

LA “UNIDAD PANIDA”: CONSTANTE PANTEÍSTA
EN LOS *VERSÍCULOS INDEMNES* DE *EL MAR Y LA MONTAÑA*
(1921), DE REGINO E. BOTI

JESÚS GÓMEZ-DE-TEJADA

Instituto Universitario de Estudios sobre América Latina (IEAL),
Universidad de Sevilla

Entre 1913 y 1930, Regino E. Boti (1878-1958) publicó cinco poemarios, que acabaron constituyendo la totalidad de su obra de poesía édita, aunque siguiera escribiendo y confeccionando otros conjuntos poemáticos a lo largo de toda su vida (Álvarez García, 1977: [5]; Parra Fontanilles y Rodríguez Boti, 2004: 18-19). Los volúmenes publicados —*Arabescos mentales* (1913), *El mar y la montaña (Versículos indemnes)* (1921), *La torre del silencio* (1926), *Kodak-ensueño* (1927) y *Kindergarten* (1930)— dibujan un trayecto literario por el que el autor se desplazó del modernismo al postmodernismo hasta desembocar en la vanguardia¹. En estos cinco poemarios, la naturaleza constituye el ambiente y el asunto focalizados primordialmente. La visión de la naturaleza del poeta se manifiesta de diferentes modos: por un lado, la expresión de una cosmovisión panteísta que insufla una fuerte corriente de espiritualidad y una profusa veta filosófica a la escritura poética; y, por otro lado, el sincretismo de los modos parnasianos, impresionistas y

¹ Todas las citas de los poemas de Boti realizadas en este estudio proceden de la edición completa de sus poemarios, *Poesía* (1977) y solo se indica, en los casos necesarios, el título abreviado del volumen al que pertenece la composición, seguido del número de página de donde procede el pasaje: *Arabescos mentales* (AM), *El mar y la montaña* (MM), *La torre del silencio* (TS), *Kodak-ensueño* (KE) y *Kindergarten* (K). Debido a que los tres primeros libros están divididos en secciones específicas, se ha creído útil mencionar también el título de aquella a la que pertenece cada poema.

simbolistas —más ocasionalmente, expresionistas—, a los que se sumará, progresivamente, hasta hacerse hegemónica, la veta vanguardista de sus dos últimas publicaciones, *Kodak-ensueño* y *Kindergarten*. Durante el predominio modernista de su escritura (*Arabescos mentales* y *La torre del silencio*) y a lo largo de la prevalencia postmodernista de su estilo (*El mar y la montaña*), el panteísmo del autor —condensado en voces como “Gran Todo” o “Unidad panida” para afirmar la identidad entre dios y el universo— se convierte en una constante expresada diferenciadamente: como fe filosófica encauzada a modo de eje temático, como sustrato ideológico reconocible en la contemplación de lo sublime o como base potenciadora de un hedonismo sensual, que se percibe abierto a un anhelo de comunión del hombre con el mundo. En cuanto a los volúmenes vanguardistas, aunque todavía se puede rastrear los signos del credo panteísta en algunos poemas, ya *Kodak-ensueño* disuelve la actitud fervorosa de la voz lírica en gran medida, a partir de una intención menos espiritual y más lúdica que reconfigura la naturaleza mediante un metaforismo de afanes inéditos². Esta tendencia es mayor incluso en *Kindergarten*, puesto que, según se expresa en el prefacio a la obra, “Prolepsis”, la organización del libro se justifica en el deseo de publicar “casi todo nefando” y dejar la gravedad y la intimidad para más adelante (*K*, 375).

A continuación, en el primer apartado del estudio, se expone la evolución del autor a partir de su presencia en las antologías hispánicas y cubanas más significativas con el objetivo de situarlo en la tradición poética del postmodernismo, en la que incursionó por medio de su poemario *El mar y la montaña*. Tras esto, la segunda sección realiza un recorrido por los rasgos más relevantes de esta obra. Finalmente, el tercer subcapítulo, argumenta la continuidad del panteísmo en los poemarios modernistas y postmodernista del poeta cubano, bien como asunto principal, bien como idea secundaria o bien como trasfondo del poema. Se argumenta que, a pesar del mayor acendramiento lírico de sus versos, en detrimento de la profusión del desarrollo filosófico con que la crítica suele caracterizar significativamente los dos

² Esta actitud es apreciable, por ejemplo, en “Salutación”: “El sol se cuele a lo largo de la solera/ y por entre las alfarjías. La con-/ vulsión incesante del mar mueve en/ la albura del cielo raso —como una/ deteriorada cinta cinematográfica— el/ tropeloso de sus sombras chinescas.// Y así me da los buenos días el sol” (*KE*, 361).

poemarios anteriores, en *El mar y la montaña*, el panteísmo es una constante que puede reconocerse en la personal recreación literaria de una naturaleza que —si bien mantiene su carácter cósmico— Boti circunscribe, mediante mecanismos diversos, especialmente, al paisaje de Guantánamo, su provincia natal.

I. BOTI: PLENITUD MODERNISTA Y POSTMODERNISMO EN CUBA.

UNA REVISIÓN DE LAS ANTOLOGÍAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

El carácter específico del modernismo cubano hace útil que este estudio sobre el poemario *El mar y la montaña*, de Boti, focalice esta singularidad en primer lugar. Al mismo tiempo que se detalla la visión de la crítica sobre la circunstancialidad del modernismo en la isla, mediante el contraste entre algunas de las antologías generales y cubanas de mayor repercusión, junto a conocidos estudios tempranos sobre el asunto, se sitúa la figura de Boti en estas recopilaciones y, por extensión, en el fluir del modernismo en la isla. Bajo etiquetas distintas y agrupamientos diversos, la crítica ha señalado que el modernismo en Cuba estuvo signado por tres periodos esenciales, cuya última fase evolucionó hacia un particular vanguardismo³. A modo de síntesis, estos tres momentos modernistas sucesivos, que convivieron con tendencias neorrománticas o clasicistas, podrían ser llamados, según se indica a continuación: iniciación detenida, epigonismo difuso y plenitud tardía.

Pérez Cabaña, en su estudio sobre las *Antologías y colecciones poéticas cubanas decimonónicas*, analiza "el tortuoso y largo camino" cubano del periodo romántico al modernista, para hacer balance de la naturaleza y la significación del modernismo y la modernidad en la isla y acabar preguntándose si se trató de un "movimiento frustrado". En este sentido, Pérez Cabaña afirma lo siguiente:

³ El breve vanguardismo cubano, que se desarrolla en la tercera década del siglo xx en dos modalidades preferentemente afines al ultraísmo y al superrealismo, da lugar y se continúa en la poesía pura y la poesía social, donde adquiere fuerza por sí misma la poesía afrocubana o negrista (Fernández Retamar, 2010). Regino E. Boti dejó aportes teóricos sobre el vanguardismo cubano, por ejemplo, en su ensayo crítico "Tres temas sobre la nueva poesía", publicado en *Revista de Avance* en 1928 (Boti, 1985: 145-159).

La primera década del siglo xx supuso un *tránsito improductivo* hacia las nuevas voces que surgirían en la segunda década. Así, a la luz de lo visto hasta ahora, cabe pensarse que el modernismo quedó postergado hasta la aparición de una serie de poetas de la primera generación republicana tales como Agustín Acosta, Regino Eladio Boti y José Manuel Poveda, que florecieron en la segunda década del siglo y que destacaron por una “innovación” que por fin recogía el testigo de Martí y Casal (Pérez Cabaña, 2020: 285; mi énfasis).

La expresión “tránsito improductivo”, que encabeza esta reflexión de Pérez Cabaña, sintetiza el espíritu general de la opinión de la crítica que asigna a los años iniciales del siglo xx cubano una actividad literaria regresiva y menor, diferenciada de la época triunfal del modernismo hispanoamericano, que, precisamente, coincide con estos años de vuelta a formas anteriores en Cuba⁴.

En 1905, en su libro *Ensayos críticos*, Pedro Henríquez Ureña se ocupó del análisis de los primeros momentos de este desarrollo literario en su conocido estudio “La poesía modernista en Cuba”. El erudito dominicano residía en la isla por aquel entonces junto a otros miembros de su familia, como su hermano Max Henríquez Ureña, también estudioso de la literatura y autor de creación, los dos convertidos a la sazón en dinamizadores de la cultura cubana de principios de siglo. En el breve texto citado, Pedro Henríquez Ureña marcó el paso de la crítica posterior sentenciando que tras el periodo de “nacionalización literaria” —en el sentido de autonomía cultural con respecto a las influencias rectoras metropolitanas— que supuso el esfuerzo modernista de Martí y Casal, la muerte de ambos, a la que se unió el fallecimiento de los dos más destacados continuadores de Casal —Juana Borrero y Carlos Prío Urrbach—, y las circunstancias políticas concretas por las que atravesaba la

⁴ No obstante, hay que tener presente la actual labor de revalorización que, desde estudios feministas, se está haciendo de autoras circunscritas a este periodo. Por ejemplo, *Otra Cuba secreta. Antología de poetas cubanas del XIX y del XX* (2011), realizada por Milena Rodríguez Gutiérrez. O también la edición sobre Mercedes Matamoros (1841-1906), *El último adiós de Saffa. Sonetos* (2013), preparada por Ana Morillo Palacios. Para profundizar en el estudio de las antologías cubanas del siglo xx se puede acudir a los dos artículos de Carmen Ruiz Barrionuevo titulados “La poesía cubana antologada: trayectoria del siglo xx” y “La antología poética como modelo y su circulación: propuestas cubanas del siglo xx”.

isla hicieron que la literatura cubana cayera en un proceso de retracción que la situó nuevamente bajo la sombra de las producciones estéticas españolas (Henríquez Ureña, P., 2003: 26). De este modo, según afirma Pedro Henríquez Ureña, a partir de este momento, muy pocos autores siguieron con claridad y decisión, o de manera realmente lograda, la senda dejada por los iniciadores; especialmente por Casal, puesto que la influencia de Martí en la isla fue posterior a la de este.

Tras este estudio de 1905, se van sucediendo, a lo largo de la primera mitad del siglo xx, varias antologías donde el modernismo cubano es focalizado bien dentro de una perspectiva general o bien desde una mirada más restringida. Si se tiene en cuenta el orden cronológico, en primer lugar, se publicó en 1926 *La poesía moderna en Cuba (1882-1925)*, reunida por Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro. A esta le siguió, la célebre compilación de Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, publicada en 1934. Recién rebasada la mitad del siglo, se publica *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, seleccionada por Cintio Vitier y aparecida en 1952. Por su parte, Max Henríquez Ureña da a conocer su abarcador estudio *Breve historia del modernismo* en 1954. Entre las descripciones sobre el modernismo que contienen estas tres antologías y el estudio de Max Henríquez Ureña, pueden observarse valoraciones similares del concreto devenir del movimiento en Cuba, que toman como punto de partida lo establecido por Pedro Henríquez Ureña. Sin embargo, las periodizaciones en que se segmentan las trayectorias del movimiento y los autores agrupados en cada categoría fluctúan de manera más significativa.

Con su temprana antología de 1926, Lizaso y Fernández de Castro quisieron situar a los autores modernistas del momento en la historia literaria de la isla. Los antólogos afirman reparar el vacío generado por las recopilaciones poéticas anteriores, las cuales solo habían incluido la producción más contemporánea de manera parcial. Esta ausencia se denuncia, por ejemplo, en primer lugar, con respecto al volumen *Arpas cubanas*, 1904, antología limitada, según expresión de los compiladores, a los "poetas de transición" de la primera década del siglo xx; y, en segundo lugar, con relación a *Las cien mejores poesías cubanas*, antologada por José María Chacón y Calvo en 1922, y calificada por Lizaso y Fernández de Castro como insuficiente por incluir tan solo a los modernistas Martí, Casal, Juana Borrero y René López.

En *La poesía moderna en Cuba*, los dos compiladores organizan a los poetas del modernismo en tres grupos nombrados y fechados de la siguiente forma: “precursores” (1892-1895), “de transición” (1900-1913) y “de plenitud” (1913-1920). Regino Eladio Boti, junto a José Manuel Poveda y Agustín Acosta, aparecen como una trilogía de autores que conforman el estadio de plenitud del movimiento. En la pequeña entradilla dedicada a presentar la figura de Boti, la bibliografía detallada se limita a mencionar los poemarios *Arabescos mentales* (1913) y *El mar y la montaña* (1921), de los cuales seleccionan cinco y once composiciones, respectivamente. De este modo, quedan fuera —probablemente por razones de cronología editorial— *La torre del silencio*, aparecida ese mismo año de 1926, y sus poemarios de corte vanguardista, *Kodak-ensueño* (1929) y *Kindergarten* (1930).

Por su parte, Onís aduce las mismas causas expuestas por Pedro Henríquez Ureña —la muerte de “los grandes precursores” y “la crisis de la independencia nacional”— al denunciar el desarrollo fracturado del modernismo cubano señalando que, para una “rezagada” Cuba, “la época del modernismo triunfante”, disfrutada en el continente, había sido un “lapso yermo” (Onís, 2012: 673, 963)⁵. Esta afirmación justifica que Onís no incluyera ningún autor cubano en el periodo etiquetado como “Triunfo del modernismo”, segmento temporal que extiende entre 1896 y 1905. Por otro lado, son doce los autores cubanos incorporados en la obra, en los otros tres momentos principales del devenir del modernismo hispánico, según la estructuración de Onís. En primer lugar, José Martí y Julián del Casal se integran en la “transición del Romanticismo al Modernismo (1882-1896)”. En segundo lugar, en la llamada tendencia del “Postmodernismo (1905-1914)”, van sucediéndose autores y líneas estilístico-temáticas del siguiente modo: Agustín Acosta, en la “reacción hacia la sencillez lírica”; Federico de Ibarzábal y Felipe Pichardo Moya, en la “reacción hacia el prosaísmo sentimental”, José Zacarías Tallet, en la “reacción hacia la ironía sentimental”, y en una sección final de “Poesía femenina” es incluida María Villar Buceta. Por último, en tercer lugar, en la sección denominada “Ultramodernismo: 1914-1932” y, más concretamente, en la subcategoría titulada “Transición del modernismo al ultraísmo”, Boti es

⁵ Para abundar en los detalles de los poetas y poesías cubanos antologados por Onís, puede leerse el estudio de Olmo Iturriarte.

situado entre el peruano José María Eguren y el argentino Ricardo Güiraldes, seguidos de los siguientes poetas cubanos: José Manuel Poveda, Mariano Brull, Juan Marinello y Nicolás Guillén⁶.

