad comentada). Esta resistencia de la protagonista a separarse del “suelo” deja entrever por su reverso el grado de arraigamiento o enraizamiento de ella, o en que se siente ella, respecto de su “nativo suelo”. Significativamente, es para arrancarla de éste, y no para llevarla a otro sitio, que, según esa formulación, “la chusma diligente”, ignorante o insensible al sufrimiento de ella, realiza sus maniobras marinerías previas al despegue. Todavía tres años después, cuando escriba su primera “Autobiografía”, ella emplea un sustantivo relacionado morfológicamente con ese mismo verbo para referirse a su separación de Puerto Príncipe en el viaje familiar a Santiago de Cuba: “Sensible, más sensible de lo que yo creía, me fue el *arranque* de mi país [...]” (152, énfasis mío). Ahí mismo ella explica otros motivos para el viaje a España: “deseaba otro cielo, otra tierra, otra existencia: amaba a España y me arrastraba a ella un impulso del corazón. Disgustada de mi familia materna, anhelaba conocer la de mi padre, ver su país natal y respirar aquel aire [...]”.

Y ya luego, en los tercetos es suficiente la expresión “Adiós” con que inician ambos para redondear la imagen de ese estado anímico. “¡Adiós!”, siempre entre signos de exclamación, implica despedida, desde luego, muy emotiva, pero, en este caso, además, destino: ‘hacia Dios’, o ‘en Dios’, si se considera la conciencia de la precariedad, el desconocimiento, la distancia y el carácter definitorio que muestra la emisora y protagonista respecto de la experiencia que está por emprender; emisora cuya cosmovisión es la de un cristiano<sup>14</sup>. En vez de insinuar la identidad del lugar programado como meta de ese inminente viaje, se sugiere el Destino, dependiente, a

---

<sup>13</sup> No es menos cierto que el disgusto familiar debido a la ruptura de un muy avanzado compromiso matrimonial suyo por parte de la joven escritora ha de haber contribuido también a decidir ese viaje, pero no con el peso específico que parece concederle Ramón Gómez de la Serna (9). Mucho mayor peso que ese factor tuvo la desavenencia de la joven Gertrudis con el nuevo matrimonio de su madre antes de haber cumplido un año de viuda.

<sup>14</sup> En casi todas las cartas a Ignacio Cepeda en que Gertrudis Gómez de Avellaneda se despide con la expresión “adiós”, ella prefiere escribirla separada: “A Dios”. Cf. cartas II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVIII y XXI, en *Poesías y Epistolario*.

su vez, de Dios. Ahondando en esa arista religiosa, Carmen Bravo-Villasante señala que “con el tiempo ella siempre se verá como peregrina en la tierra, fuera de su verdadera patria celeste, y el peregrinaje primero de su adolescencia hacia Europa será como la iniciación de la continua peregrinación del hombre por el mundo en busca del paraíso perdido, que alguna vez será el cielo de origen, otras la isla de Cuba abandonada” (8). Significativa es esa superposición o posible equivalencia entre el cielo cristiano y Cuba.

Singulares siempre, sea por el desenlace o resolución del problema tratado en todo el poema, sea por su mayor intensidad emocional, o aun por el mayor ingenio de sus soluciones expresivas, los tercetos en el caso de este poema presentan un factor más de singularidad: la secuencia en que han sido dispuestos contraría el crescendo expresivo-emocional propio del soneto. En efecto, el terceto más intenso y singular no es, en este caso, el del cierre, sino el penúltimo. Este concentra el único empleo del tiempo verbal futuro y el único modo subjuntivo, junto con la declaración profética “¡Doquier que el hado en su furor me impela / tu dulce nombre halagará mi oído!” Epifonema del soneto, esos dos versos del penúltimo terceto alcanzan tanta suficiencia (semántica, entonacional, diegética) que luego de ellos nada más se esperaría. Y sin embargo, luego de esos versos hay otro terceto, el último, que cierra como en un susurro el recorrido del poema:

¡Adiós!... Ya cruje la turgente vela...  
El ancla se alza... El buque, estremecido,  
las olas corta y silencioso vuela.

Descriptivo y con un punto de vista volcado hacia afuera (“cruje” (v. 12), “se alza” (v. 13), “corta” (v. 14), “vuela” (v. 14)), ese terceto, desde luego, retoma el curso de los preparativos iniciado en el segundo cuarteto; pero, por su sobriedad en la presentación sentimental del hablante y protagonista, remite al cuarteto inicial. La carga sentimental concentrada en la interjección “¡Adiós!” del verso 12 equivale, por su discreción, al vehículo del símil desplegado en el verso 4. Y si en este símil se transita de la descripción de la llegada de la noche a la de la aflicción de la fuente enunciativa, en el último terceto se transita desde esa interjección a la descripción de las operaciones que el buque pareciera realizar a solas.

El súbito silencio del buque (tripulación, pasajeros) apunta, asimismo, hacia el propio texto que ahí concluye su recorrido. Como últimos ecos de la sensibilidad acústica explicitada en los versos 10-11, aparecen en el terceto final las oraciones “El

ancla se alza” y “las olas corta”, cada una de las cuales se construye a partir de la duplicación del esquema vocálico del sustantivo en el verbo que le corresponde: “ancla-“alza” (a-a), “olas”-“corta” (o-a). Luego de lo cual se hace notar más el adjetivo con matiz adverbial, “silencioso”: como primer indicio del alejamiento de Cuba aparece el silencio, cuya acción o presencia recae sobre ese nombre (“dulce nombre”). Aunque secundario tal vez, no desmerece mención el detalle de que la embarcación en que se ha emprendido ese viaje sea designada con una palabra que, invertida, se asocia en el plano sonoro con el nombre (de) “Cuba”: “buque”. El alejamiento físico del “nativo suelo” tiene una sutil prolongación analógica también en la dimensión sonora de los nombres: el /buke/ que evoca a /Kuba/ equivale, en alguna medida, a una deformación de este nombre. Última extensión de Cuba para la viajera, el buque depara el punto de alejamiento de ella hacia el silencio (“silencioso”) que vendría a ser en lo inmediato su negación (la de su “dulce nombre”).

“Estrella” (v.1), “cielo” (v.2), velo nocturno (v.3), “arrancarme” (v.6), “izar” (v.7), “alzar” (v.13)..., son todas palabras que por su valor simbólico o por su denotación indican altura o movimiento vertical hacia arriba. Con ellos como antecedentes textuales, resulta muy coherente el verbo con que cierra el poema y culmina toda esa red semántico-simbólica: “vuela” (v.14), ‘volar’: “el buque, estremecido, / las olas corta y silencioso vuela.” Junto con la acepción de rapidez, van las de ligereza, belleza, fragilidad: esa nave es también la de la existencia. Por medio de la asonancia que hay entre ambas, ese verbo, última palabra del poema, remite a la primera palabra del mismo: el sustantivo “perla”; con lo cual el recorrido del poema deja entrever una parábola que va de las profundidades del mar al incógnito cielo, como de la única patria conocida al incógnito universo por conocer.

A propósito del verso final es inevitable la evocación de un poema con el que de otro modo no se asociaría el de Avellaneda: “La canción del pirata”, de José de Espronceda, en cuya estrofa inicial aparecen también los verbos “corta” y “vuela”: “Con diez cañones por banda, / viento en popa, a toda vela, / no corta el mar, sino vuela / un velero bergantín.” En el mar que funge como principal, si no único, escenario de sus respectivas historias, mientras que una embarcación es tan ligera que en vez de apoyarse en las olas para avanzar, vuela sobre ellas, la embarcación del otro poema inserta en una misma secuencia temporal las acciones de esos verbos: “las olas corta y silencioso vuela.” ¿Mera coincidencia? La primacía editorial corresponde al poema de Espronceda por un año, o quizá menos: 1835; y el hecho de que esa primera edición fuera en una revista torna más difícil, aunque no imposible, pensar en el contacto entre ambos textos como opción explicativa.

**III.** Concluido así el recorrido del poema, no se clausura, sin embargo, el volumen de sentidos del que es y se ha hecho portador en una historia de efectos próxima ya a los dos siglos. Su inserción en una red poemática más amplia de la que forman parte (y aún formarán) otros poemas de los que él se hace eco y/o a los que él sirve como referencia, así sea asordinada, ilustra sobradamente el proceso de conversión de un texto aislado en una obra, al trasluz de un sistema de resonancias intertextuales más amplio, que bien puede equivaler a toda una tradición discursiva nacional, o a una serie literaria dentro de esta, como lo es, en este caso, la centrada por poemas de escritores cubanos (ahora sólo decimonónicos) en los que “Cuba”, como motivo-eje o personaje, tiene un papel protagónico. En un sistema de resonancias intertextuales más amplio referido a la tradición decimonónica de la poesía cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda ha sido vinculada también con Aurelia del Castillo, Nieves Xenes y Mercedes Matamoros (Vítier 103), y con Luisa Pérez de Zambrana, José Joaquín Luaces, Juan Clemente Zenea y Julián del Casal (Arrufat 33).