En la “Bibliografía de obras generales”, situada tras el estudio introductorio y antes de la compilación de los poemas, Onís apunta tres títulos con relación a las antologías cubanas consultadas por él: además de la comentada selección de Lizaso y Fernández de Castro, y la aludida *Las cien mejores poesías cubanas* reunida por Chacón y Calvo, Onís cita también la antología titulada *Poetas jóvenes cubanos* (1922), de Paulino G. Báez —no mencionada por Lizaso y Fernández de Castro en su prólogo— (Onís, 2012: XXVI). De la poesía de Boti, Onís selecciona dos poemas pertenecientes a dos colecciones distintas, ambos presentes en la obra de Lizaso y Fernández de Castro. Por un lado, el soneto de índole modernista y de filiación parnasiana “Aguaza” incluido en la sección “Alma y paisaje” del poemario *Arabescos mentales* y “Ángelus” del volumen *El mar y la montaña*, señalado por la crítica como un poemario postmodernista. De este modo, a pesar de incluir al poeta en la sección “Ultramodernismo”, Onís deja fuera de su selección los poemarios *Kodak-ensueño* y *Kindergarten*, esto es, los volúmenes del cubano más cercanos a la vanguardia. La disyunción se puede explicar por el carácter dinámico que la inclusión de los dos poemas elegidos muestra con respecto a la evolución poética de Boti, ya que cada uno de ellos integra notas características del momento siguiente. El propio antólogo es quien ofrece esta explicación en la introducción de su obra al detallar que, como norma dentro de su esquema clasificatorio, la identificación de un autor con un periodo concreto remite a los años estimados como de mayor plenitud en la trayectoria lírica del antologado y a las coincidencias de la obra con el periodo en cuestión, más allá de posibles desajustes cronológicos. No obstante, aclara que, frecuentemente, el itinerario creador del poeta puede vincularse a etapas anteriores y posteriores de su esquema por las que el autor hubiera ido transitando (Onís, 2012: XXI y XXII). Este dinamismo anticipatorio de nuevas tendencias en poemarios de signo predominantemente distinto se corrobora, por ejemplo, en el análi-

⁶ La inclusión de Poveda en el ultramodernismo se justifica por el año de publicación de su único poemario, *Versos precursores*, en 1917; esto es, dentro del periodo fijado para este lapso ultramodernista: 1915-1932.

sis que Fernández Retamar hace del poema “Ángelus” de *El mar y la montaña*, que es seleccionado por Onís. Fernández Retamar apunta las filiaciones cubistas que presenta la breve composición y afirma que el poeta convertido en “un miniaturista” hace confluír la lección del cubismo, “reducción de la naturaleza a unas cuantas figuras geométricas”, y la del imaginismo, “reducción del poema a su elemento primordial: la metáfora” (Fernández Retamar, 1977: 411).

Según la periodización de Onís, prácticamente la totalidad de los volúmenes poéticos de Boti se publicaron en el periodo ultramodernista, la excepción la constituye *Arabescos mentales* que apareció en 1913, un año antes del límite de inicio fijado por Onís para este segmento. Sin embargo, según señala profusamente la crítica cubanista, su poemario mayor sería *El mar y la montaña*, como ya se ha dicho editado en 1921 y afiliado a la vertiente del postmodernismo. Pese a todo, Onís es claro en su apreciación sobre la importancia de Boti en el resurgimiento del modernismo en la isla y, en la presentación que precede a sus poemas, afirma que este

fue con Acosta y Poveda, iniciador de la nueva poesía cubana, que significó la incorporación al modernismo hispanoamericano, después del lapso yermo que va desde la muerte de Casal y Martí hasta 1913. Este atraso hizo que al entrar en Cuba el modernismo en su última fase llevase dentro de sí el fermento de su descomposición y que por eso sean estos autores quienes al mismo tiempo que lo inician lo destruyen superándolo (Onís, 2012: 963).

En 1952, Cintio Vitier compila y prologa *Cincuenta años en la poesía cubana (1902-1952)*, donde a partir de los motivos ya conocidos y celebrando las apreciaciones de Onís, resalta que “la República sorprende a nuestra poesía dispersa y desorientada” (Vitier, 1952: 1). El mencionado páramo literario transcurrido entre 1902 y 1912 constituye para Vitier, “unos diez años de producción indefinida e ingenua como la propia República, con rasgos románticos, modernistas y decadentes mezclados a un gusto por las ‘meditaciones’ campoamorescas o por la versificación rotunda y declamatoria” (Vitier, 1952: 1). A esta inanidad, le sigue, dice Vitier, “un periodo coherente y vigoroso de nuestra lírica” gracias a la publicación de “tres libros escritos en el interior de la isla”: *Arabescos mentales* (1913) de Regino E. Boti,

Ala (1915) de Agustín Acosta y *Versos Precursores* (1917) de José Manuel Poveda (Vitier, 1952: 1).

La cronología indicada en el título de Vitier deja fuera el periodo iniciador de Martí y Casal, transcurrido a fines del XIX. El antologista organiza la primera mitad del siglo XX en una primera etapa de "modernismo disperso y formas indecisas", seguida de un segundo periodo de "postmodernismo", del que, como tercer momento, deriva la producción que agrupa bajo el marbete de "poesía nueva". Sobre los logros de la triada que componen los primeros libros de Boti, Poveda y Acosta, Vitier proclama que "significan el rescate del sentido de la poesía como creación verbal autónoma: (...) sabiduría métrica, el rigor autocrítico y la perfección intelectual". Y emparejando a los dos poetas más afines, sentencia que Boti y Poveda "reanudan nuestra línea modernista para enseguida trascenderla" (Vitier, 1952: 1). En cuanto a Boti, Vitier enumera de modo completo la producción del autor e incluye de modo original, además de cinco poemas de *Arabescos mentales* y once de *El mar y la montaña*, uno más del tercer poemario de Boti, *La torre del silencio*. Próximo a la visión de Onís, el cubano afirma que "Boti se sitúa, sobre todo con el segundo de los libros mencionados —es decir, *El mar y la montaña*— y las miniaturas en prosa de *Kodak-ensueño* (1929), en pleno ultramodernismo, y a un paso del movimiento creacionista" (Vitier, 1952: 61).

Dos años más tarde, en 1954, en *Breve historia del modernismo*, Max Henríquez Ureña realiza un recorrido muy abarcador por el movimiento a lo largo de una organización heterogénea de autores hegemónicos, grandes ciudades y desarrollos nacionales, donde no deja de señalar el papel desempeñado por España. Max Henríquez Ureña, en primer lugar, individualiza los grandes nombres del modernismo en una serie donde analiza a Gutiérrez Nájera, Díaz Mirón, Darío, Silva, y en la que incluye a Martí —encabezando la lista— y a Casal. Desde una mirada más general, con respecto a Cuba, que aparece como primera región de las integradas en el apartado dieciocho, titulado "Las Antillas", parte de los presupuestos ya fijados por estudios y antologías precedentes (desaparición de las figuras señeras del modernismo insular y excepcionalidad político-militar del país) y establece una descripción similar del modernismo cubano, aunque expresada, quizá, con mayor dramatismo. De esta manera, afirma que "a partir de 1895 había quedado paralizada dentro de Cuba la corriente modernista, apenas en su inicio",

y concluye que “el modernismo (...) no tuvo [un] carácter de movimiento colectivo y coherente dentro de las letras cubanas; es decir, en Cuba no hubo ‘movimiento modernista’ y, si lo hubo, fue ya entrado el siglo xx” (Henríquez Ureña, M., 1954: 416).

A pesar de esta aseveración, Max Henríquez Ureña señala dos periodos para el desarrollo del modernismo cubano: uno inicial, situado a fines del xix, con Martí y Casal, y el círculo de autores afines a este último, donde predominan las hermanas Juana y Dulce María Borrero y los hermanos Carlos Pío y Federico Uhrbach; y un segundo momento, “de reflorecimiento”, que surge con la llamada “generación de las tres banderas”. En este último conjunto, Max Henríquez Ureña destaca la contribución primordial del grupo de poetas del Oriente provincial: “Acosta, Poveda y Boti son, en la historia de la literatura cubana, los últimos representantes genuinos del modernismo. La generación que vino inmediatamente después ya no siguió las mismas orientaciones. Surgió el posmodernismo, que posteriormente fue suplantado por francos movimientos de vanguardia” (Henríquez Ureña, M., 1954: 445). Acotando la contribución específica de Boti, Max Henríquez Ureña destaca cómo *Arabescos mentales* “llamó la atención por el acento de novedad que introducía en la poesía cubana” (Henríquez Ureña, M., 1954: 437).

Sirva la opinión de Fernández Retamar, escrita en 1958, con ocasión de los ochenta años cumplidos por Boti, como colofón de lo aquí comentado. Fernández Retamar verifica el diagnóstico temprano de Pedro Henríquez Ureña para señalar que, entre *Bustos y Rimas* (1893), de Casal, y *Arabescos mentales* (1913), de Boti, se dieron veinte años de ralentización del modernismo cubano, durante los cuales el movimiento raleó apagado en los registros leves de un conjunto de poetas que no alcanzó la cima de la plenitud modernista vivida en otras latitudes de Hispanoamérica por medio de las figuras de Darío, Lugones, Herrera y Reissig o González Martínez.

Tras este somero recorrido por el modernismo y el postmodernismo cubano, que se ha ligado a la pretensión de aclarar y matizar la posición ocupada por Boti en dicho desarrollo, puede concluirse —siguiendo a la crítica— que Boti con *Arabescos mentales*, Acosta con *Ala*, y Poveda con *Versos precursores* son los iniciadores del movimiento de actualización del modernismo en Cuba, después del lapso de estancamiento, retrogradación o mediocridad creativa con que la crítica —más allá de que en los últimos años

hayan ido apareciendo estudios revalorizadores de poetas del momento— ha signado el movimiento en la isla. En este sentido, la primacía le corresponde a Boti, quien ostenta el mérito de haber publicado el poemario modernista que vuelve a conectar, aunque no a sincronizar, la producción cubana con la marcha del resto del ámbito hispanoamericano.

Como se ha mencionado ya, los poemarios publicados por Boti comienzan con *Arabescos mentales* y se continúan con *El mar y la montaña* sellando el paso del modernismo al postmodernismo en el estilo del autor, a la vez que avanza una nueva línea de su poética, y de la futura poesía cubana, que se verificará con *Kodak-ensueño* y, al año siguiente, con *Kindergarten*, su último poemario. En esta cronología editorial de su obra lírica, hay que incluir el volumen *La torre del silencio*, que, si bien se publica en 1926, con posterioridad a *El mar y la montaña*, está conformado por poemas fechados entre 1912 y 1919, año en que se cierra el libro⁷. Como explica Boti en el prólogo, titulado "Al lector", su presentación como libro, a mitad de la década de los veinte, no tuvo como objeto sumarse a la novedad vanguardista del momento, sino que respondió a una voluntad de incidencia en una voz anterior que, a pesar de todo, era considerada aún vigente por el autor (*TS*, 257).

2. *EL MAR Y LA MONTAÑA* Y LA *TALLA DEL DIAMANTE*: ACENDRAMIENTO LÍRICO COMO CAUCE EVOLUTIVO EN LA POESÍA DE BOTI

La primera edición del poemario *El mar y la montaña* se publicó en 1921 en la imprenta de Aurelio Miranda, El Siglo xx, que fue adquirida por la Sociedad Editorial Cuba Contemporánea tras su constitución el 4 de marzo de 1918. Esta empresa se ocupó entre otras publicaciones de la revista *Cuba Contemporánea*, de la que Boti fue colaborador. Años después de la muerte de su autor, en 1977, la obra se incluyó en la recopilación de todos sus poemarios bajo el título *Poesía*, a cargo de la editorial Arte y Literatura en La

⁷ Según la edición conjunta de los cinco poemarios de Boti, *Poesía. Arabescos mentales* contiene poemas fechados entre 1904 y 1913 (el poema "Germinal" aparece fechado en 1915, pero puede entenderse como una errata) y *El mar y la montaña* incluye composiciones datadas entre el 11 de julio de 1919 y el 19 de agosto de 1920, según indicación aparecida en la portada de la primera edición.

Habana, con el añadido de algunas notas hechas a mano por el propio poeta en el ejemplar encuadernado de la edición príncipe, según explica Álvarez García en el prefacio a este volumen (Boti, 1977: 5-6). En 1985, se publicó el poemario nuevamente, esta vez por medio de la editorial Oriente en Santiago de Cuba. En 2004, se editó el volumen *La visita de los dioses. Antología poética* en la editorial Letras Cubanas en La Habana, recopilación de textos abarcadores de los cinco poemarios de Boti, a los que se añadió una sección titulada “Poesía erótica” y una más con poemas inéditos.

El mar y la montaña contiene tres textos preliminares que dan paso a las composiciones poemáticas. En primer lugar, un exergo tomado de la teoría artística del escultor Auguste Rodin (1840-1917) sobre el debido impulso hacia la serenidad que ha de guiar al ser humano⁸. En segundo lugar, una dedicatoria a la provincia natal, por medio de la cual remite a los ancestros históricos y familiares, pero también evoca la hermandad modernista internacional al mencionar al italiano Gabriele D’Annunzio (1863-1938) y al panismo que en su poemario *Alcyone* (1903) caracterizó a este autor⁹. En tercer lugar, un texto en prosa a modo de prefacio, que titula “Antes”, donde teoriza brevemente sobre los rasgos de su escritura y el efecto de esta sobre el lector. Los poemas, por su parte, se estructuran en torno a tres secciones: “El mar”, con cuarenta y siete poemas; “Intermedio (en la aldea)”, con veintisiete composiciones; y “La montaña”, con cuarenta y nueve.

La serie de poemas incluida en estas secciones configura un ámbito delimitado en el seno de la provincia de Guantánamo: la mención esporádica de

⁸ La cita procede de la obra *El arte* (1911), legado del autor sobre la función del artista y la relación del arte con la naturaleza, entre otros conceptos. La frase citada pertenece a un párrafo más amplio en el que el autor reconoce su esfuerzo por conseguir una visión calmada de la naturaleza, la cual siempre entrañará un enigma para el ser humano: “Pour moi, j’essaie de rendre sans cesse plus calme ma vision de la nature. C’est vers la sérénité que nous devons tendre. Il restera toujours en nous assez de l’anxiété chrétienne devant le mystère” (Rodin, 1911: 286).