Uno de los corpus textuales debidos a un solo autor con el que ese poema de la Avellaneda descubre una pronta relación (o incluso deuda) intertextual es el de José María Heredia y Heredia (1803-1839), el célebre romántico nacido en Cuba de padres dominicanos, y casado, reproducido y enterrado en México.

Retenido ya el profético verso de Avellaneda “Tu dulce nombre halagará mi oído”, no será difícil remontar su genealogía poética cuando se escuche el de Heredia correspondiente a su poema “A Emilia”: “Y al murmurar de “Patria” el dulce nombre”, presente en ambos el sintagma clave “dulce nombre”, y referido siempre a un ámbito identificado como “patria” o “Cuba”<sup>15</sup>. Variante de esa matriz herediana que resuena también en ese verso de Avellaneda es esta que se halla en el “Himno del desterrado”: “Cuba, Cuba, que vida me diste, / Dulce tierra de luz y hermosura”. El soneto de Avellaneda cierra, además, con una variante casi literal del inicio del poema de Heredia “Vuelta al sur”: “Vuela el buque”<sup>16</sup>. Reconocibles en el poema “Al partir”, son los ecos de estos versos del famoso “Niágara”: “Y la profunda pena que me agita / Ruga mi frente, de dolor nublada”; o “Alce en las nubes la radiosa frente”. La ascendencia de la

<sup>15</sup> Para una consulta rápida de los poemas referidos de Heredia véase *Poesías Completas*.

<sup>16</sup> Esa imagen con mucho de tópico reaparece en el poema “A la Virgen”: “En tempestuoso océano / Mi bajel navega incierto, / [...] / Sin piloto, / Y sin brújula ni vela... / Que a merced—deshecho—vuela / Del vendaval o del noto” (*Antología poética* 83-84).

poesía de Heredia sobre la de Avellaneda (y aun sobre sus concepciones artístico-vitales) daría ella sola para mucho más que esta relectura centrada en solo un componente de ella, en especial por el trabajo de selección y reorientación que la poeta realiza sobre imágenes, nociones y motivos claves en el pensamiento de su precursor, empezando por “patria”. Según Mary Louise Pratt, Heredia sería una de las figuras canónicas en diálogo más activo con las cuales la Avellaneda “desarrolló su propio proyecto poético y su propia subjetividad poética por medio de una constante apropiación y pervisión de los escritos” de ellas. (Pratt 53 y ss).

Y como si fuera imposible limitar esa nutricia relación intertextual a unas pocas hebras sueltas, he ahí otro poema de Heredia que desde su título pide ser asociado con el soneto “Al partir”: “La partida”: “¡Adiós, amada, adiós! Llegó el momento / Del pavoroso adiós...”. Referida así una mujer de la que se separa contra su voluntad el hablante lírico en el poema de Heredia, nada forzado es remitirla a la entidad geocultural de la que se separa, sin su entera voluntad, el hablante lírico en el soneto analizado. Los versos finales de ese poema herediano podrían servir como resumen del estado anímico que preside la relación del hablante con la “hermosa Cuba” en el soneto: “Cuando se partía, / ¡Cuán grande fue su dolor...!” (Todavía en la que habría sido su última carta a Ignacio Cepeda, fechada el 26 de marzo de 1854, reaparece la memoria de Heredia: “[...] y me verás en un convento, o bien (si a tanto no me decido) sabrás que surco nuevamente el Atlántico, buscando, como el pobre Heredia, *otro cielo y otra tierra*” (en Gómez de la Serna 147-148, énfasis mío)).

Otro de los corpus textuales con el que se verifica esa relación de estímulos y resonancias, aunque mucho menos intensa y además no declarada, es el correspondiente a otro compatriota suyo, de época posterior, con el que la tradición no ha solido asociar a Gertrudis Gómez de Avellaneda, si no es como crítico de ella: José Martí, el primer nacido en Cuba de su familia española. Ciertamente, ha devenido tópico en los estudios sobre “La Peregrina” con perspectiva de género referirse a una “ligerísima reseña” de Martí, como la llama él mismo (“Boletín” 99), publicada en 1875, en la que el compatriota prefiere a otra poeta cubana como representante mejor de la naturaleza americana. Si bien en su fundamentación de tal preferencia es evidente el bagaje patriarcal de época, no puede pasarse por alto el sesgo político en la visión del desterrado.