⁹ Con respecto a los personajes históricos o legendarios asociados a Guantánamo, Boti se refiere al cacique prehispánico Guayo, defensor siboney de la tierra cubana frente a una invasión mayabí. La narración está poetizada muy sucintamente en el poema “Guantánamo arriba” (*MM*, 213) y aparece también incluida en el libro de Boti, con carácter histórico, *Guantánamo: breves apuntes acerca de los orígenes y fundación de esta ciudad*, como un breve apéndice firmado por Eusebio Guiteras (Boti, 1985: 77-80). Además, se encuentran alusiones al cacique siboney en la composición “Guantánamo” (*MM*, 225).

elementos de su toponimia contribuye a fijar un lugar ya anticipado en la dedicatoria, como "predio nativo". Este espacio se percibe como la visión de un yo lírico masculino de origen guantanamero en torno a una naturaleza inmediata y sublime a la vez, expresada desde el hedonismo sensual o el misticismo panteísta. El paisaje se ofrece por medio de una voz descriptiva o, de modo más personalizado, a través de los ojos de este sujeto poético, representado en sus desplazamientos por la costa y el interior del territorio, o en el tránsito por los contornos y callejuelas de su ciudad provinciana, a la que llama "aldea", o finalmente en el reposo del jardín de la casa familiar. La voz poética se muestra continuamente deslumbrada por un espacio natural propio —por ser familiar y local— e íntimo —por representar lo más hondo de su ser—. Habitualmente figurado como un yo extático y contemplativo, solo ocasionalmente se le describe como jinete o caminante, de modo que el motivo del desplazamiento aparece solo a veces, mientras que predomina la captura descriptiva de una imagen (oceánica, costera, celestial, selvática, montañosa, floral, animal, urbana-aldeana-rural u objetual), junto al instante de la visión arrobada ante la desmesura brillante, aromática e himnica de una naturaleza cósmica de monte y orilla. Este placer contemplativo o este extatismo espiritual se quiebran recurrentemente en la declaración de un sentimiento de frustración impuesto por la zafiedad colectiva o por el materialismo alienante de la sociedad. De este modo, la voz del poema, a veces revestida con detalles de tintes autobiográficos, se desdobra entre un yo lírico-poeta y un yo prosaico-abogado, y se tensa entre la fruición sensual o la revelación panteísta, por un lado, y el desencanto anímico generado por una sociedad desafecta, por otro¹⁰. Este yo polarizado en representaciones ofrecidas como contrapuestas aparece tanto en poemas con un foco más amplio como en composiciones donde el discurso de signo autobiográfico y el metapoético alcanzan la hegemonía.

El tema principal es la naturaleza, más concretamente, el entorno guantanamero focalizado en el mar y la montaña, de modo que el poemario es

¹⁰ Este yo textual, dice Le Corre, no es forzosamente continuidad del yo empírico, sino su representación ideológica en el poema (Le Corre, 2001: 59). Este yo-poeta frente a este yo-abogado asemeja el yo alienado del verso martiano en la gran urbe extranjera de lengua ajena que proclama su desarraigo en el liberador lamento del poema "Hierro", donde Martí escribe "Ganado tengo el pan: hágase el verso" (Martí, 1978: 54).

continuación del asunto y del espacio esenciales de sus anteriores volúmenes¹¹. Es una poesía especialmente de las lejanías, del horizonte donde cielo, piélago y monte diluyen sus fronteras para fundirse en una imagen de ensueño. En este paisaje, el elemento humano irrumpe ocasionalmente con un detallismo breve o, de modo más infrecuente, con mayor extensión, por medio de la referencia a la embarcación o el faro en el mar; y la iglesia, el cafetal, el bohío o la locomotora en lo rural. La urbe provinciana se presenta en instantáneas focalizadas en la calle entrevista o paseada, en el camposanto, en la casa familiar, en el muelle o en la barbería. La mirada a lo natural también está atenta al pormenor de las plantas o las aves que se representan con un lenguaje ingenioso —con una originalidad y un ludismo que prefiguran las líneas vanguardistas posteriores del poeta— y figurado en la captación del rasgo significativo exterior o en la integración de su esencia en el ritmo y el alma, la dinámica y la música del mundo.

En *El mar y la montaña*, Boti se aparta del exotismo de lo lejano —que sí había aparecido en *Arabescos mentales* y que se mantendría en la publicación posterior, aunque escrita previamente, de *La torre del silencio*— y se limita a lo cotidiano de la provincia, cuya realidad se literaturiza en poemas condensados en un escaso número de versos poseedores de un alto potencial metafórico e imaginístico. Esta tónica general no impide la ocasional aparición en unos pocos poemas de elementos culturales característicamente modernistas (Cleopatra y su triunviro romano, tritones, sirenas, gnomos, silfos, “Sherezada”, la Bella Durmiente o el hada Mañana), referencias a geografías lejanas (“Loreley”, “Spitzberg”) y la aspiración, explicitada en el prólogo “Antes”, de que la lectura “por involuntarias amplificaciones mentales, [se] llene de Amazonas y Saharas, de Pacíficos y Andes” (*MM*, 201). En cuanto al localismo del libro, tan significado por la crítica, hay que tener en cuenta que, en el libro de 1913, *Arabescos mentales*, Boti ya había aludido a la “sombra de Guayo” en el poema “Poniente” (“Alma y Paisaje”, *AM*, 123). También, en *La torre del silencio*, en

¹¹ López Lemus califica la poesía sobre la naturaleza de Boti como “el momento más elevado de la poesía cubana” entre José Martí, a fines del xix, y Samuel Feijóo, a fines de los años treinta. Junto a ello, López Lemus separa el canto poético de Boti de otras líneas de la tradición poética cubana como la romántica o la popular, representada por Cucalambé y continuada en 1930 por Eugenio Florit con su poemario *Trópico* (López Lemus, 2020: s. p.).

el poema "Connubio panteico", había aseverado entre paréntesis ("Yo soy el Poeta de mi aldea") ("Pudridero", *TS*, 285), en "Llano de mi región", con reverencia panteísta y entrañamiento filial, había descrito el "prolífico solar nativo" ("Pudridero", *TS*, 288-289), y en "El campanario" había representado esta cueva guantanamera surgida como "ojo de aguja del río natal" ("Pudridero", *TS*, 295). Sin embargo, desde la dedicatoria de *El mar y la montaña*, donde afirma cantar a su aldeano lugar de nacimiento, hay un mayor interés del autor en vincular la naturaleza, a menudo, sideral de sus poemas a la concreción de Guantánamo: toponimia, fauna, flora, cultura e historia. En este sentido, además del canto concentrado de "Guantánamo ("Intermedio [En la aldea]", *MM*, 225), donde dedica todos sus versos a celebrar los orígenes y los rasgos de su ciudad natal, destacan varias composiciones donde se reiteran las alusiones locales: en la sección "El mar", "Guantánamo arriba" (213), "La sombra del manglar" (214), "La Bruma" (217); en la sección "Intermedio (en la aldea)", "La fama, de Chini" (234); y en la sección "La montaña", "En el Grión" (238), "Impresión" (251) o "Majestades" (251).

En los tres primeros poemarios del autor resalta la capacidad impresionista para captar con su escritura vastos paisajes montañosos y marinos, matizados de luz crepuscular o auroral, en los que, con frecuencia, se registra igualmente el detalle en la fugacidad del instante sellado de eterna divinidad. Si bien los dos primeros poemarios ya cuentan con algunas composiciones donde esta visión de la naturaleza es expresada en cortos poemas de breves versos, es en *El mar y la montaña* donde esta condensación se hace norma de estilo. Le Corre afirma que la calidad de pintor del cubano, conocido por sus acuarelas, se evidencia en un lirismo que se "concentra en breve espacio, se repite en infinitos matices" (Le Corre, 2001: 184). Parra Fontanilles, por su parte, destaca la "capacidad de pintar con las palabras, en las pinceladas del instante, en los cuadros compactos, rápidos, circunscritos a un sentido de la fruición pura, ajena a lo estrictamente histórico y a las introspecciones filosóficas" (Parra Fontanilles, 2004: 18).

Según han comentado de modo recurrente los estudiosos de Boti, el principio rector del itinerario poético que guía al autor guantanamero y que facilita el paso del modernismo al postmodernismo es la pretensión de un acendramiento lírico que resulte en una mayor sencillez y síntesis de su expresión literaria (Fernández Retamar, 1977; De la Suarée, 1977; Sáinz,

1987)¹². Entre los dispositivos puestos en marcha por el autor para recorrer este itinerario de depuración puede comentarse los siguientes: la atenuación musical de los acentos del verso, la disminución del número de versos, la reducción del poema a breves estrofas, el aligeramiento de la sofisticación del léxico, la concentración imaginística; incluso, con referencia a la concepción de la obra como libro, se percibe este afinamiento en la progresiva disminución del número de poemas seleccionados, en la menor cantidad de secciones que configuran la estructura de los volúmenes, o en el uso de prólogos ostensiblemente más escuetos. De hecho, una parte esencial del significado de los tres paratextos iniciales de *El mar y la montaña* se orienta a transmitir esta dirección de pulimiento impulsado por la serenidad y el silencio aprendidos en la enseñanza vislumbrada en la naturaleza. En primer lugar, el subtítulo parentético, *Versículos indemnes*, al que se le puede atribuir una intención aclaratoria, que se despliega en dos términos: el primero, de connotaciones litúrgicas, refrendadas posteriormente en los poemas, anticipa una estética, próxima al versolibrismo (también reconocible en sus otros dos poemarios modernistas) y orientada a un cierto prosaísmo de la escritura; en cuanto al segundo, este remite a la esencia de una poesía que se autoproclama a salvo, sin daños, superviviente de la caída de lo superfluo o postizo, y a la búsqueda de la depuración como signo de la evolución de su lirismo.

En general, entre los poemas donde la voz lírica se aproxima con fruición al paisaje y aquellos otros en que exalta la vivencia espiritual en la naturaleza, la crítica ha vinculado los primeros a las composiciones breves de imágenes rápidas, mientras que, con respecto a los últimos, ha relacionado el panteísmo literario de Boti con un estilo didáctico y profuso que lastra el vuelo lírico de la escritura del guantanamero (Fernández Retamar, 1977: 403-404; Sáinz, 1987:

¹² Vitier, por su parte, vindica la “voluntad extraordinariamente lúcida de concentración y selección” de Boti, e incluso señala que en *Arabescos mentales* los “más perdurables aportes ocurren en el poema breve, apunte que se torna microcosmos resistente por la cristalización de la forma (...) y la imparcialidad exquisita o recia de las imágenes” (Vitier, 1953: 61). Otros ejemplos de esta opinión pueden encontrarse en Jiménez (1967: 22-23) o Le Corre (2001: 195). Lomba Milán, en *Boti, poeta del paisaje* (1991), comenta que el autor con su primer poemario pretendió “fundar un lenguaje original, señoril, asentado sobre todo en los dones de la palabra rutilante y recóndita, culta y sorpresiva; trató de convencer por exceso, pero evolucionó por vías de la simplificación y el acendramiento expresivo” (como se cita en Parra Fontanilles, 2004: 16).

61 y ss., Parra Fontanilles, 2004: 18). Sin entrar a discutir esta valoración unánime de la crítica, es posible señalar, sin embargo, que el panteísmo no siempre es el eje principal del poema ni tampoco se expone en todo momento con abundancia excesiva. El proceso de depuración que Boti sigue en su labor poética a lo largo de la segunda década del siglo xx es reconocible no solo en la captación exteriorista del paisaje, sino también en la expresión filosófico-religiosa sobre la que descansa el ensueño y el extatismo que en la voz y el yo líricos despierta la contemplación de la naturaleza sublime. Junto con los motivos paisajísticos de su poética, los rasgos panteístas se ven afectados por la búsqueda de una escritura acendrada que decanta lo esencial de lo superfluo para reducir la expansividad expresiva mediante un proceso tendente hacia una serenidad natural, silenciosa y creadora, propulsada por una sinceridad interior que, desde el credo del panteísmo, se quiere en conexión con el origen del ser¹³.

3. EL PANTEÍSMO COMO CONSTANTE EN LA POESÍA MODERNISTA Y POSTMODERNISTA DE BOTI

En *El mar y la montaña*, el estro cósmico y natural del poeta se expresa en modos diversos, los cuales pueden ser confluyentes —en grados diferentes de predominio— o hegemónicos, según el desarrollo de cada composición¹⁴.

¹³ En este sentido, se ha expresado también Le Corre, al hablar de la transición que suponen los poemas de *La torre del silencio* entre los de *Arabescos mentales* y *El mar y la montaña*: “Aparece también, en *La torre del silencio*, una figura del poeta como ‘poeta de la aldea’ (“Yo soy el Poeta de mi aldea”), una aldea ‘cósmica’ (“Fragor”), que expresa de manera mucho más eficaz que en los poemas grandilocuentes del primer poemario el ‘panteísmo’ del poeta. Este consigue hacer coincidir la renovación por la imagen y el arraigo en un espacio geográfico e histórico” (Le Corre, 2001: 188).

¹⁴ Esta confluencia de elementos es señalada por López Lemus en su análisis de *El mar y la montaña*: “el pensamiento panteísta del poeta (‘Crepúsculos’, ‘Perla’, ‘Hermandad’, ‘Escapatoria’...), esencial en su concepción del mundo, se liga con el himno campestre (‘Guantánamo arriba’, ‘La bruma’, ‘Las palmas’...), y le aporta al canto a la naturaleza el sentido “moderno” de lo desalienante ciudadano (...) en el poema ‘La noria’ [...]. En *El mar y la montaña* el poeta halla cierto trascendentalismo ultra cósmico hiperestésico, con algunos elementos esotéricos (‘Ficción de la madrugada’), pero que se asienta en el ‘otoño tropical’, aunque a veces en un ‘Sendero de selva’ se abran ‘sombriillas niponas’ y de nuevo silfos y hadas

La naturaleza, asunto neurálgico del poemario, es expresada líricamente por un estilo que abarca la captura impresionista, la sensualidad esteticista parnasiana, la espiritualidad panteísta o la imagen rupturista de la vanguardia. Esta confluencia de traslaciones líricas del entorno natural, que alcanza a *Arabescos mentales* y a *La torre del silencio*, puede rastrearse desde la autocrítica realizada por Boti en el prefacio al volumen de 1913, “Yoísmo”, donde el autor afirma realizar un “parnasianismo mío”, donde “he preferido (...) una poesía ni gélida ni volcánica, justa en el equilibrio de lo anímico y lo material” (AM, 10). Estas palabras con las que el autor describió su actitud en *Arabescos mentales* pueden considerarse válidas para los poemarios de 1921 y 1926, de manera que la captación exteriorista y suntuosa de la naturaleza a la manera parnasiana se pone en paralelo con la filosofía panteísta interior que insufla a lo inanimado un soplo de vida cósmico, donde el ritmo del universo concierne todo lo existente en una unidad originaria que late con un solo pulso y se expresa con una armonía hímica. Este planteamiento hace que Boti cumpla con el aserto expuesto en “Yoísmo”, donde proclama que “el poeta tiene que mirar hacia fuera y hacia dentro” (AM, 17).

El panteísmo es uno de los motivos fundamentales de la poesía de Boti. En sus tres primeros poemarios, de modo continuado, este credo se manifiesta por medio de una fervorosa voz lírica, que se autoproclama como sincera y se vincula a un sujeto poético masculino que contempla la naturaleza con arrobamiento, desde un estado misantrópico y de fragmentación con respecto a la sociedad; no obstante, estas líneas anímicas y conductuales, el estado de contradicción acecha a este yo, quien también siente piedad hacia el otro y hacia sí mismo, propulsado por su ética panteísta. El hilo romántico que esta actitud humana muestra —ya señalado por Paz (1976), Gullón (1971; 1980) o Jrade (1986)— se pone de manifiesto en el discernimiento con que Abrahms, en *El romanticismo: Tradición y revolución*, enumera los efectos de la contemplación del paisaje desmesurado al afirmar que “lo sublime es vasto (y por ende sugiere infinitud), salvaje, tumultuoso e imponente, está asociado con el dolor y evoca sentimientos ambivalentes de terror y admiración” (Abrahms, 1992: 92). Además de expresarse en la escritura poética de Boti, el

acudan, ‘con la Bella del Bosque Durmiente’, al mar y a la montaña cubanos, todo ello, asaz modernista” (López Lemus, 2020: s. p.).

lazo anímico con la naturaleza que atraviesa su cosmovisión literaria es verificado narrativamente, en diversos pasajes de sus *Prosas emotivas* y, más directamente, en la crónica —con pinceladas ensayísticas e históricas— sobre una breve excursión que el poeta cubano realizó en 1910 durante tres días por la provincia de Guantánamo (Caimanera-Jauco-Caimanera) titulada *Rumbo a Jauco*, publicada originalmente ese mismo año en Santiago de Cuba, en la revista *El Cubano Libre*. En este texto, el yo cronístico afirma categóricamente: “Sé decir que he nacido con la intuición del paisaje, que lo sé ver, que lo sé ‘sentir’, que lo sé ‘traducir’, no más porque soy parte del paisaje, desenvuelvo su misma vida, soy una cosa hermana de las otras que me circundan” (Boti, 2011: 108)¹⁵. También en prosa, en el sustancioso y extenso “Yoísmo”, Boti explicita esta conexión trascendente con el cosmos al declararse sometido a la tiranía de la naturaleza —sobre todo en su corporeización en las formas de la mujer y el mar—:

Las rompientes tienen para mí un encanto irresistible. Las playas me obsesionan. Los crepúsculos me abisman. Las montañas me atraen. Lo que se despidе erráticamente, lo que vuela, lo que sube, me fascina. Lo radioso, lo exacto, lo armónico, lo justo, me arropa. De ahí que escriba con frecuencia: mar, ola, oleaje, roca, acantil, espuma, peñón, rojo, gaviota, ala, beso, luz, connubio, ensueño, silente, impoluto, rudo, euritmia... (AM, 42).

Como se hace ostensible, este magnetismo del paisaje sobre la voz textual trasciende lo hedonista para surgir como una creencia filosófico-religiosa, a partir de la cual se hace patente el sentimiento de comunión con lo Uno y se justifica, además, su trasvase por escrito en los poemas.

Según Arana, “el Dios panteísta (...) genera sentimientos de devoción [... desde los que] expresar ciertas emociones que surgen espontáneamente ante los fenómenos naturales y la totalidad de las cosas” (Arana, 2014: 21). Mander confirma esta revelación panteísta como “a particular sort of religious reaction” a partir de la contemplación extática del orbe; es decir, el panteísta encuentra a dios en todo lo circundante como consecuencia de un sentimiento de “a deep *reverence for and sense of identity with the world*”,

¹⁵ Fontanilles Parra conecta “Yoísmo” con *Rumbo a Jauco* (Boti, 2011: 92).

(Mander, 2023: 2.º apart. 2.º párr.). Nuevamente, esta fe queda certificada en “Yoísmo”, el prefacio al primer poemario de Boti:

En noches lunares —cuando he tenido la fruición incomparable de encontrarme entre las inmensidades del mar y del cielo— me ha fascinado la reverberación argente de aquel espejo movable; me he sentido llamar por el rastro luminoso de la estela, y he pensado en un suicidio así, para volver a disolverme en la inmensa retorta panteísta del Gran Todo (*AM*, 41).

El *Diccionario Akal de Filosofía* define ‘panteísmo’, como aquella “concepción según la cual Dios es idéntico a todo”, a lo que añade que “puede verse como el resultado de dos tendencias: un intenso espíritu religioso y la creencia de que toda la realidad está unida de algún modo” (Audi, 2004: 733). Para Arana, sintéticamente, el panteísmo supone “la identificación de Dios y mundo”; esto es, “la unidad Dios-mundo” (Arana, 2014: 16-17)¹⁶. Buckareff, en su intento por establecer los márgenes del panteísmo frente al teísmo y entre los diversos modos de concebir el panteísmo, propone definirlo “as a metaphysics of the divine” (Buckareff, 2022: 2), según la cual “God is identical with the totality of existents constitutive of the universe” (Buckareff, 2022: 9). A pesar de esta aparente claridad definitoria del término, según Mander, “pantheism should not be thought of as a single codifiable position. Rather it should be understood as a diverse family of distinct doctrines” (Mander, 2023: 3.º párr.), tradicionalmente enmarcadas en ámbitos disímiles: lo religioso-espiritual (variantes del hinduismo o del judaísmo cabalístico, por ejemplo), lo literario (Goethe, Emerson, Walt Whitman, entre otros) y lo filosófico (Spinoza, idealismo alemán e inglés, etc.) (Mander, 2023: 1.º apart., 1.º párr.). Entre las concepciones clave que separan los

¹⁶ El término *panteísmo* proviene de la combinación del griego πᾶν, (en latín *pan*: ‘todo’, ‘cada’) y θεός (en latín *theos*: ‘dios’). Buckareff precisa que, si bien la palabra “*pantheism*” fue utilizada por primera vez por John Toland en 1705, fue Joseph Raphson, en 1697, quien propuso este concepto por primera vez bajo “el término latino *pantheismus*”) en su obra *De Spatio Reali seu Infinito* (Buckareff, 2022: 2). Arana reproduce las palabras de Toland, quien identifica *pantheism* con la idea de que “no hay ningún ser divino distinto de la materia y de este mundo, y la naturaleza misma, es decir, la totalidad de las cosas, es el único y más alto Dios” (como se cita en Arana, 2014: 16).

diferentes posicionamientos panteístas, Mander enumera las de identidad y unidad entre dios y mundo (en cuanto a la lógica y a la naturaleza de las relaciones entre ambos); las consideraciones con respecto a la unidad, la naturaleza y la divinidad otorgadas al universo; y, también, las proyecciones éticas y religiosas que de este pensamiento se deriven o no¹⁷.

Las aproximaciones teóricas a la poesía de Boti, como las de De la Suarée (1977) y Sáinz (1987), reconocen la obvia presencia panteísta en los diferentes poemarios modernistas y postmodernista, pero le otorgan, en general, una consideración menor y llegan a menoscabarla por el exceso verbal y filosófico —“el torrente panteísta”, según Parra Fontanilles (2004: 17)— con el que se manifiesta en *Arabescos mentales* y *La torre del silencio*¹⁸. Esta minusvaloración se otorga en beneficio de aquellos poemas que muestran el paisaje cubano desde la brevedad del detalle —parnasianista, impresionista, expresionista o vanguardista— cultivada en *El mar y la montaña*. Sin embargo, estos poemas más sintéticos del poemario publicado en 1921 se entienden mejor desde la conciencia de que la visión de Boti sobre el paisaje cubano no abandona en ninguno de sus tres primeros poemarios la pulsión panteísta¹⁹. De hecho, las secciones de *Arabescos mentales* “Alma y paisaje”, especialmente, y “Blasones”, así como un gran número de composiciones de las diferentes secciones de *La torre del silencio*, ya canalizan también los contenidos panteístas desde la expresión más austera que guiará el acendramiento perseguido por la pro-

¹⁷ En Levine (2003), Arana (2014), Buckareff (2022) y Mander (2023) se puede profundizar en las argumentaciones que los distintos modos de panteísmo han ofrecido en torno a estas concepciones con objeto de diferenciarse del teísmo y del panenteísmo especialmente, pero también para tratar de establecer sus propios límites.

¹⁸ De la Suarée, quien analiza los rasgos panteístas y unanimitas del autor en *El mar y la montaña*, declara, sorprendentemente, que “es curioso notar que esta convicción sólo se muestra insinuada en su primer libro de 1913, *Arabescos mentales*. Pero habrá que esperar hasta 1921, cuando aparece *El mar y la montaña*, para poder percibir con más claridad los sentimientos y las creencias de nuestro autor” (De la Suarée, 1977: 32). Sáinz, por su parte, reconoce que “El panteísmo (...) no está reñido con el estilo conciso, que sintetiza las emociones en el poema para comunicarlas al lector” (Sáinz, 1987: 56).

¹⁹ Así lo declara López Lemus, quien preconiza la condición del panteísmo en Boti como “esencial en su concepción del mundo” y “centro lírico” u origen de los motivos centrales de sus tres primeros poemarios. Curiosamente, este autor afirma también que Boti es “más bien un poeta de ciudad, en el que el paisaje es casi siempre citadino” (López Lemus, 2020: s. p.).

ducción de Boti hasta 1930. Además, el autor no es ajeno al derroche explicativo de los “Ritmos panteístas” de su primer poemario, *Arabescos mentales*, puesto que, en el cuaderno original impreso de la publicación, anotó manuscritamente que “Los ‘Ritmos panteístas’ y otras composiciones están aquí sin los santos beneficios de la lima y la meditación ‘sobre ellos’” (*AM*, 190). No obstante, en “Regino E. Boti y la lírica actual”, Poveda afirma que estos poemas constituyeron la principal aportación del primer poemario de Boti, debido a la falta de precedentes reales de un canto modernista a la naturaleza cubana en el que se escuchara la “voz de Dionysos”, por medio del instrumento que, afirma el autor de *Versos precursores*, resultaba el más adecuado a este contenido y a este espíritu, el versolibrismo. Según Poveda, los poemas que componen los “Ritmos panteístas” unen excepcionalmente la América hispana con la América anglosajona de Walt Whitman, al encontrar en Boti su “sistro epónimo” (Poveda, 1981: 331-333)²⁰.

El panteísmo que Boti refleja en sus poemarios puede ser entendido como una creencia que afirma la identidad entre la naturaleza y el Gran Todo. Esta concepción asevera la unidad de cada uno de los existentes en el universo. La comunión del yo lírico en el seno de esta Unidad se ritualiza, en general, de un modo individual y aislado en el entorno natural —ocasionalmente, en el espacio ajardinado—, donde a partir de la contemplación de la sublime naturaleza se genera un arrobamiento y un sentido de integración cósmica que da lugar a la piedad, al reconocimiento de la miseria humana y al agradecimiento por medio de la oración. También se aprecia un materialismo de base científica en el que la unidad no implica reencarnación o salvación anímica, sino fusión por medio de la descomposición corporal hasta la reducción en átomos que se integran en la corriente unitaria del Gran Todo; además, aleja-

²⁰ La sección “Ritmos panteístas” está dedicada a Poveda: “Para José Manuel Poveda, recia pluma de crítico y prosista, alta lira de poeta” (*AM*, 82). Boti también le dedica el poema “Aguaza” (“Alma y Paisaje”, *AM*, 107). En el interior de “Agua viva” (“Pudridero”) apela al poeta directamente, “Hermano José Manuel Poveda” (*TS*, 287). Como explica Chaple, el epistolario entre ambos da cuenta de la estrecha relación que mantuvieron hasta su posterior distanciamiento, en el que los sorprendió la temprana muerte de Poveda (Boti y Poveda, 1977: 34-37). Sáinz, que considera los largos poemas panteístas entre lo menos acertado de *Arabescos mentales*, niega el carácter objetivo de la crítica elogiosa de Poveda hacia Boti (Sáinz, 1987: 41).

da del trascendentalismo espiritual cristiano, el alma se considera como una función biológica más y se equipara a menudo a la sangre o la savia. Junto al fundamento panteísta de la cosmovisión expuesta por Boti pueden descubrirse elementos complementarios como el *pansiquismo*, esto es, la “doctrina según la cual el mundo físico está impregnado por lo psíquico, sintiente o consciente (los cuales se entienden como equivalentes entre sí)” (Audi, 2004: 732). Junto a ello, la doctrina teosófica y el pitagorismo esotérico —descrito para autores como Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Julio Herrera y Reissig (Gullón, 1980: 70-73)—, puede indicarse para Boti, en la conciliación de la ciencia y la espiritualidad, la integración de las religiones en un mismo núcleo primitivo (el dios solar) y, significativamente, en el concierto universal; el artista es capaz de percibir y traducir este lenguaje sideral al que la voz lírica incorpora su propio canto²¹. En definitiva, los tres primeros poemarios de Boti se cohesionan y se caracterizan por una voz y un sujeto líricos acogidos a lo que Mander llama “the fundamental pantheistic intuition of the overlap of God and nature, the intuition that in grasping the reality before us we grasp God himself, not something separate or intermediary” (Mander, 2023: 3.ª apart., 7.º párr.).

En *El mar y la montaña* pueden encontrarse diversos grados de la presencia de rasgos panteístas: composiciones que focalizan principalmente la comunión del sujeto poético con el Gran Todo, poemas donde el asunto es parcial y otros donde el tema late como un matiz de espiritualidad. Como se ha dicho, estos textos entroncan con los poemas incluidos en *Arabescos mentales* y *La torre del silencio* por medio de varios dispositivos: la configuración de un sujeto lírico de rasgos comunes persistentes, la expresión del arrobamiento ante la naturaleza, y la tematización expansiva o sintética del credo de esta filosofía religiosa. A lo largo de una lectura conjunta de los volúmenes puede rastrearse y verificarse el desarrollo continuado de este asunto gracias a la focalización de tres grandes rasgos: la identidad y unidad entre dios y

²¹ López Lemus que alude al firme carácter vertebrador del panteísmo en la poesía de Boti, admite que al autor guantanamero “le atrajo un suave ocultismo, un esoterismo venido quizás de Francia en las prédicas kardecianas, o de la teosofía blavatskyanas, que tanto interesaron a algunos modernistas”; sin embargo, matiza el peso de estas tendencias artísticas del momento en la obra del autor y defiende que, en todo caso, se enriquecieron y particularizaron con creencias populares cubanas propias del ámbito natal del autor (López Lemus, 2020: s. p.).

el mundo; la unidad entre las cosas —alma y ritmo— de la naturaleza; y la religiosidad y la ética derivadas de este pensamiento.