Al respecto no deja de suscitar inquietud que con base únicamente en esa crítica juvenil (22 años cumplió él en 1875), en la que Martí prioriza una imagen de feminidad bastante convencional como criterio decisivo para preferir a Luisa Pérez de Zambrana por sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda, no como “la mejor poetisa” en general, sino



como “la mejor poetisa *americana*” (énfasis mío), hasta de misógino se le haya acusado, porque, según él, la poesía de la primera representaría mejor la naturaleza americana (Cf. Pratt 48, 52). Para demostrar las limitaciones que tuvo Martí en cuanto a visión o concepción de la mujer habría tal vez más satisfactorios ejemplos, aunque no creo que alcancen para catalogarlo propiamente de misógino. Por otra parte, la misma Gertrudis no fue tampoco ajena a esa imagen más bien convencional de la feminidad (bagaje de época), cuando en su primera “Autobiografía”, refiriéndose a una prima suya, observa que: “Como yo, reunía la debilidad de mujer y la frivolidad de niña con la elevación y profundidad de sentimientos, que sólo son propios de los caracteres fuertes y varoniles” (139).

Sin embargo, la historia de efectos del soneto de Avellaneda que implica a Martí no se agota en esa obra juvenil de éste. En efecto, si se conoce el poema titulado “Dos patrias” (Martí, *Poesía* I:127), es casi inevitable evocarlo en su parte final cuando se ha leído en el poema de Avellaneda el cubrimiento del “brillante cielo” por la mediación de “la noche”. Esa imagen tiene cierta correspondencia con la que cierra el enigmático poema martiano: “como una nube / que enturbia el cielo, Cuba, viuda, pasa...”. “La noche” de Avellaneda es al “brillante cielo” en el soneto “Al partir” lo que la “nube” es a “el cielo” en el poema de endecasílabos sueltos “Dos patrias”. La imagen de la nube, por cierto, aparecía también en la nota crítica de 1875 en que Martí comparó desventajosamente a “La Peregrina” con Luisa Pérez de Zambrana para desempeñarse como “mejor poetisa americana”.

En ambos textos, además, tiene un papel protagónico “Cuba”, como nombre de su única patria en el caso de la escritora romántica; y como nombre de una de sus patrias, en el caso del escritor moderno/modernista. Significativo es que el escritor identificado como emblema mayor y fuente del discurso nacionalista cubano correspondiente al siglo XX sea el que muestre esa escisión, esa dubitación, entre patrias. Pero, así es, o así se lee: es él quien remueve la idea de patria con su desestabilización semántica de ese término desde el ámbito geopolítico hacia el simbólico-poético, y viceversa. Mientras que el soneto “Al partir” tematiza el difícil pero voluntario trance de abandonar su país sin seguridad de volver a verlo, en el de Martí su emisor se reconoce escindido entre las ocupaciones que él identifica con la simbólica y expansiva “noche”, y el compromiso o la deuda cuyo recuerdo activa o actualiza la sola evocación de la patria geopolítica, representada como mujer que no actúa como la clásica musa, ni tampoco ejerce como madre del hablante poemático, sino como pareja sentimental que aun en vida de él se presenta como su “viuda”.

Muestra de la solidez del tejido intertextual que comunica a la poesía de José Martí con la de Avellaneda, y particularmente con su soneto “Al partir”, ofrece también el cierre del poema “Domingo triste”, el cual se sitúa en la misma órbita nostálgica que aquel, sólo que ya con la experiencia consumada de la expatriación que en el otro se intuye apenas:

[...] mis pedazos  
palpo: ya no soy vivo: ¡ni lo era  
cuando el barco fatal levó las anclas  
que me arrancaron de la tierra mía!