3.1. Identidad y unidad entre dios y mundo

En la sección quinta de “Yoísmo” y bajo el marbete de “confesiones muy personales”, Boti condensa especialmente los rasgos de un credo panteísta por el que rechaza la fe en una “divinidad antropomorfa científicamente inadmisibile” (AM, 17). Según declara, el deseo de distanciarse de este tipo de concepción religiosa le hace elegir la denominación de “Gran Todo o Creador” para referirse a dios, tal y como queda recogido en los versos de “*Silens*”, uno de los tres poemas de “*Tripticum triumphalis*” (“Blasones”): “Vibra empero una pulsación imperceptible/ que une lo personal con lo invisible/ y armoniza el ritmo sanguíneo con la savia del Todo” (AM, 69).

Este impersonalismo ha sido entendido como una de las características más distintivas del panteísmo frente al teísmo que, en general, ha afirmado la existencia de un dios de carácter antropomorfo (Mander, 2023: 12.º apart., 1.º-3.º párr.). No obstante, puede encontrarse una cualidad personalista en la concepción de la divinidad panteísta de Boti si se considera que la “Gran Alma”, a la que hace referencia al hablar de pansiquismo, constituye una suerte de conciencia divina integrada mereológicamente por cada una de las almas de todos los seres existentes. Este rasgo concuerda con la afirmación de Mander en la que asevera que “many other pantheists have thought mind-like attribution of some form or other to the cosmos absolutely central to their position” (Mander, 2023: 12.º apart., 3.º párr.). Más intensamente, Buckareff defiende esta posibilidad de una “divine mind” como requisito necesario para la solvencia de una propuesta panteísta, la cual para que “approximates something recognizable as a model of God. (...) requires cognitive unity” (Buckareff, 2022: 22). El poema “En la agonía solar” (“Ritmos panteístas”) se aviene a esta idea: “sentí en el alma el dolor de los manglares,/ (...)/ y hube un recuerdo para mis pesares/ y la intuición de que el Todo piensa” (AM, 87). Por otro lado, la identidad entre dios y el cosmos adquiere consistencia en la alusión recurrente a la pulsión de los seres —montaña, mar, humanidad— por unirse eternamente en el Gran Todo: “Madre Tierra: ya

torno. Madre Tierra: mi cuerpo/ cuando expire, que sienta tu contacto; que en breve/ me transformes y lances a las fuentes del Todo./ Oh, tenme, Madre Tierra, esa piedad postrera!" ("Madre Tierra", "Ritmos panteístas", *AM*, 99).

Todas estas características temáticas —las alusiones a la divinidad panteísta en la que se identifican dios y naturaleza, la conciencia del alma universal y el deseo de fusión con el Uno— aparecen condensadas en "Ansias" ("Intermedio [En la aldea]"), uno de los poemas de *El mar y la montaña* que hacen del panteísmo el eje de la composición: "Se me van los ojos buscando las lindes./ ¿Por qué no estar en todas/ partes a la vez?// Querría sentirme en las sierras,/ en los valles y llanuras,/ en los ríos y el mar a la vez.// Nacer y morir en el Todo/ entrando en las cosas inermes y ser/ grosera materia ignorante y fecunda,/ átomo pensante y consciente a la vez.// Guijarro e idea, brazo y ala,/ instinto y sien,/ celaje y pantano y voz y silencio/ y odio y amor a la vez" (*MM*, 227). Junto a ello, en otros poemas, estos rasgos aparecen más ocasionalmente, como ocurre en los siguientes casos: en "Ficción de la madrugada" ("Intermedio [En la aldea]"), el yo, que se encuentra en el seno de la naturaleza más acomodada del jardín y en el aislamiento del acto lector durante la madrugada, proclama con rotunda plenitud que "El cosmos íntegro está en mí" (*MM*, 227); en "Escapatoria" ("La montaña"), también puede reconocerse estos motivos: "Vuelvo de nuevo a ti, Naturaleza./ Y —en lo alto de la montaña—/ contemplo la obra serena/ de tu llano ciclópeo./ Baño lustral, espíritu y materia/ se llenan de alegría. Oh tú, tan buena!" (*MM*, 237).

3.2. Unidad cósmica: alma y ritmo de la naturaleza

La unidad entre los componentes del universo se manifiesta en los poemarios como conexión fraternal entre todas las almas. Esta unión es intuitiva sensualmente en el concierto de las voces de la totalidad de las cosas o en la fusión cromática de los ortos y los ponientes. Boti vislumbra la divinidad en la incesante muerte y en el perpetuo renacimiento de la materia. Este fluir, que al mismo tiempo supone un cambio continuo y una permanencia constante, se metaforiza, principalmente, en la lucha entre el mar y la montaña ("La voz del monstruo", "Alma y paisaje", *AM*, 115) o en los arreboles del alba y el crepúsculo ("Exégesis del ocaso [En el puente]", "Alma y paisaje", *AM*, 108).

Además, esta pugna permanente entre la aniquilación y la creación inspira sentimientos igualmente contrapuestos y complementarios: por un lado, el ciclo destructor de la naturaleza infunde la piedad ante la pequeñez de todos los seres ansiosos por regresar al Gran Todo; por otro lado, el ciclo renovador despierta la alabanza glorificadora ante su poder genésico, como anuncia entusiastamente en “Yoísmo”: “Todo concurre a la confirmación de la ley de la vida: unidad que se integra y desintegra, presentando en sus millones de aspectos y estados caracteres de otras tantas unidades autónomas. Psiquis, sangre, amor: ¡todo es uno y lo mismo!” (*AM*, 18). Esta agonía vital revestida de atemporalidad se sintetiza en la alusión a los cantos religiosos del miserere y el aleluya incluidos en “Díptico vital” (“Blasones”): en primer lugar, en “Miserere”, puede leerse que “la vida es sombra y estela/ y nada en todo palpita.// (...) Todo flota, nada vive;/ aquello que se concibe sólo es ficción. Miserere!” (*AM*, 48); y, en segundo lugar, en “Aleluya”, celebra la renovación continua del cosmos afirmando que “Todo lo que muere nace;/ y aquello que el numen hace/ es la verdad. Aleluya!” (*AM*, 49). Esta corriente universal de muerte y vida es focalizada en el poema “La santa voluptuosidad” (“Blasones”), donde es descrita como “onda fecundante”, “fuego que deslumbra en nuestros ojos/ y en un himno genésico revienta”; también, se añade la idea de que este cauce de descomposición y renovación actúa en el ser humano como un soplo fecundante de la idea y es responsable de la emoción que despierta la contemplación del mundo. Finalmente, el concepto se muestra como un erotismo natural y divino, cuyo misterio es codificado en las formas de la mujer o del paisaje ante las cuales el sujeto lírico se abisma (*AM*, 49-50); este sentido se relaciona con el “vigor panida” de la playa (“En agonía solar”, “Ritmos panteístas”, *AM*, 85), que el yo siente al comprimir contra el “tórax la panida/ palpitación del río, del cocal y del llano!” (“Connubio panteico”, “Pudridero”, *TS*, 286) y le lleva a unirse al concierto natural donde, “en los siete tubos de la flauta panida,/ (...) cantar la Vida” (“Canon”, “La torre del silencio”, *TS*, 263).

Íntimamente ligada a la noción anterior, en los poemarios se reitera la apreciación de un pulso anímico en la naturaleza al que se concierta el alma del yo, de manera que el sujeto lírico se reconoce como parte de la Unidad. En “Yoísmo”, se detalla la idea de que todos los seres orgánicos de “alma dinámica” e inorgánicos “de alma estática” comparten un sentimiento de

fraternidad cósmica que configura "un alma universal" (AM, 20). En este rasgo, es donde el prólogo de *Arabescos mentales* hace más hincapié para justificar un escepticismo científico desde el que se rechaza la idea de un alma trascendente y se defiende el concepto de un alma biológica, especialmente, a partir de las lecturas del filósofo francés Èmile Ferrière (1830-c. 1900) y del antropólogo italiano Giuseppe Sergi (1841-1936)²². Justificado en un materialismo darwinista, y contradiciendo a Sergi en esta ocasión, el prefacio proclama que el alma es "patrimonio de todo lo creado (...) sinónimo de vida, de sangre, de savia" (AM, 17).

Como consecuencia de esta idea se desarrolla un concepto de transmigración materialista donde, por medio de un proceso de ruina y resurgimiento, se pasa desde la carne-sangre-alma al átomo como forma de retornar al Gran Todo²³. Dentro de las consonancias del panteísmo de Boti con la teosofía de la época, pueden mencionarse las palabras de Blavatsky, en *La doctrina secreta*: "Los Átomos llenan la inmensidad del Espacio, y por su continua vibración, son aquel movimiento que mantiene en perpetua marcha las ruedas de la Vida" (Blavatsky, 1988: 383). La composición "Átomo (en la armonía infinita)" ("Blasones") versifica la unión humana con la Tierra y con el Todo por medio de la muerte; el verso recurre a la imagen de los gusanos para aludir a la descomposición de la materia, que se propone como camino de vuelta al "origen"; en el poema, la Tierra posee un "himno profano", que es "canto de maternidad" donde aprender "los misterios de rudas melodías/ de tus mil vitales savias en secreto" (AM, 52).

²² En el apartado V de "Yoísmo" focalizado en la "confesión" de su personal filosofía, Boti cita la obra de Ferrière titulada *L'ame est la fonction du cerveau* [El alma es la función del cerebro, 1912] (1883). En cuanto a Sergi, el cubano cita hasta tres pasajes de la autoría del italiano sin indicación bibliográfica alguna pero que, probablemente, pertenezcan a *Origine dei fenomeni psichici e il loro significato biologico* [El origen de los fenómenos-psíquicos y su significación biológica] (1885).

²³ Con contradicción aparente, en "Yo" ("Intermedio [En la aldea]"), el sujeto poético se autodefine como "retales de otra alma triste/ que edades muertas vivió" (MM, 226). Estos versos parecen aludir a la metempsicosis o transmigración del alma como proceso de reencarnación, en consonancia con las doctrinas teosóficas que admitían estas creencias bien como fundamento de antiguas religiosidades, como el orfismo, o bien como influencia budista.

La unidad entre todos los componentes del Gran Todo se columbra también en la sinfonía de sonidos, colores y aromas, que emana de todos los seres, ya sean de alma dinámica o estática. Principalmente, el lenguaje concertante del cosmos es configurado en el poema por medio de la sensación auditiva: en la naturaleza todo canta y el poeta, capaz de escuchar y desvelar esta música, une su verso al ritmo del infinito. En “Yoísmo” se declara con vehemencia esta idea en varias ocasiones: “En mi concepto, no ha habido más que un cantor original: la Naturaleza” (*AM*, 13); o también, “yo tengo (...) un carácter, un ritmo interior (armónico con el ritmo del Gran Todo)” (*AM*, 14). El poema “Modos de expresión” (“Blasones”) es vehículo para la exposición de este pensamiento por parte de la voz poética; aquí el lenguaje de la naturaleza se articula como un himno donde todo —nube, viento, piedra, agua, animal, sol, color— tiene su propia voz y su propia alma (“Nada, calla, todo dice, todo impone en el concierto/ el pentágrama expresivo de la Vida en una voz;/ todo marcha como un ritmo de eternal sabiduría/ elevando el estandarte de su modo de expresión.../ (...) y el poeta en las estrofas de su indómita canción!”). En esta misma composición, se afirman otros lenguajes de la naturaleza, ya que “En la misma escala, dentro del Gran Todo, cada bruto,/ cada cosa, cada esencia, tiene un modo de expresión”: la gama de colores se revela en el “lenguaje de los ortos o las puestas encendidas” y la variedad de fragancias en el dialecto de los árboles y las flores (“Hablan (...) / en perfume las violetas y los árboles en flor”) (*AM*, 76-77). Por su parte, en el poemario *La torre del silencio*, el tema del concertante cósmico persiste con claridad. En el poema “Agua viva” (“Putridero”), por medio del sujeto lírico, se presenta la orquestación de los ritmos líricos del artista con los de la música del orbe, sus versos son parte del canto universal y surgen ungidos por la sacralidad de la naturaleza percibida como un Todo a la manera panteísta: “Deambulo. Mi sangre canta/ un himno en las arterias: himno concorde/ con el que de la Natura se levanta” (*TS*, 287).

En *El mar y la montaña*, todos estos conceptos vertebran de forma hegemónica el poema “Hermandad” (“Intermedio [En la aldea]”), cuya voz poética afirma la unión de la totalidad del orbe por medio del alma universal, de la cual emana el canto armónico del mundo en el que el ser humano se integra envuelto en un sentimiento de piedad hacia la creación y hacia sí mismo: “Hay un alma sensible en cada cosa.// Las voces del silencio en la montaña;/

las rapsodias del mar; el tableteo/ del viento en los playones y farallas;/ el ritmo monacal de la alta noche;/ el treno de los valles y quebradas;/ el ecuoreo bullir del caracol/ y el sinfonizar de los pinares/ son quejas, gritos, ayes y clamores/ de las cosas simples y perennes.// Son el acorde del dolor del mundo,/ que el mundo tiene un alma, y hay un alma/ sensible en cada cosa. Un alma hermana/ de nuestra pobrecita alma humana" (MM, 226). El concepto de transformación material por medio de la descomposición que permite el reingreso como átomo en la corriente del Gran Todo fundamenta el poema "Epitafio" ("El mar"): "Don Santiago Mackinley, highlánder: tu tumba/ misántropa está en el acantil de sotavento./ Cruz ancha de negro granito/ te memora. Bajo tu tumba retumba/ la orquesta del mar, el caracol del viento;/ pero *tú no estás en lo infinito.*// El acantil arena se ha de tornar;/ polvo tu cruz ancha de negro granito;/ y tú a Escocia, siendo ola del mar./ Highlánder: *entonces en el seno de lo infinito/ volverás a entrar...*" (MM, 213; mi énfasis).

A menudo, los versos de Boti presentan un horizonte de rasgos difuminados, pero armonizados en una fusión de sensorialidad múltiple. La lejanía une, primero, en la visión, y, luego, en el alma del poeta, todos los registros cromáticos, fragantes y acústicos de la naturaleza. En la distancia, la montaña y el mar se funden en abanicos de matices lumínicos, odoríferos y musicales durante la hora privilegiada del rosicler crepuscular, pero también del alba o en el fulgir del mediodía, o, además, en la disipación de la niebla o de la lluvia. En la brevedad impresionista y parnasiana de *El mar y la montaña*, la subjetividad exteriorista embellecedora del paisaje se mantiene atravesada del animismo panteísta que percibe el alma de la naturaleza expresándose en el lenguaje críptico de esta integración cósmica. Por ejemplo, como se apunta brevemente en "Paisaje" ("La montaña"): "Y del fondo viene la armonía/ de una lejanía/ zafírea, primaveral" (MM, 241). Esta fusión sensual y anímica se expresa también en los siguientes dos poemas: en primer lugar, "El nublado" ("La montaña"), que insiste en el "Ejército de formas informes,/ del alba y la aurora sale el nublado. Escorza las cimas —selva entre selvas./ Y viene. Deja al pasar su alma de niebla;/ pero trae sinfonías de frondas/ y olores vegetales" (MM, 241); en segundo lugar, "Lluvia montañesa" ("La montaña"), que recupera una atmósfera similar, en la que "Se cierra el horizonte —ceniza, plomo, perla./ Los terrones candentes se entreabren./ Brillan las hojas. Los goterones danzan/ y de la tierra sube ese olor/ natural, único, eterno y cós-

mico;/ olor de hembra, de tumba y de lecho/ de beso y ramaje, de vida,/ de todo, de nada..." (MM, 241). En el final de esta última pieza, intensificada por las sucesivas antítesis, es posible entender la febrilidad genésica del orbe que entona su miserere y su aleluya.

3.3. Proyecciones del pensamiento panteísta: religiosidad, ética y poética

Desde el credo panteísta exhibido en los principales textos de su escritura modernista y postmodernista, en prosa y en verso, Boti suma su voz poética a las heterodoxas búsquedas religiosas del modernismo hispanoamericano, consecuencia de la crisis espiritual de fin de siglo²⁴. Autores como Paz (1976), Gullón (1971; 1980) o Jade (1986) han analizado con mayor o menor detalle las formas de la religiosidad de los poetas modernistas para reconocer, en la opinión de Jade, que esta supone uno de los elementos fundamentales del fondo ideológico del modernismo, de modo que se rompe definitivamente con la idea frívola que se tuvo sobre el movimiento en los primeros acercamientos críticos (Jade, 1986: 38-39)²⁵.

²⁴ De modo divergente, Perus defiende que, más allá de los conflictos de los escritores modernistas resultantes de los enfrentamientos entre el arte y el capitalismo o entre el individuo y la crisis espiritual de la época, "el modernismo no puede ser estudiado de otro modo que como parte integrante del contexto oligárquico con el que nació y también sucumbió" (Perus, 1992: 59-63). En este caso, como ya han mencionado otros estudiosos suficientemente, Boti se caracteriza por su pertenencia a la clase media cultivada. De origen catalán y mulato, afincado en Guantánamo, en el Oriente de Cuba, entre otros hitos, se desempeñó como profesor y notario, fundó una logia, y se presentó como candidato provincial por el partido conservador saliendo derrotado (Alba Sánchez 2010: 337-338). La disconformidad de Boti con la sociedad en la que se insertó abarcó aspectos poéticos, políticos y espirituales, y ha sido puesta de manifiesto, repetidamente, por el propio autor (como puede verse en las cartas recopiladas en *Epistolario Boti-Poveda* y *Cartas a los orientales*) y por la crítica (De la Suarée, 1977; Sáinz, 1987). Fernández Pequeño, en el prólogo a *Cartas a los orientales*, recoge cuatro motivos que en conjunción habrían supuesto el retraimiento de Boti con respecto a la sociedad de su tiempo: una personal tendencia al aislamiento, la conciencia de una tarea poética generacional cumplida, el desengaño y el escepticismo hacia la vida política nacional, y el ambiente literario hostil (Boti, 1990: 7).

²⁵ Gullón afirma que, en el ámbito hispánico, poetas y narradores modernistas percibieron las doctrinas esotéricas de "Madame Blavatsky y otros como ella" "como impulsos órficos

Según Gutiérrez Girardot, la función del esoterismo en las letras modernistas se desplegó en dos ámbitos: el religioso-ético y el artístico. Para el autor las doctrinas esotéricas sirvieron de sustituto frente a la pérdida de fe en las religiones tradicionales y de oposición frente a la falta de espiritualidad generada por el desarrollo científico: "Fueron 'saberes' —en el sentido más amplio de la palabra— que servían a la pregunta por el devenir del mundo, (...) el ocultismo en especial y el llamado espiritualismo servían para satisfacer la necesidad de dar un nuevo sentido a la vida" (Gutiérrez Girardot, 2004: 123-124). Además, Gutiérrez Girardot afirma que estas teosofías cumplieron una función primordial a nivel literario: "para expresar 'correspondencias' en un mundo predominantemente regido por el principio del símbolo (...) y para explicar el proceso de la propia creación" (2004: 123-124).

Ambas dimensiones son manifiestas en el discurso literario de Boti, donde es reconocible, en primer lugar, la fe filosófica panteísta de encontrar una espiritualidad plena en el desvelamiento del Todo con la que enfrentar el vacío religioso y la alienación humana modernas. Junto a ello, se consigna la revelación del concertante anímico-sensual del cosmos, que queda convertido en la fundamentación de un ritmo universal del que participa el ritmo interior del poeta; a partir de este pensamiento, la naturaleza es fuente de inspiración artística. Como dice Le Corre, Boti "es un poeta de provincias" que "asume lo provinciano a la vez como refugio y espacio de dignificación ética y estética" (Le Corre, 2001:194).

3.3.1. *Religiosidad*

Dos de los aspectos más visibles del panteísmo en los poemarios focalizados son el hieratismo y la ritualidad descritos en numerosas composiciones en las que estos motivos se despliegan en forma de arrobamiento y oración suscitados en el templo de la naturaleza, donde los misterios de la divinidad y la creación son entrevistados por el artista. En los "Ritmos panteístas", el fervor creyente del yo poético extático ante el lenguaje del mundo lo impulsa a la

de penetración en la sombra" con las que trataron de suplir "la clave perdida de los enigmas radicales de la existencia: de la vida y de la muerte y del más allá. En la aceptación de lo esotérico se configura la protesta contra el positivismo" (Gullón, 1980: 69-70).

oración dirigida fraternalmente hacia el viento y el agua, o filialmente hacia el sol y la tierra. De este modo, en “Heliosística” (“Ritmos panteístas”), la voz poética identifica al Sol con el origen, “causa, inicio, centro”, y le ruega por su regreso al Todo: “(...) Permite que a tu encuentro/ vaya el que me anima. Deja que te nombre./ Que hueso, músculo, semen, nervio/ por ti existen y a ti vuelven;/ que en polvo y fluidos se resuelven/ organismos y órganos. (...)” (AM, 103). Con ardor devoto, el Sol es identificado como el origen de la unidad de la naturaleza de la que participa el ser humano, a partir de lo cual la voz poética expresa su deseo de retorno al germen primigenio transformándose en materia atomizada: “Helios: (...)/ he de volver a ti. Cuando circules/ atomizado en el vacío —arca que orbes encierra—/ viviré, al transformarse mi entidad,/ toda la Eternidad...” (AM, 104).

Esta fe filosófica proyecta una religiosidad ritual sobre la mirada privilegiada del poeta contemplativo, cuya figura se reviste de devoción y sacerdocio, y cuyo lenguaje es ungido por lo místico, según puede apreciarse en los versos del poema “Momento” (“Hacia el mar”): “Como un hierofante de la luz en la sombra,/ frente a la jara inmensa que llora una agonía,/ rumio psíquicamente la extenuación del día/ entre el manglar que calla y la brisa que nombra” (TS, 320). Según se constata en “Agua viva” (“Putridero”): el poema se llena de elementos propios de la sacralidad cristiana alusivos a la pluralidad de los sentidos, que consignan la actitud litúrgica con la que la voz poética percibe el alma de la naturaleza “ocásica”: “Y salta una salmodia crepitante —/ voz de plata en la hora panteísta— / que llena con su plectro inmaterial/ el silencio palpitante/ del diorama impresionista/ del instante/ vesperal” (TS, 287). Este hieratismo del poeta ante el abismo del orbe coincide con la afirmación de Arana que realza la proclividad del vate hacia la espiritualidad panteísta, puesto que “los temperamentos intuitivos, imaginativos, poéticos y místicos se encuentran más cómodos que los otros en este contexto” (Arana, 2014: 22). Por su parte, el propio Boti, en “Yoísmo”, también se hace eco de esta propensión del espíritu lírico hacia el éxtasis, que lo acerca a la conciencia de la Unidad original: “El poeta, que es un representativo, percibe más y mejor que el resto de los mortales” (AM, 24).

Como se está argumentando, lejos de diluirse en su vertiente postmoderlista, este entusiasmo espiritual, que surge de la devoción ante la divinidad identificada con la naturaleza, se prolonga en *El mar y la montaña*, según se

hace ostensible en el poema "Comunión" ("El mar"): "Todo dulce y sencillo, todo leve:/ rosa y celeste, celeste y rosa./ Crepúsculo de altar, de hostia y de nieve;/ virgíneo y pasajero como una tuberosa/ ¿por qué me haces temblar/ de emoción si te contemplo/ cuando no sé rezar/ ni conozco el camino del templo?" (*MM*, 219). La unidad del cosmos en la manifestación efímera y eterna de la comunión sensual y psíquica revelada en los ciclos diarios de puestas solares es poetizada mediante un léxico litúrgico en el que la voz poética, como fiel que asiste o sacerdote que oficia, celebra la comunión carnal de la oblea solar envuelto en el extatismo en cuyo seno recibe el secreto de la divinidad en la que se identifican dios y naturaleza.

En los poemarios de Boti, si bien la experiencia cósmica se produce en los diferentes momentos del día (como el amanecer, el mediodía, la siesta o la noche) sin duda, el crepúsculo es el instante privilegiado por el yo poético en el registro de su deambular contemplativo y extático por las zonas rurales de la montaña y la playa, según puede inducirse de la transcendencia significativa y del número de poemas y versos dedicados a la descripción de sus rasgos paisajísticos y anímico-religiosos²⁶. El poniente es la hora predilecta para percibir la sinfonía de silencio, luz y aroma emanada de la naturaleza. Boti denomina el ocaso "hora panteica", durante la cual el misterio se precipita junto al silencio y la sombra. Esta hora aparece como el instante más proclive para que la "Unidad panida" se revele en el lenguaje de púrpuras y ocres en que se funde el paisaje del horizonte. La altitud mística del momento crepuscular se ejemplifica en designaciones diversas, como puede constatarse en numerosos poemas de *Arabescos mentales* y *La torre del silencio*. Por ejemplo, en este último libro, se nombra como "La hora vespéral,/ hora panteica que adoro/ por su dulzura de misal" ("Agua viva", "Pudridero", *TS*: 287). De este modo, lo vespertino queda directamente asociado a la religiosidad pagana del autor que muestra el crepúsculo como la hora de la suprema comunión con

²⁶ Un poema de revelación nocturna es "Iluminado" ("Pudridero"). En él se registra el misticismo del momento y un anhelo de integración cósmica desde un difuminado jardín que, rubendarianamente, lo impulsan a proclamar un deseo de conexión recíproca con el alma estelar: "Se hundió en mi alma el conticinio/ como una sensación imbele. Estaba —/ opreso por lo santo de la hora— / aunque al mundo sujeto, desprendido/ de mi propia materia"; y concluye la voz poética en estilo directo expresando su anhelo, "Dije:/ —Oh! Si las estrellas me miraran/ así como las miro desde el suelo!" (*TS*, 293).

la naturaleza, instante genésico del pensamiento y de la concertación entre el yo interior y el cósmico: “Me abismo/ dentro mí mismo/ vinculo mi palpitación a la del Todo/ [... a la]/ de la Unidad panida” (“Agua viva”, “Pudridero”, *TS*: 286-287). Igualmente, en el poema “Llano de mi región” (“Pudridero”), la voz poética, reverente ante el predio guantanamero, ensalza la plenitud del concierto anímico que lo absorbe: “Llano de mi región/ prolífico solar nativo,/ en la onda de tu alma palpitante se pierde/ la onda rítmica de mi corazón” (*TS*: 289). Por tanto, la contemplación de las montañas, las playas y el mar durante el atardecer es revestida de matices lumínicos, de serenidad, de silencio y de himnos naturales para mostrarse como una confluencia sensual, reveladora de la eternidad, que se vislumbra en la idea de lo constantemente renovado.

Esta significación concedida a la agonía del día en su caída hacia la noche persiste en *El mar y la montaña*. En “Crepúsculos” (“El mar”), se cumplen los rasgos expresados anteriormente: “Sobre la somnolente/ línea del horizonte de la playa/ el pleito de la luz con las tinieblas/ embellece el calvario de la tarde/ y la epifanía de la noche./ Muerte y vida en la Naturaleza,/ vida y muerte en mi alma.../ Hay naufragio de ensueños en mi ocaso/ y de alas y rojeces en el día!” (*MM*, 205). También se percibe la unidad Dios-mundo en el recogimiento luctuoso e ilimitado de “Ocaso” (“La montaña”), que resalta la pequeñez de lo humano: “Un gigante negro/ une cielo y tierra./ Un listón amarillo de crisantemo/ encinta el horizonte. A lo lejos/ el candil de un bohío. Y luego/ llanuras y altezas negro, negro, negro/ como el azabache,/ como lo eterno” (245).

En *El mar y la montaña*, especialmente en la segunda sección, titulada “Intermedio (En la aldea)”, Boti alterna los poemas dedicados a la vastedad del horizonte paisajístico, el cual es construido y delineado en torno a una gran gama de matices referidos a la geografía desmesurada aludida en el título, con un menor número de composiciones donde el extatismo del yo poético se vincula a la vivencia contemplativa y embriagadora del cromatismo y la fragancia del jardín bajo la luna²⁷. También, en este ambiente de circuns-

²⁷ Más ampliamente, en *La torre del silencio*, se dedica toda una sección, titulada “Patio de ensueño”, a este ámbito, tan propio del modernismo: “Nocturnal” o “Paz hogarina”, por ejemplo.

cripción más reducida, la voz lírica, revestida de una religiosidad panteísta, se siente en comunión con una naturaleza que se muestra en concierto con el espacio y el ritmo astral. Como en la sublimidad de la montaña y el mar, en el jardín, el poeta encuentra el templo de su fe artística o de su credo espiritual desde el que se percibe enfrentado al esquematismo vinculado al común de la sociedad, tal y como se muestra en "Ocásica" ("Intermedio [En la aldea]"): "La tarde se está muriendo/ con tanta melancolía/ que en la absorta lejanía/ un madrigal va diciendo.// Los postes —hoscos adrales/ que custodian el ocaso—/ alzan el sangriento raso/ de las rosas vesperales.// Mientras, estratus de plata/ pasan del sol sobre el filo/ y traman un verde-nilo/ que en leve azul se dilata.// Y así, en unción claudicante,/ las sombras se confabulan;/ y suben vahos que ambulan/ en la luz agonizante" (232).

3.3.2. *Ética*

El pensamiento y la fe panteístas tienen repercusión en la actitud del sujeto lírico. La relación de este con el otro y con la sociedad se configura en varios niveles de tensión: uno, la espiritualidad personal frente a la materialidad contemporánea; dos, la individualidad misantrópica, que aísla al yo, en contraposición a la piedad altruista, que lleva hacia el tú; y tres, la sinceridad singular opuesta a la falacia colectiva.