“Barco”, “anclas”, focalización del instante previo al despegue del barco, pero, sobre todo, el uso de un mismo verbo para indicar el desgarramiento y el dolor asociados con la experiencia de la expatriación: ‘arrancar-me’... Ambos sujetos poemáticos han sido arrancados, o así han coincidido en representar la experiencia de la separación de una misma patria geopolítica. Una vez que se ha pasado por ese verbo, cómo no pensar de nuevo en el poema “Al partir”: la realización inminente de la acción inscrita en ese verbo en la versión de Avellaneda aparece ya realizada en la versión (o variación) martiana. Como en el soneto analizado, y a diferencia de “Dos patrias”, la patria reclamada o sostenida como propia vuelve a ser una sola en el poema “Domingo triste”.

A modo de conclusión de este bojeo en torno a la poesía de Gertrudis Gómez de Avellaneda orientado por mi interés en un poema-semilla (o su poema-semilla) que ha sido el más comentado y antologado de su autora, quisiera proponer sólo una precisión o una añadidura, eminentemente hipotéticas, para cada uno de los acápites o estaciones en que lo he subdividido:

1) Sobre el carácter expansivo o irradiador de ese poema, habría que añadir que si tales marcas textuales ilustran ese carácter, ellas pueden también servir para verificar el sentido y la intensidad (calidad) de otros momentos de la trayectoria poética de Avellaneda en los que esas marcas reaparecen. El sintagma “dulce nombre” (v. 11), por ejemplo, usado nuevamente en el poema “A una acacia”, si, por una parte, constriñe y matiza la hipótesis deslizada por Virgilio Piñera respecto de la ausencia de “una verdadera evolución” en la trayectoria poética de Avellaneda, por la otra favorece la idea de una pérdida de intensidad en la poesía posterior de su autora, ya muy marcada por compromisos sociales y por fórmulas expresivas de sus mismos protectores.

Se dirá, sí [razona Piñera] que cierto poema comporta igual calidad que el citado soneto; afirmación que, por otra parte, justificará aquella actitud [romántica] del ímpetu y el salto, mas no serán tomados ambos poemas para establecer contrastaciones que favorezcan la tesis imposible de una profunda, verdadera evolución del proceso poético. Y es que de una poesía no señala periplo evolutivo la temática solicitada, sino el tratamiento de la misma. (Piñera 147-148).

Según eso, Avellaneda no habría cambiado a lo largo de su trayectoria, o no habría alcanzado otra cota más alta que la de su inicio, pero, aun así, se impone aclarar que ni lo uno ni lo otro clausurarían la posibilidad de la evolución indisociable de todo pensamiento (máxime si) creativo. El presupuesto de la idea de evolución que maneja Piñera queda de manifiesto en su expresión “la adversa metamorfosis”, que él emplea luego para calificar el sesgo del periplo cubierto por la poesía de Gertrudis la Magna, como le llamara su colega Cecilia Böhl de Faber (Sarría 37).

2) Sobre los méritos intrínsecos de ese poema, sólo añadiré, a los muchos testimonios de los lectores que los han avalado, que su autora fue muy consciente de ellos cuando decidió conservarlo como texto inicial aun de sus muy depuradas *Obras literarias* de 1869, en cuya dedicatoria impresa, por cierto, él vuelve a resonar: “Dedico esta colección completa de mis obras, / en pequeña demostración de grande afecto, / a mi isla natal, a la hermosa Cuba”<sup>17</sup>.

3) Sobre la inserción de ese poema en una tradición que lo conecta con la poesía de José Martí en particular, o a esta con aquel, habría que hacer más de una precisión: a) Es un principio de validez general que esas interacciones son más hondas cuando no tienen conciencia de ellas sus participantes, como parece ser el caso: en la década de 1880, que es la central en la producción de *Versos libres*—protocuatrario al que corresponden “Dos patrias” y “Domingo triste”—, en medio de las multiplicadas referencias de lectura y exigentes presiones políticas que absorben el pensamiento de José Martí, es muy difícil la posibilidad de que él conservara en su memoria inmediata los poemas de Gertrudis Gómez de Avellaneda leídos, posiblemente por última (o única) vez, hacia 1875 para la nota crítica en que compara desventajosamente a esta con su compatriota Luisa Pérez de Zambrana. (De 1891 data la que sería la “valoración definitiva” de Martí sobre Gertrudis la Magna (Montero 266, n. 27)).

---

<sup>17</sup> Citada por Rosario Rexach, quien considera que “es en las novelas donde su amor a Cuba aparece con más insistencia” (37); y quien, por cierto, ofrece una interpretación muy distinta a la de Portuondo (centrada en torno al no-compromiso eminentemente político de ella) sobre la poca asistencia de colegas al entierro de la escritora: el suyo era “el cortejo de una cubana muerta en el exilio voluntario” (42).

b) Esta resonancia intertextual de la Avellaneda en la urdimbre poética de “Versos libres” no está reñida con la mediación de otro escritor, un tercero, en cuya lectura, admiración y asimilación hubieran coincidido por separado Avellaneda y Martí, como sería el poeta José María Heredia. Ambos pueden mostrar señales de contacto entre ellos que no se deberían más que al hecho de haber abrevado, literariamente, en una misma fuente. Sin embargo, este no sería el caso de los poemas de Martí comentados.

Tal vez esa convergencia en torno a un mismo escritor admirado sí pudiera ayudar a entender las resonancias que insinúan cierto aire de familia entre los poemas “Los duendes” de la Avellaneda y “Musa traviesa” de Martí. Más vivo en la memoria contemporánea este último poema, bastará señalar ciertos indicios presentes en el de “La Peregrina”, como la figuración de “niños juguetones” que visitan de noche al hablante poemático, o expresiones y motivos del tipo: “en confuso tropel”, “Musa”, “huyen ya”, “tórtola leal”, para reparar en la mencionada familiaridad entre “Los duendes” y ciertos pasajes de *Ismaelillo* (1882). Víctor Hugo sería ese otro escritor que propicia tal convergencia, como lo adelanta el subtítulo de “Los duendes”: “Imitación de Víctor Hugo”; y “Djinn”, el poema del escritor francés que habría servido de punto de partida a uno y de estímulo o modelo al otro. Como lo aclara Elena Catena (Gómez de Avellaneda, *Poesías* 76), “Los duendes” se inspira en ese poema de Víctor Hugo; y, curiosamente, “este vocablo árabe [“Djinn”] se refiere a los duendes, tanto buenos como maléficos”, que mucho cuentan en la modelación del protagonista de ese poemario de Martí. Al respecto no estará de más recordar que la escritora nacida en Camagüey y el escritor nacido en la Habana coincidieron en el interés por traducir al célebre referente literario francés.

c) Aunque ahora he ilustrado algunas de esas resonancias basándome en poemas de *Versos libres*, no es tan arriesgado como parece (a primera oída) adelantar que las interacciones de Martí con la Avellaneda no se reducen al soneto fundador de ella, ni a ese núcleo de poemas de él.

### **Coda para lo que sigue**

Aunque ya salido del siglo XIX, conmovedor, en parte por inesperado, me ha resultado el testimonio del influjo que reconoce a ese poema-semilla una de las más renombradas poetas cubanas contemporáneas, Nancy Morejón:

doña Gertrudis Gómez de Avellaneda, a quien admiré porque en mis libros de lectura siempre volvía sobre su famoso soneto “Al partir”, que me impresionaba mucho y que

me ha inclinado, de alguna manera, a escribir poesía. No entendí nunca por qué. Muchos años después me expliqué por qué. Era un texto que siempre me había sobrecogido tremendamente. (213)

## Obras citadas

- Alzate Cadavid, Carolina. “La Avellaneda en Cuba. Los espacios imaginarios de la historia literaria.” *Estudios* (Revista de Investigaciones Literarias y Culturales), año 9, núm. 17, 2001, pp. 129-148.
- Arrufat, Antón. “La Avellaneda de las antologías.” *Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Ediciones Cubarte, 2003, pp. 7-40. CD multimedia.
- Bravo-Villasante, Carmen. “Una mujer en sus cartas y en su poesía.” *Gertrudis Gómez de Avellaneda* (conferencias pronunciadas en la Fundación Universitaria Española), editado por C. Bravo-Villasante, Gastón Baquero y José A. Escarpanter, Fundación Universitaria Española, 1974, pp. 3-26.
- Corripio, Fernando [1973]. *Diccionario etimológico general de la lengua castellana*, Bruguera, 1984.
- Cruz, Mary. “Aproximación biográfica-crítica.” *Obra selecta* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, Biblioteca Ayacucho, 1990, pp. IX-XXIV.
- Cruz, Mary. “Los versos de Avellaneda.” *Antología poética de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, sel. M. C. Letras Cubanas, 1983, pp. 5-28.
- García del Pino, César. *Mil criollos del siglo XIX. (Breve diccionario biográfico)*, Centro de Estudios Martianos, 2013.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Obra selecta*, Biblioteca Ayacucho, 1990.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Poesías y Epistolario de amor y de amistad*, edición, introducción y notas de Elena Catena, Castalia, 2001.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Sab*, CONACULTA, 2013.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Antología de Gertrudis Gómez de Avellaneda* (Poesías y cartas amorosas), prólogo y edición de Ramón Gómez de la Serna, Espasa-Calpe Argentina, 1945.
- Heredia y Heredia, José María. *Poesías Completas* (Homenaje de la Ciudad de la Habana en el centenario de la muerte de Heredia 1839-1939), 1940-1941. Biblioteca Virtual “Miguel de Cervantes”, [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com). 2 vols. Colección histórica cubana y americana 3.

- Kelly, Edith L. "Observaciones sobre algunas obras publicadas en México." *Revista Iberoamericana*, vol. 3, núm. 5, 1941, pp. 123-132.
- Lazo, Raimundo Lazo [1972]. *Gertrudis Gómez de Avellaneda, la mujer y la poetisa lírica*, Porrúa, 1983.
- Martí, José. *Poesía completa*. Edición crítica de Cintio Vitier, Fina García Marruz y Emilio de Armas, Ed. Letras Cubanas, 1985. 2 tomos.
- Martí, José [1875]. "Boletín. Tres libros. *Poetisas americanas*. Carolina Freyre. Luisa Pérez. La Avellaneda. Las mexicanas en el libro. Tarea aplazada", *Obras Completas*, t. 3, edición crítica, Centro de Estudios Martianos, 2000, pp. 95-99.
- Montero, Susana et al. "La obra literaria de Gertrudis Gómez de Avellaneda." *Historia de la literatura cubana*, tomo I (La colonia: desde los orígenes hasta 1898), editado por Salvador Arias, 2002, pp. 247-268.
- Morejón, Nancy. "Tertuliano con Nancy Morejón", entrevista por Juanamaría Cordones-Cook, *Afro-Hispanic Review*, vol. 31, núm. 2, 2012, pp. 193-220.
- Navarro Tomás, Tomás [1973]. "Rasgos métricos de la Avellaneda." *Los poetas en sus versos*, (De Jorge Manrique a García Lorca) por Tomás Navarro Tomás. 1982, pp. 181-198.
- Piñera, Virgilio. "Gertrudis Gómez de Avellaneda: revisión de su poesía." *Poesía y crítica* de Virgilio Piñera, CONACULTA, 1994.
- Portuondo, José Antonio. "La dramática neutralidad de Gertrudis Gómez de Avellaneda." *Capítulos de literatura cubana* de José Antonio Portuondo, Letras Cubanas, 1981, pp. 207-232.
- Pratt, Mary Louise. "La poética de la per-versión: aprendiz rebelde devora a su maestro: no se sabe si se trata de aprendizaje o venganza." *Lecturas sin fronteras (Ensayos sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda) 1990-2012*, selección e introducción de Cira Romero, UNION, 2014, pp. 43-64.
- Rexach, Rosario. "Nostalgia de Cuba en la obra de la Avellaneda." *Estudios sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda (La reina mora del Camagüey)* de Rosario Rexach, Verbum, 1996, pp. 27-43.
- Rodríguez Gutiérrez, Milena. "Que yo las nubes resistir no puedo: las respuestas de Carolina Coronado y Luisa Pérez de Zambrana ante la polémica en torno al género en Gertrudis Gómez de Avellaneda (Una lectura transatlántica)." *Arbor*, vol. 190, núm 770, 2014, doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.770n6004>.
- Rodríguez Gutiérrez, Milena. "El deseo y el cocuyo: sobre lo cubano en la poesía de Gertrudis Gómez de Avellaneda." *Romance Studies*, vol. 33, núm.1, 2015, pp. 44-55.

- Sarria, Leonardo. “Doña Gertrudis, la devota.” *Raros y valiosos de la literatura cubana decimonónica*, Editorial UH, 2019, pp. 31-43.
- Scatena Franco, Stella Maris. “Gertrudis Gómez de Avellaneda entre Cuba e Espanha (Relatos de viagem e ambivalencias em torno da questao da identidade nacional).” *Varia Historia* [Belo Horizonte], vol. 23, núm.38, 2007, pp. 315-333.
- Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*, prólogo de Abel E. Prieto, Letras Cubanas, edición definitiva, 2002.