La alienación del hombre moderno fue sentida vívidamente por poetas modernistas, como Rubén Darío o José Martí. Este último, como es sabido, en sus poemas, presentó la naturaleza como refugio frente al desgarramiento del exilio político y la suciedad moral que percibía en la gran urbe moderna, a la par que describió su arte lírico en función de elementos naturales que poetizó como efusiones análogas a las de su expresión sincera. Su afinidad modernista lleva a Boti a apelar en los paratextos y en los poemas a otros poetas a los que percibe como afines en este sentimiento de desgarramiento interior provocado por el hostil entorno social de la ciudad —o de su aldea, según la nombra recurrentemente— y del trabajo esclavizador (Oscar Wilde o José Asunción Silva); o a quienes reconoce fraternalmente por su filiación panteísta con la naturaleza (Gabriele D'Annunzio o Amado Nervo). La profesión con la ideología del movimiento, a pesar de la singularidad inevitable

que emana del ansia de libertad creadora característica, es expresada de modo desafiante en “Yoísmo”: “si no detenerme (retrogradar cuando todo marcha), y ser el último soldado de la gran falange lírica de mi tiempo, es causa de que se me llame modernista, que venga el mote.// ¡Será bienvenido!” (*AM*, 13).

Alba Sánchez se ha preocupado decididamente por el elemento filosófico que atraviesa la escritura del poeta. Este estudioso se ha centrado en el panteísmo presente en los escritos en prosa y en verso del guatemalteco con la intención de analizar las ideas y la ética del autor. Según propone, en Boti, se reconoce un pensamiento humanista en la que el hombre es producto natural y la naturaleza es modelo ético para el ser humano (Alba Sánchez, 2010: 342). También Sáinz proclama la importancia que este aspecto tiene en la poesía de Boti argumentando que, inicialmente, en *Arabescos mentales* y *La torre del silencio*, el yo poético descubre en el entorno una verdad latente y un origen, y que, en *El mar y la montaña*, finalmente, “la naturaleza cobra una importancia ética de primer orden” (Sáinz, 1987: 108). En torno a las relaciones entre el panteísmo y la ética, Arana afirma que la afectividad y la piedad son un camino hacia la identificación con el dios panteísta. Para este autor, “del panteísmo se deduce todo un programa de vida y salvación”, que impulsa al creyente a “acrecetar la unión con Dios negando todo lo que nos separa de él” (Arana, 2014: 22). En este sentido, el sujeto lírico del poema “Yo” (“Intermedio (En la aldea)”) se describe como “piedad para lo que existe,/ (porque existir es tortura)” (*MM*, 226). Por su parte, Mander plantea dos implicaciones éticas del panteísmo: en primer lugar, este credo “can lead to either democratic communitarian ethics or to individualism”; en segundo lugar, “is able to give a particularly strong ground for an ethic of altruism or compassion” (Mander, 2023: 15.º apart., 2.º-3.º párr.). Desde esta perspectiva, en los poemarios de Boti, por un lado, la actitud del sujeto lírico ostenta un claro individualismo justificado tanto por la ritualidad solitaria de su comunión con el orbe como por la condena que despierta en su interior el contraste entre la altitud cósmica y la bajeza humana: “Altívez y ensueño: Yo” (“Yo”, “Intermedio (En la aldea)”, *MM*, 226). Por otro lado, el yo poético percibe la piedad en la naturaleza, pide piedad para sí y siente piedad hacia el otro, puesto que cada alma forma parte del Gran Todo. Una mirada positiva hacia la actividad humana, arraigada en la tradición de la fecundidad de la tierra, puede sentirse palpar llena de la pulsión panteísta

en el poema, significativamente, titulado "Todo" ("La montaña"): "La yunta al paso. El surco rojo/ como la sangre. Y tú al arado/ que hace su uña luz en el rastrojo/ y tú un tapiz del prado./ Yo, viéndoos, fabrico ideas,/ inflamo cantos, abro rosas, nidos hago,/ creo mundos, constelaciones multiplico/ y la semilla esparzo del bien tras el estrago" (*MM*, 252). La contemplación de la interrelación milenaria del aldeano con la naturaleza despierta en el yo el sentimiento de piedad y altruismo postulado por Mander, de modo similar al deslumbramiento generado por la divinidad intuida ante las desmesuras marinas, montañosas y siderales. Sin embargo, a veces, el hastío social tras la plenitud espiritual puede aparentar la pérdida completa de la esperanza, según se argumenta a continuación.

Dentro de las implicaciones éticas de los poemas, uno de los motivos más recurrentes es la focalización de la duplicidad emotiva entre el éxtasis y la alienación en que se bifurca la conciencia del yo, a partir de la cual se proclama la grandeza de la naturaleza y la miseria del hombre: "En tanto que abstraída mi alma sueña/ el zafio caserío se ensombrece" ("Puesta de sol", "Hacia el mar", *TS*, 319). Esta fractura se expresa como un forzado retorno a la menesterosa realidad humana tras el ensueño de la intuición divina.

Esta disyunción entre un yo lírico y un yo prosaico, que vertebró gran parte de las composiciones de *Arabescos mentales* y *La torre del silencio*, se continúa con claridad y recurrencia en *El mar y la montaña*. Así puede leerse en el poema "Allá" ("La montaña"), donde se expresa de modo exacerbado el contraste entre la plenitud gozosa experimentada por el poeta ante la naturaleza y el hartazgo desolador que el recuerdo de la rutina humana le genera: "Frente a la gran visión/ se levantan en mí grandes ideas,/ sentimientos grandes.// ¡Qué sucio asco me provoca el Hombre/ después de poner los ojos/ y el alma de rodillas ante ti, Naturaleza:/ majestuosa, buena, bella/ y armoniosa!// Y pensar que debo hundirme/ en la afrentosa gota de tinta/ de la vida cotidiana!" (*MM*, 238)²⁸. Este pesar es sentido y proclamado por el sujeto

²⁸ Gullón traza una línea, que va desde Nerval y Rimbaud hasta Unamuno, Machado y Juan Ramón Jiménez, para enfatizar "la separación entre el yo social y el yo creativo" en el modernismo. El crítico argumenta que existe "en la aceptación del "Otro", como realidad tangible que se impone por su capacidad de crear la obra que le revela al "uno", (...) un modo de aceptar el misterio que es, en sí mismo, el hecho de la creación poética" (Gullón, 1980: 73).

poético de “Escapatoria” (“La montaña”), quien canta las virtudes del orbe extasiado ante la tierra natal: “Vuelvo de nuevo a ti, Naturaleza./ Y —en lo alto de la montaña— contemplo la obra serena/ de tu llano ciclópeo./ Baño lustral, espíritu y materia/ se llenan de alegría. Oh tú, tan buena!/ Tan callada y tan fuerte! Haces/ y no hablas, no te vengas y olvidas!/ Ante ti, qué ruin el Hombre!” (MM, 237).

Del mismo modo, en *El mar y la montaña* se pueden encontrar varios poemas que ejemplifican la pesadez con que el yo lírico retorna al inane espacio urbano de su “aldea”: “Lo pequeño”, de “El mar”, “Ritual”, de “Intermedio (En la aldea)” y, de “La montaña”, “El café” y “La noria”. En ellos la voz poética expresa la dislocación sufrida en el contraste entre la altitud espiritual de los momentos de comunión con el Gran Todo y la bajeza material de aquellos otros envueltos en la rutina social. “Lo pequeño”, “Ritual” y “La noria” muestran con diafanidad esta escisión y, en ellos, es más inmediata la presencia del panteísmo como uno de los temas de la composición.

En el primero, la apelación a la condición cívica y profesional, que rompe el estado anímico extasiado del yo, parece diluirse finalmente en la permanencia del magno crisol astral, de manera que elude el pesimismo más intenso de los poemas siguientes: “Para catar mejor el deleite visual/ de los cielos me calo los espejuelos/ y me arrobo en el proscenio vespéral:/ grises, zarcos, marañuelos,/ en el gran crisol sideral./ De vuelta de la playa me avizora,/ junto al muelle —hurto a lo divo de la hora—/ un amigo oficioso que me dice:/ — Adiós, Doctor!/ Qué pequeñez tan grande! Yo Doctor/ en Derecho Civil!/ Y aunque el saludo en su pueril empeño/ rompe el encanto de mi ensueño,/ en el poniente hay rosicler y añil” (MM, 221).

En el segundo, “Ritual”, el yo poético, en su vuelta al hogar, es sorprendido por la fuerza crepuscular, que aún tiene poder para generar el arrobo del caminante, quien se extasía ante el arrebol impreso sobre las hojas del árbol del jardín hogareño: “Con cansancio espiritual en los ojos/ llego a la esquina. Oh sorpresa!/ La tarde en el crepúsculo está presa;/ en la tarde, mil cúngulos rojos;/ y en la copa del árbol solariego rojos, poniente y tarde.../ Cielo de ensueño y vida en que me anego/ sin que nadie me aguarde!” (MM, 229).

Por su parte, en “La noria”, el último poema del volumen, un apesadumbrado yo lírico expresa como una condena el paso de la luz a la sombra, la alienante identificación de la tarea humana con el mito de Sísifo, el

sojuzgamiento de la libertad individual bajo la servil actividad laboral del día a día. Esta grisura trueca el acto creativo en mecánica fórmula, realizada dolorosamente en la penumbra amarga del oficio atravesado por la nostalgia del deslumbramiento del fuego de lo natural oceánico: "Y mañana, como un asno de noria,/ el retorno canalla y sombrío,/ doblar la cabeza y escribir:/ *Al juzgado*,/ con los ojos aún llenos de lumbres,/ sobre un mar amatista encantados" (*MM*, 252).

Finalmente, y frente a la claridad de estas tres composiciones anteriores, en "El café", el asunto panteísta es más sutil y puede entenderse que el tema late como trasfondo ideológico²⁹. En la dimensión prosaica que marca el tiempo y el espacio del poema se alinean la mención al bohío, la charla, el café y el sueño inerme; mientras que la fiebre, el devaneo y el ensueño laten con el fervor y el delirio propio del ansia de Unidad experimentado en la personal liturgia panteísta, reiterada en tantas otras composiciones; junto a ello, la renovación de la carne aparece como signo del proceso de destrucción y creación, "santa voluptuosidad", de la naturaleza: "Me come la fiebre, En el bohío/ brinca la charla. Pero un aire/ de agua me espeluzna, y al desgaire/ me arropo en la capa./ Sorbo el pozuelo de café,/ Y el devaneo de mi carne rapa/la escoria carnal. Ensueño, sueño/ con los ojos abiertos y sin fe" (*MM*, 242).

Otro elemento caracterizador del yo lírico figurado por Boti es la sinceridad, que afecta tanto a la caracterización del sujeto como a la de su verso. En "Yoísmo", el sujeto discursivo afirma que "Mi verso quiere ser natural y sincero, calmado y moderno" (*AM*, 10) y se describe a sí mismo como "un verdadero impulsionista: mis versos son jirones de mi yo", salidos de la

²⁹ La calidad poética de "El café" ha sido enfatizada por críticos como Fernández Retamar o Sáinz, quienes lo destacan entre el resto de composiciones del libro; sin embargo, ninguno de ellos al referirse a su significación focaliza el asunto panteísta (Fernández Retamar, 1977: 414; Sáinz, 1987: 114-115). La interpretación dada en este estudio adquiere consistencia en el contraste entre este poema y el titulado "El vado" (que se sitúa inmediatamente a continuación en el volumen), donde el panteísmo es más directo. Esta comparación permite establecer numerosos puntos comunes, como la febrilidad, el contacto con la naturaleza, el ensueño y la fraternidad con el orbe: "La fiebre —esa querida/ mortal— me besuquea./ Con el aguacero se ha tendido el vado./ Y al sentir el contacto del agua/ en mis piernas —temiendo a la muerte—/ le agradecí su caricia,/ su fresca caricia de hermana" (242).

experiencia artística, natural, pasional o del alma (*AM*, 16-17). En el poema “Autorretrato” reitera la expresión de este autoconcepto como hombre y como poeta: “Mis palabras son sinceras;/ precisos mis pensamientos;/ síntesis de mis momentos,/ son montañas, son praderas” (*TS*, 261). En el poema “Primitiva”, se vincula la sinceridad del yo a la enseñanza ética del entorno, de manera que la identificación con el Gran Todo vislumbrado en la naturaleza se convierte en un deseo de imitación como forma de mejorar moralmente: “me entrego/ a la Naturaleza./ (...) / Soledad, calma, silencio,/ no oír humanas bocas/ prostitutas por el mentir./ Naturaleza: reverencio,/ persigo, imito tu enseñanza:/ callar y construir!/ (...) / (...) Comunión/ panteica que el corazón/ y el espíritu me llena” (*TS*, 322-323). El sincerismo procede de la verdad esencial del canto —rumor y silencio— aprendido en los himnos naturales, propio del hombre primitivo, natural, al que la voz poética describe en su itinerario desde su surgimiento hasta su desaparición en el hombre moderno en “Madre Tierra” (“Ritmos panteístas”, *AM*, 97-98). En *El mar y la montaña*, continúa con esta actitud que le hace posicionarse frente a la falacia o la hipocresía de los otros, o con su silencio creador frente al griterío estéril de los demás: “Yo tallo mi diamante,/ yo soy mi diamante./ Mientras otros gritan/ yo enmudezco, yo corto, yo tallo;/ hago arte en silencio” (“Luz”, “La montaña”, *MM*, 226). Por último, desde esta perspectiva, cobra sentido unificador la cita de Rodin repetida en los tres poemarios por la cual se declara la serenidad como meta; esto es, el silencio, la quietud, la placidez del alma sincera. Por eso, mientras en el café la charla brinca, el yo guarda silencio y bebe tratando de prolongar el ensueño mudo provocado por la contemplación solitaria de lo natural que describe en “El fósil” (“El mar”): “Paseo por el cayo madreporico./ Siento besos de luz en las pupilas,/ nupcias de quimeras en el alma./ Me inclino en oblación hacia la tierra./ Una valva fósil. La contemplo. Oh, la muda/ que sabe tantas cosas!/ En su sueño inconsútil de milenios —/ secretos de la Vida y del Planeta— / conoció al pitecántropo erecto/ que la admiró tal vez, y no supo idealizarla/ en versos de libre estética (*MM*, 208-209). Un modelo natural de ascetismo es la flor de la montaña, cuya alma es tan devota del Gran Todo como la de la voz lírica: “La azurea” (“La montaña”): “Humildísima flor solitaria,/ vástago de la soledad y el silencio/ de la montaña:/ tu desnudez evangélica cautiva/ y es tu aroma una plegaria” (*MM*, 244).

3.3.3. Poética

Un tercer aspecto de las proyecciones del panteísmo en la poesía de Boti es el hecho de que la naturaleza se convierte en escuela de creación para el sujeto lírico. Este rasgo queda especialmente recogido gracias a pasajes meta-literarios que anuncian el poder artístico de los elementos naturales y el ansia de fusión de la voz lírica con el himno de la creación. Recurrentemente, los elementos de la naturaleza o esta misma designada como totalidad son caracterizados por su poder poético, pintor, escultórico o musical. De la montaña, del océano y de los astros, aprende el poeta el poder del arte, cuyo canto está hecho de rumor y de silencio concertados en una armonía única. Como se deja explicitado en "Yoísmo", la expresión literal de este vínculo con la unidad cósmica se canaliza por medio de un proceso de traducción natural, dado que el yo discursivo reconoce que su fuente de creación poética emana del ritmo del universo: "El sentimiento del ritmo que tengo (...) se lo debo a toda la Naturaleza (...). El mar es mi maestro de inspiración y armonías" (*AM*, 41-42).

Los ejemplos pueden multiplicarse a lo largo de los tres poemarios, donde la voz poética describe una naturaleza animada, consciente y piadosa que se expresa por medio de la multiplicidad sensorial con que el devoto penetra en sus misterios y reverente le dirige su oración y su alabanza. En "Panteísmo" ("Blasones"), la roca, el viento y el mar componen un concierto donde el yo lírico descubre las correspondencias donde se intuyen los misterios de la vida y la muerte: "La armonía del granito/ hecha roca/ se levanta a lo infinito/ y casi las nubes toca.// El *simoun* del oleaje/ brama el rencor de su copla/ y centuplica su ultraje/ la voz del austro que sopla.// (...)// Pasa mi vida! Y el Todo/ compone a mi ardor que muere/ con su espuma y con su lodo/ un miserere" (*AM*, 61-62). La paternidad del sol, la maternidad de la tierra y la fraternidad del agua y el viento cantadas en los "Ritmos panteístas" vertebran su unidad en la posesión de un alma individual, que queda unida a la totalidad de la Gran Alma y del concertante sideral de plenitud sensual. En "Pentagrama" ("Putridero"), vuelve a poetizarse la idea de las correspondencias entre el Gran Todo y el cosmos a partir de su identificación y de la hermandad entre los elementos existentes manifestada en una concordancia de pautas sensoriales: "Hay en el que piensa resplandores;/ el perfume se acendra en los pan-

tanos;/ y en el origen son uno y hermanos/ las estrellas, los besos y las flores.// (...)// hay el germen de mundos en concierto.../ ¡Que del cosmos vital en el himnario/ cada una nota la armonía encierra!” (TS, 281). Finalmente, “El mar” (“El mar”) es una breve oda dedicada al océano en la que se continúa la percepción artística y arcana de la inmensidad marina, desde cuyo seno y hasta la superficie de las olas se engendran los ritmos panteístas que fervorosamente percibe y canta el sujeto lírico: “Áncastro de la montaña,/ nutrix de la selva añosa,/ aún es tu entraña maravillosa.// En la tarde agatina —azul, espuma, arenas—/ se oye el cantar de tus sirenas/ tras la vela latina.// Ritmo eternal, alto poeta/ que sinfonizas trenos y barcarolas/ adivino tu ecuórea palabra secreta/ en el pánico ruido de las caracolas” (MM, 205).

En la búsqueda de la serenidad exhibida como lema vital y artístico desde el epígrafe inicial común a los tres libros, el silencio creador de la naturaleza es una de las principales enseñanzas recibidas por el yo panteísta de los poemas. Este camino hacia el silencio y el equilibrio justifica metadiscursivamente el proceso de acendramiento progresivo de la escritura que se observa de un volumen a otro. Esta poética se explicita en los tres prólogos de los poemarios. En “Yoísmo”, el camino de depuración describe los poemas como fruto del trabajo sintetizador y costoso: “el cultivo acendrado del yo (...). Debemos (...) entregarnos a la faena espiritual de trabajarnos dentro de nosotros mismos como lo hace una semilla bajo tierra” (AM, 15). En el prefacio del poemario de 1926, titulado “Al lector”, se defiende el mandato poético de cantar y callar: “*sile et psalle*” (TS, 257). Por último, en “Antes”, texto introductorio que antecede los poemas del volumen de 1921, habla de las composiciones como “síntesis torturadas”, es decir, los versos como el resultado de un pulimiento formal que los ajuste a la esencia de su idea.

De modo similar, los volúmenes también elaboran metapoéticamente estas teorías sobre el artista y la creación a partir del panteísmo. En “Primitiva” (“Hacia el mar”), el silencio sonoro y el murmullo creador cósmico se expresan desde el fervor panteísta de un yo que proclama su fusión con una naturaleza a la cual vincula su arte poético: “Naturaleza: reverencio,/ persigo, imito tu enseñanza:/ callar y construir!” (TS, 322). Esta propensión hacia la depuración literaria es expresada en el poema “Luz” (“Intermedio [en la aldea]”): “Yo tallo mi diamante,/ yo soy mi diamante./ Mientras otros gritan/ yo enmudezco, *yo corto, yo tallo*;/ hago *arte en silencio*.// Y en tanto otros se

agitan/ con los ritmos batallo/ y mi nombre no agencio./ Yo soy mi diamante,/ yo tallo mi diamante,/ yo hago *arte en silencio*" (MM, 226-227). En esta breve composición, la pulsión hacia lo esencial está guiada por la naturalidad y el silencio adquiridos en la observación de los procesos geológicos: la transformación del diamante o la semilla en el interior de la tierra esconde el misterio creador de la naturaleza y muestra el camino. El poeta canta y calla, crea en silencio, actitud poética, pero también ética: como la montaña majestuosa, cuya entraña es creadora de un lenguaje secreto expresado en el viento y en los ríos; o como el abismo oceánico, cuyo misterio se deletrea en el rumoroso susurro del oleaje del mar; o como el firmamento sin lindes, cuyo arcano se descodifica en las constelaciones. En la contemplación de lo sublime, el poeta accede al enigma creador y, en su anhelo de acordarse con la melodía del Todo, persigue un acendramiento desvelado por el paisaje marino y montañoso, cuyas lindes se difuminan y se integran en unanimidades visuales, odoríferas y sonoras, y, en última instancia, táctiles (AM, 21).

En definitiva, la figura de Boti se erige como un nombre fundamental del periodo de plenitud tardía del modernismo cubano por medio de la publicación de *Arabescos mentales*, a la que se sumó posteriormente *La torre del silencio*. Más adelante, la personal búsqueda de acendramiento poético del autor le condujo al postmodernismo de *El mar y la montaña*, cuyos escuetos poemas de imágenes concisas y fulgurantes, conectadas con el entorno guantanamero, son considerados como lo más acertado de la producción de Boti. Simultáneamente, el panteísmo es una constante temática y espiritual que se mantiene vinculada a la expresión del entorno natural en sus tres primeros libros de poemas. Esta permanencia de la "Unidad panida" desde los *arabescos mentales* hasta los *versículos indemnes* se produce a partir, fundamentalmente, de la manifestación de las ideas de la identificación entre dios y la naturaleza, de la unidad entre la divinidad y los elementos que constituyen el universo y de los componentes del orbe entre sí, así como de las proyecciones religiosas, éticas y poéticas desprendidas de esta fe filosófica. El itinerario realizado por los poemas de los títulos modernistas y postmodernista de Boti permite evidenciar la existencia de fuertes o sutiles vínculos de la ideología panteísta por medio de una voz que, por un lado, describe fruitivamente la belleza del paisaje; y, por otro lado, canta fervorosamente lo sublime y reconoce en ello los signos hímnicos de la divinidad. Sin embargo, de modo recurrente, el

extatismo ante la naturaleza termina con el retorno a la sociedad del yo lírico, quien se bifurca entre una altiva misantropía y una solidaria piedad.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABRAMS, M. H. (1992). *El Romanticismo. Tradición y revolución*. Traducción de Tomás Segovia. Madrid: Visor.
- ALBA SÁNCHEZ, Orleidys (2010). “Regino E. Boti”, *La condición humana en el pensamiento cubano del siglo XX*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 337-363, 2 vols.
- ÁLVAREZ GARCÍA, Imeldo (1977). “Al lector”, Regino E. Boti, *Poesía*. La Habana: Letras Cubanas, 5-6.
- ARANA CAÑEDO-ARGÜELLES, Juan (2014). *El dios sin rostro: presencia del panteísmo en el pensamiento del siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- AUDI, Robert, ed. (2004). *Diccionario Akal de Filosofía*. Traducción de Huberto Mairaud y Enrique Alonso. Madrid: Akal.
- Biblioteca Nacional de España. Cuba contemporánea* (ficha de la revista), <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/card?sid=4646322>.
- BLAVATSKY, Helena Petrovna (1988). *La doctrina secreta: síntesis de la ciencia, la religión y la filosofía. Vol. 2. Simbolismo arcaico universal*. Málaga: Sirio.
- BOTI, Regino E. (1921). *El mar y la montaña*. La Habana: Imprenta El Siglo XX.
- (1977). *Poesía*. La Habana: Arte y Literatura.
- (1985). *El mar y la montaña*. Santiago de Cuba: Oriente.
- (1985a). *Guantánamo: breves apuntes acerca de los orígenes y fundación de esta ciudad*. Santiago de Cuba: Oriente.
- (1985b). *La crítica literaria de Regino Boti*. Edición de Emilio de Armas. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
- (1990). *Regino E. Boti: cartas a los orientales (1904-1926)*. Edición de José M. Fernández Pequeño y Florentina R. Boti. La Habana: Letras Cubanas.
- (2004). *La visita de los dioses. Antología poética*. La Habana: Letras Cubanas.
- (2011). *Prosas emotivas y Rumbo a Jauco*. Edición de Cecilia Elías Guerra. Guantánamo: El Mar y la Montaña.
- BOTI, Regino E. y POVEDA, José Manuel (1977). *Epistolario Boti-Poveda*. Edición de Sergio Chapple. La Habana: Arte y Literatura.
- BUCKAREFF, Andrei M. (2022). *Pantheism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DE LA SUARÉE, Octavio, Jr. (1977). *La obra literaria de Regino E. Boti*. New York: Senda Nueva de Ediciones.

- DEL OLMO ITURRIARTE, Almudena (2017). "Los poetas cubanos en la *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, de Federico de Onís". *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, n.º 37: 41-48.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1977). "En los ochenta años de Regino E. Boti", Regino E. Boti, *Poesía*. La Habana: Letras Cubanas, 401-419.
- (2010). "La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)", *Las vanguardias literarias en el Caribe: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana Bibliografía y antología crítica*, William Luis, ed. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 441-458.
- GULLÓN, Ricardo (1971). *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Gredos.
- (1980). "El esoterismo modernista", *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98*, Francisco Rico, dir. José-Carlos Mainer, colaborador y Modesta Lozano, coord. Barcelona: Crítica, vol. 6.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Emilio (2004). *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max (1962). *Breve historia del modernismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (2003). "El modernismo en la poesía cubana", *Obra completa, vol. 2, Estudios Literarios*. Santo Domingo: Editora Universal, 21-26.
- JIMÉNEZ, José Olivio (1967). "La poesía de Regino E. Boti en su momento", *Estudios sobre poesía contemporánea*. New York: Las Americas, 7-27.
- JRADE, Cathy Login (1986). *Rubén Darío y la búsqueda de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*. Traducción de Guillermo Sheridan. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- LE CORRE, Hervé (2001). *Poesía hispanoamericana posmodernista: historia, teoría y crítica*. Madrid: Gredos.
- LEVINE, Michael P. (2003). *Pantheism. A Non-theistic Concept of Deity*. New York: Routledge.
- LIZASO, Félix y FERNÁNDEZ DE CASTRO, José Antonio, eds. (2005). *La poesía moderna en Cuba (1882-1923)*. Ciudad de México: Frente de Afirmación Hispanista A. C.
- LOMBA, Enrique M. (1985): "Prólogo", Regino E. Boti, *El mar y la montaña (Versículos indemnes)*. Santiago de Cuba: Oriente, I-XVIII.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio (2020). "Regino E. Boti y el magisterio de la poesía". *Claustrofobias (Promociones literarias)*, 5 junio: s. p. <https://www.claustrofobias.com/regino-e-boti-y-el-magisterio-de-la-poesia/>.
- MANDER, William (2023). "Pantheism". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta y Uri Nodelman, eds., Fall Edition, <https://plato.stanford.edu/archives/fall2023/entries/pantheism>.

- MARTÍ, José (1978). *Obra literaria*. Edición de Cintio Vitier. Caracas: Ayacucho.
- MATAMOROS, Mercedes (2013). *El último adiós de Safo. Sonetos*. Edición, introducción y notas de Ana Morillo Palacios. Sevilla: Junta de Andalucía-Consejería de Educación, Cultura y Deporte.
- ONÍS, Federico de., selec. (2012). *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Edición de Alfonso García Morales. Sevilla: Renacimiento.
- PARRA FONTANILLES, Risell y RODRÍGUEZ BOTI, Regino, eds. (2004). “Introducción imprescindible”, Regino E. Boti, *La visita de los dioses. Antología poética*. La Habana: Letras Cubanas, 9-19.
- PAZ, Octavio (1976). “El caracol y la sirena”. *Cuadrivio*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 9-65.
- PÉREZ CABAÑA, Rosario (2022). *Antologías y colecciones poéticas cubanas decimonónicas. Identidad e imaginario en la escritura coral del nacimiento de una nación*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- PERUS, François (1992). *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*. Xalapa: Universidad Veracruzana/Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias.
- POVEDA, José Manuel (1981). *Prosas*. Compilación, prólogo y notas de Alberto Rocasolano. Edición de Eduardo Heras León. La Habana: Letras Cubanas.
- RODIN, Auguste (1911). *L'Art. Entretiens réunis par Paul Gsell*. Paris: Bernard Grasset. Digital.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Milena, ed. (2011). *Otra Cuba secreta. Antología de poetas cubanas del XIX y del XX*. Madrid: Verbum.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen (2005). “La antología poética como modelo y su circulación: propuestas cubanas del siglo XX”. *América. Cahiers du CRICCAL*, n.º 33: 237-250.
- (2005). “La poesía cubana antologada: trayectoria del siglo XX”, *Praestans labore Victor: homenaje al profesor Víctor García de La Concha*, Javier Francisco San José Lera, coord. Salamanca: Universidad de Salamanca, 383-398.
- SÁINZ, Enrique (1987). *Trayectoria poética y crítica de Regino E. Boti*. La Habana: Academia.
- VITIER, Cintio, ed. (1953). *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*. La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación.