

## ENTRE EL CACHARRO DOMÉSTICO Y LA VÍA LÁCTEA: EL COMPROMISO POÉTICO DE FINA GARCÍA MARRUZ

Milena Rodríguez Gutiérrez

Universidad de Granada

Al hablar de compromiso en la poesía de Fina García Marruz (Cuba, 1923) no pretendo ocuparme de lo que supone dicho concepto desde el punto de vista sartreano. Fina García Marruz pertenece y es casi la única mujer<sup>1</sup> en una generación, o un grupo de poetas, que poco tuvieron que ver con lo que se entiende, a la manera sartreana, por compromiso literario. Me refiero a los llamados origenistas, que constituyen, sin duda, la generación poética más significativa del siglo XX cubano, y a la que representan nombres como Lezama Lima, Gastón Baquero, Eliseo Diego, Virgilio Piñera, Cintio Vitier, Ángel Gaztelu, Octavio Smith, Lorenzo García Vega o la propia García Marruz.

Es cierto, sin embargo, que parte de este grupo, específicamente los que permanecieron en Cuba, y entre ellos la propia García Marruz, adoptaron, después de 1959, ciertas posiciones literarias más en sintonía con el punto de vista sartreano; o sea, para decirlo, mal y pronto, posiciones literariamente más comprometidas. Podríamos encontrar así, efectivamente, textos poéticos y metapoéticos de Fina García Marruz, escritos después de esta fecha, que encajan con esta concepción de compromiso. Pero, ya lo he dicho, no voy a referirme en estas líneas a este tipo de compromiso, político y social.

Me interesa otra acepción, otro sentido de la palabra *compromiso*. Y es esa que podríamos relacionar con lo que Freud y el psicoanálisis describen al referirse a las

---

<sup>1</sup> La otra poeta de Orígenes es Cleve Solís, cuya obra, sin embargo, es mucho menos destacada que la de García Marruz.

denominadas “formaciones de compromiso” (sueños, síntomas, etc.), y donde se entiende el compromiso como un pacto, como una *transacción*, que satisface, a la vez, tanto al deseo inconsciente como a los mecanismos represores.

En el caso de Fina García Marruz no se trata, desde luego, de entender el compromiso en sus textos como un pacto entre dos fuerzas similares a las psicoanalíticas (el deseo y la defensa); pero sí como un cierto tipo de transacción: la existente entre la perspectiva origenista y trascendentalista, como la llamó en su momento Fernanández Retamar (1954) y -podríamos llamarla de diferentes modos, sin que ninguna consiguiera abarcarla completamente- la condición o la dimensión femenina, o, incluso, la impronta de género. O, para decirlo con palabras de Lucía Guerra Cunningham, trataré de explorar cómo la poética de Fina García Marruz es construida como una formación de compromiso en la que se conjugan, con gran equilibrio, con enorme talento e intuición, el ámbito celestial (el de la Literatura con mayúsculas) y el fogón doméstico (el de la condición femenina)<sup>2</sup>. Considero que el punto de vista que aquí expongo resulta cercano, complementario, a los juicios de algunos críticos de García Marruz que han llamado la atención sobre la presencia de ciertas características aparentemente opuestas en su obra. Así, por ejemplo, Chacón y Calvo se refirió a los versos de Fina como una poesía del detalle minúsculo, de lo cotidiano, de las cosas sencillas, pero donde “lo minúsculo parece acercarnos a una luz de eternidad” (1951). Mirta Yáñez, por su parte, ha escrito que Fina posee “la rara habilidad de aprehender el detalle menor sin prescindir del tono grave” (1997: 30).

Esbozado ya el propósito de este trabajo, digamos que Fina García Marruz (1923) es autora de más de veinte poemarios, aunque ella, que tiene el hábito de

---

<sup>2</sup> El *ámbito celestial* y el *fogón doméstico* se corresponden, respectivamente, con el espacio masculino (y universal) y con el femenino, según las teorizaciones de Lucía Guerra en su libro *La mujer fragmentada. Historias de un signo*.

concebir libros de libros, o suma de libros, ha acabado por concentrarlos en tres títulos: *Las miradas perdidas* (1951); *Visitaciones* (1970) y *Habana del Centro* (1997). A pesar de que es uno de los poetas cubanos vivos más importantes (y lo digo en masculino para resaltar que su obra no sólo resulta relevante entre las mujeres poetas), su poesía no es demasiado conocida fuera de su país, menos aún en España, donde sólo circula en la Edición del Fondo de Cultura Económica (2002). En ese sentido, y a pesar de que recientemente Fina haya recibido en Chile el prestigioso Premio Pablo Neruda, las palabras que lanzara como una queja en 1999 Jorge Luis Arcos, su más destacado crítico, siguen teniendo actualidad casi diez años después: “¿Por qué su poesía, y su obra toda, permanecen aún casi desconocidas, como un oculto tesoro?” (1999: 6).

Para comenzar esta exploración del particular compromiso propuesto en la obra de Fina García Marruz voy a referirme a la manifestación del deseo. Para ello, he seleccionado un poema perteneciente a *Las oscuras tardes* e incluido posteriormente en el primer libro de libros de García Marruz, *Las miradas perdidas*. El poema se titula “Las ganas de salir”. Vamos a leer el texto:

Las ganas de salir, las hilanderas  
de la humedad violeta y de la lluvia,  
las ganas de salir que el oro estudian  
del cielo que ha lucido como antes.

Las ganas de salir, no lo de afuera,  
iluminan el tedio de la casa,  
tornan lila el sofá, honda la taza  
de leche por la tarde verdadera.

Extraña exactitud con que te imprimes  
 en el alma que estaba en otra cosa.  
 ¿Por qué tornas real lo que suprimes  
  
 con el dios del deseo? ¿Y a qué huíamos  
 a la ciudad vacía y prodigiosa?  
 Salir es ya el paisaje que queríamos. (1951: 20)

Podemos decir que en este soneto se conjugan, con hábil maestría, los dos ámbitos a los que nos referíamos, el celestial y el fogón doméstico. Así, notamos, sentimos, que el poema se mueve, a la vez, en dos registros; el primero y más obvio: el universal y trascendente, que nos dibuja con gran lucidez y exactitud el deseo humano, caracterizado, precisamente, por la desaparición del objeto, o por la importancia relativa y siempre inferior que éste tiene respecto al propio deseo, que es, entonces, visto más como energía, como fuerza desnuda: “las ganas de salir, no lo de afuera / iluminan el tedio de la casa”, escribe Fina, y los lectores percibimos el deseo humano en toda su potencia y verdad. Deseo, incluso capaz de olvidarse, al mismo tiempo que se realiza, de su tan ansiado objeto: “¿Y a qué huíamos a la ciudad vacía y prodigiosa?”. Para terminar afirmándose en su despojamiento esencial: “Salir es ya el paisaje que queríamos”. Pero, al mismo tiempo, este poema tiene otra dimensión, una dimensión más oculta, aunque acaso más visible para las mujeres lectoras, y es su alusión a la condición femenina. ¿No se lee, acaso, así, también, en este poema, este deseo de salir como un deseo específicamente femenino? Hay palabras, imágenes, frases, que resuenan de manera especial si se conciben dentro de esta dimensión *otra*: las hilanderas de la lluvia, el tedio de la casa, el alma que estaba en otra cosa, las intensas ganas de salir. Y es que en este poema se está hablando también, al modo particular de Fina (ese modo suave y como de quien parece no estar diciendo lo que dice) del deseo de salir de

una mujer, de sus ansias de escapar “del tedio de la casa”, de cómo, incluso, estas ganas de salir exaltan su fantasía y transforman lo cotidiano casero, monótono, en un espacio casi mágico: “vuelven lila el sofá / honda la taza de leche por la tarde verdadera” (¡qué imagen tan preciosa y espectacular!). Voz de mujer, también, esa que parece olvidarse, distraída, de lo que parecía su mayor deseo: “¿Y a qué huíamos a la ciudad vacía y prodigiosa”, y, también, esa que es capaz de percibir la ciudad, lo de fuera, con cierta distancia, viendo sus lados positivo y negativo: “vacía y prodigiosa”. Una piensa, en fin, que ese deseo tan intenso de salir, ese propio acto de salir convertido él mismo en paisaje, sin necesidad de ningún adorno, es mucho más entendible en una mujer que se mueve, habitualmente, cada día, en el ámbito doméstico, nombrado aquí como “tedio de la casa”. *Salir* es, en este sentido, una metáfora del *escapar*, ese topos tan tematizado por las mujeres poetas (pensemos, por ejemplo, en el jilguero de la Avellaneda, o en el canario de Alfonsina Storni).

Quizás, una zona en la que podemos observar con mayor nitidez este compromiso peculiar de Fina al que nos estamos acercando es la relacionada con la construcción de su poética. Digamos, ante todo, que las propias declaraciones de la autora, sus escritos en prosa, evidencian este compromiso. Así, en uno de sus textos metapoéticos más conocidos, “Hablar de la poesía”, Fina asume este compromiso, si somos capaces de escucharlo, casi con todas sus letras. De este modo, escribe:

No se debiera tener ‘una’ poética [el término *una* va subrayado]. En la poética personal debieran entrar todas las otras poéticas posibles. Que el sinsonte y el ‘divino doctor’ no se recelen mutuamente. Que el arte directo no excluya al viejo preciosismo. La naturaleza crea el ala para el vuelo pero, después, la decora. El realismo verdadero debiera abarcar el sueño y el no-sueño, lo que tiene un fin y lo que no tienen ninguno, el cacharro doméstico y la Vía Láctea (1986: 435).

Vemos aquí que Fina intenta armonizar diversos contrarios, y entre ellos, sin duda, estos dos ámbitos a los que nos referimos, que ella nombra de esta manera tan suya, tan expresiva: “el cacharro doméstico y la Vía Láctea”. Dichos ámbitos pueden tener, desde luego, otros significados, pero nos parece que los del masculino y el femenino también les corresponden.

Voy a referirme, dentro de esta zona, a dos poemas de Fina donde se pone de manifiesto su compromiso entre el cacharro doméstico y la Vía Láctea. El primero es “Versos a los descampados”, que pertenece a su libro *Azules*, incluido posteriormente en *Visitaciones*. Veamos el poema:

Nada me es más familiar que el descampado  
 donde se ven raíles de un tren que ya no cruza,  
 donde entre los yerbajos y las yerbas rociadas  
 un pajarillo apenas vistoso, nerviosamente brinca.

Un chivo agreste escoge un pequeño montículo.  
 Come papel, desdeña su alimento cifrado.  
 Ah los chivos, amigos de Samuel! Por los ralos  
 predios de nadie esmáltanse amarillos y azules.

Un poco parecidos los encuentro a mis versos.  
 Algo deslavazados, ni bien ni mal del todo.  
 Acá un mate apagado, allá un fulgor humilde,  
 y espacios que aún alientan entre arrumbados oros.

Nada me gusta más que ver en las mañanas  
 cuando voy al trabajo, los frescos descampados,  
 donde entre hierros viejos y desechos que aún arden  
 florecillas menudas pálidamente brillan. (1970:16)

En este poema vuelven a fundirse contrarios. Los descampados, esas extensiones abiertas, con tendencia a la infinitud, son una especie de Vía Láctea. Pero son, también, espacios abandonados y olvidados, “ralos predios de nadie”, de escaso valor, de segunda categoría y, en ese sentido, parientes del espacio doméstico y femenino. Estos descampados en los que se fija y por los que se siente atraída la voz poética están, así, llenos de cacharros domésticos, como esos “raíles de un tren que ya no cruza”. Y adviértase aquí la diferencia con la perspectiva, casi en exclusiva *vialacteana*, de un Cintio Vitier, a quien parecen atraer otros hierros, de Gran Categoría, y que difícilmente podríamos identificar con los “cacharros domésticos” (cito un breve fragmento de “Poema”, de Cintio Vitier): “¡Ah, naciste, ya interrogas, / pones la extraña mano irreprimible / sobre la extraña piedra, sobre el hierro / y el hondo hierro, el tantálico, / fabuloso hierro: / y la luz!” (2002: 79-80).

La belleza que surge entre desechos, donde nadie la espera, tema sin duda universal, de la literatura con mayúsculas, es uno de los centros del poema: “espacios que aún alientan entre arrumbados oros”, “ralos predios” en los que se esmaltan “amarillos y azules”. Pero hay en el poema, creo, otros dos ejes relevantes. En primer lugar, la supuesta semejanza de los descampados con los propios versos de la autora y, en segundo lugar, la presencia del mundo femenino. Estos dos ejes está aquí mezclados. Fijémonos, así, que en la comparación entre los descampados y sus versos, la voz poética recurre a esa estrategia tan típica de las escritoras desde Sor Juana. Me refiero al *topos* de la subvaloración o de la *falsa disculpa*, tan bien caracterizado por la estudiosa

Márgara Russotto (1993)<sup>3</sup>. De este modo, tal y como Sor Juana se nombró a sí misma “Yo la peor de todas”, y denominó a su “Primero sueño”, *papelillo*, así también el sujeto lírico de este poema parece restar significación a sus versos, que considera parecidos a los descampados, “algo deslavazados, ni bien ni mal del todo”. Asimismo, los descampados son una especie de doble, de espejo del mundo femenino, en que aparecen, como en éste, cosas pequeñas, insignificantes, de poco valor, como especies, podríamos decir, de *cacharros naturales*: un pajarillo apenas vistoso, un humilde fulgor, unas florecillas menudas. Son, sin embargo, precisamente estas cosas insignificantes, las que proporcionan belleza a los descampados, y las que atraen a la voz poética, las que la hacen sentirse cercana a ellos.

A manera de conclusión sobre este texto, digamos que Cintio Vitier se ha referido a cierto “desaliño” existente en la poesía de Fina, y lo ha relacionado con su catolicismo y su sentido de la piedad y con el hecho de que para ella los poemas no son “fines en sí mismos”, sino instrumentos “para el progreso del alma y la visión” (1948: 214). Desde nuestro punto de vista, y sin contradecir a Cintio, creemos que ha faltado (a Cintio y a otros estudiosos de la poesía de Fina, que insisten una y otra vez en este rasgo) considerar entre las causas del supuesto *desaliño* el elemento del *fogón doméstico* -alguna intuición tuvo al respecto, a nuestro juicio, Eliseo Diego, quien emparentó, aunque sin desarrollar la idea, los *deslavazados* versos de Fina con la escritura de Santa Teresa (1970)-. Más cercano a nuestro punto de vista se muestra Rafael Almanza, quien agudamente ha relacionado la actitud de Fina al devaluar sus versos con la de Luisa Pérez de Zambrana, aunque atribuyéndolas en exclusiva a “la modestia de la mujer cubana” (1999: 10). Creo que, además de su concepción del

---

<sup>3</sup> No tenemos espacio para explicar este *topos*. Digamos, de pasada y siguiendo a Russotto, que se trata de la descalificación, real o fingida, sincera o irónica, que hace la mujer escritora de su propia escritura. (Vid. Márgara Russotto, *Tópicos de retórica femenina*).

catolicismo, de la piedad y la misericordia, ¿no podría ser, acaso, la percepción de la autora de la condición femenina (no sólo cubana) responsable de este pretendido “desaliño”? Las mujeres, desde Sor Juana (bien lo sabe Fina que ha publicado un estudio extraordinario sobre la autora de *Primero Sueño*) escriben, o dicen escribir, *papelillos*. Creemos, también, que hay una especie de juego de la escritora con la crítica respecto a este rasgo: ¿no se encarga Fina acaso de subrayarlo, como si quisiera provocar las *visitaciones* de los críticos a este “defecto” de su poesía?

Para seguir indagando en la poética de Fina y en este compromiso suyo al que venimos aludiendo, vamos a acercarnos a otro de sus poemas, “A los libros me vuelvo”, incluido en el libro que se llamó *Visitaciones* y que apareció después en la compilación de título homónimo:

A los libros me vuelvo, con la tímida  
mano cansada, a abrirlos sin deseos  
ya de saber, a apacentarme en esos  
familiares, lanudos signos que me besaron  
tantas veces los ojos otro tiempo,  
a su paz, a su sombra me devuelvo,  
a ver si puedo recordar, si puedo  
comer, y me harte al fin su silencio.  
Libro del aprender iluso y sobrio,  
tu gran página abrí cual puerta antigua,  
cual puerta de jardín; me echó en el suelo  
único aroma, fe que no traiciono,  
y aquí estoy, de prestado, tu buen tiempo  
respirando y oliendo, respirando (1970: 186)

Es este soneto una reflexión sobre la *visitación*, o más bien, sobre la *re-visitación* en la vejez, o en la adultez avanzada, de los libros amigos, esos que nos han

acompañado durante toda la vida. Un *topos*, sin duda, de la cultura y la literatura con mayúsculas, ese de la relectura, del libro al que hay que volver. Como lo es, también, otra de las ideas latentes en el poema: la pequeñez humana ante el conocimiento (esa gran página que nos echa en el suelo). Sin embargo, acaso lo más sorprendente y hermoso en este texto es el modo singular de acercamiento a los libros que la voz poética propone; un acercamiento en el que, desde nuestro punto de vista, interviene la condición femenina, el fogón doméstico. Los libros son así, en este poema, más que fuente de conocimiento, personas de la familia, o animales caseros, domésticos: “lanudos signos que me besaron / tantas veces los ojos otro tiempo”. El sujeto poético no los revisita movido por el deseo de saber, sino (he aquí la novedad, la sorpresa) por su aroma, por su familiaridad, “única fe que no traiciono”. Tal y como aquella voz que reconocimos femenina en “Las ganas de salir” valoraba la ciudad sin apasionamiento, en su ser doble, “vacía y prodigiosa”, también aquí el *saber*, el *aprender*, es visto con distancia: es “sobrio”, pero también “iluso” (pequeña burla femenina sobre el conocimiento, a la manera de Sor Juana). Nuevamente, como en “Las ganas de salir”, los libros son el paisaje único: si allí no hacía falta lo de *afuera*, sino sólo *salir*, aquí no se necesita el “adorno” del *aprender*; la materia del libro, respirarlo, olerlo, es suficiente. No es así la lealtad borgiana, grandiosa y fervorosa, esa lealtad en cierto modo mitificada y en última instancia del orden de lo masculino, a la que se refiere Borges cuando nos habla de lo que convierte a un libro en clásico, la que une a la autora a sus libros preferidos, sino una lealtad, diríamos, *menor*, más pequeña y elemental, más que de la razón y los sentimientos, de los sentidos, una lealtad material, primaria. El punto de vista de la voz poética de “A los libros...” es así, también, diferente a la que nos habla en cierto poema de Cintio Vitier, “Agonía”. Fina parece llevar a cabo una

estrategia poética totalmente contraria a la de Cintio. Mientras ella se acerca a los libros como animales domésticos, éste literaturiza las noches, las cataloga como si fueran libros de una biblioteca. Delante de la noche real, la agónica voz de Vitier piensa en la noche de Platón, de Lucrecio, de Novalis... y escribe: “¡Cuántas noches polémicas, hojeadas cual las páginas de un libro, delante de los astros [...]” (1968: 113). Fina (y aquí nos recuerda a una contemporánea suya, la peruana Blanca Varela, con la que tiene más de un elemento en común) termina su poema construyendo una imagen en la que el propio sujeto poético se convierte, él mismo, en una especie de animal, alguien que imaginamos semejante a un perro: echado en el suelo, de prestado, a la sombra de un jardín de letras, oliendo, respirando sus libros.

En su excelente estudio crítico sobre Fina García Marruz, Jorge Luis Arcos parece prevenirnos (no es, desgraciadamente el crítico demasiado explícito en este sentido) sobre el peligro de los análisis que toman en cuenta la condición de *poetisa* de Fina García Marruz para acercarse a su obra. Y nos remite a la reseña de la autora sobre *Espacios métricos*, poemario de la argentina Silvina Ocampo, publicada en *Orígenes* en 1946. Era aquel escrito donde García Marruz escribía: “La aparición de un libro cuyo autor es una mujer trae siempre, como de pasada, el problema de la expresión femenina, de su aparición, de sus limitaciones, de su riesgo” (1946: 42). Pero donde la reseñista asumía también dichos riesgos y proponía comentarios que no excluían valoraciones sobre lo masculino y lo femenino. Lo cierto es que, a nuestro juicio, en el ensayo de Arcos se aprecia un blanco y es precisamente la ausencia total de alusiones a la presencia de la condición femenina, del fogón doméstico, en la poesía de Fina García Marruz. Llama la atención, en este sentido, que entre los muchos trabajos de Fina citados por el estudioso, falte ese ensayo fundamental, tan lúcido y hermoso (según

Lezama el mejor que escribiera Fina) que dedicara a Sor Juana Inés de la Cruz, en el que, sin obviar desde luego otras causas y motivos (religión, mexicanía, herencia española e indígena, etc.), Fina recurre también, a menudo, a elementos asociados a la condición femenina para dar cuenta tanto de actitudes vitales y literarias de Sor Juana como de su escritura<sup>4</sup>. Ese ensayo es, creemos, mucho más útil, orientativo e iluminador en el tema que tratamos que la breve reseña sobre Silvina Ocampo.

Desde nuestro punto de vista, hay mujeres poetas que han escrito su obra mayormente desde el fogón doméstico (la primera Alfonsina Storni, Carilda Oliver Labra; parte de la obra de Dulce María Loynaz, por citar algunos nombres). Hay otras, sin embargo (pienso en Fina García Marruz, y también en Reina María Rodríguez, para seguir con las poetisas cubanas) que, moviéndose aparentemente dentro del ámbito celestial, han mantenido, mantienen, lo que Monserrat Roig llamó “la mirada tuerta” (2001: 110), o sea, un ojo que mira hacia afuera y escucha la Gran Voz y otro que mira hacia adentro, hacia el tema de la mujer. Para volver a los términos de Lucía Guerra, digamos que estas autoras han colado las brasas del fogón doméstico dentro del ámbito celestial. Regresando, también, a las denominaciones psicoanalíticas, podríamos decir que estas escritoras están de lleno en la significación fálica pero, también, más allá. Y ese *más allá* otorga un sabor particular a sus obras, una sobre-significación (¿esa “sobreabundancia de sentido” a la que se ha referido Jorge Luis Arcos, no estará motivada, también, por esta dimensión femenina? 2002: 7) que, desde nuestro punto de vista, y sin obviar desde luego otros enfoques (trascendentalismo o religiosidad, en el

---

<sup>4</sup> Hay intuiciones verdaderamente extraordinarias de García Marruz sobre Sor Juana en este sentido. Por poner un solo ejemplo, Fina escribe que la recepción de Sor Juana del Siglo de Oro es “más franca: su luz es derivada. Pero su *condición femenina* le permite aceptarla sin reserva, con aceptación que le gana una voluntariedad equivalente. Más que ser pasivamente ‘influida’ por Góngora, escribe su ‘Primero Sueño’ un poco ‘a la manera de’, es decir como una imitación libre, virtuosista, en el sentido musical del término”. (1984: 176. La cursiva es mía).

caso de Fina) merece la pena tenerse en cuenta, no para hablar exactamente de una poesía femenina, pero sí de la *dimensión femenina* de esta poesía. En este sentido, pretendemos adoptar una postura similar a la de Susana Cella quien, en su acercamiento a la poesía de García Marruz, ha sugerido que no es la de la cubana una “poesía religiosa”, sino que ésta posee una dimensión religiosa (2000: 74).

Quisiera referirme, para terminar, a la elaboración poética que hace Fina de lo cubano, donde, desde mi punto de vista, interviene también, en buena medida, la *condición femenina*. Me interesan, sobre todo, dos poemas, “Ay Cuba, Cuba...” y “Los indios nuestros”, ambos pertenecientes al libro “Azules”, incluido en *Visitaciones* y que me parecen muy relacionados entre sí, algo que ya advertía Jorge Luis Arcos (1990: 227). No reproduciré en este caso los poemas completos ya que se trata de textos relativamente largos, pero sí consideraré algunos fragmentos.

“Los indios nuestros”, como indica su título, alude a los aborígenes de la isla de Cuba, símbolo para García Marruz (como para historiadores y pensadores de la isla) de *lo cubano* y primer elemento en la serie que conforma la cubanía. El acercamiento de la voz poética a estos indios es tierno, emocionado, familiar, y nos recuerda sus “Versos a los descampados”. Y es que, como en aquellos, Fina se fija en lo menor, en los *cacharros domésticos* que constituyen el legado de estos indios sin apenas historia y sin una cultura significativa o influyente: piedras humildes, un idioma vocálico, hamacas, juegos, risas, un borde de cazuela, un adorno, una cuenta. La voz poética contrapone estos indios cubanos a los aztecas de México y parece como si la condición *menor*, de levedad e intrascendencia de los primeros respecto a los segundos, fuera precisamente la que diera valor, la que los hiciera atractivos, cercanos, apreciados ante los ojos de la autora:

No nos dejaron imponentes templos  
 en que la piedra aullaba  
 con la imaginación de la serpiente  
 y de la flor, del trueno o de las aguas.  
 Ni sílabas misteriosas  
 atl, tla, “yo sufro”, “agua”  
 para recordarnos el sufrimiento por el agua,  
 el hundimiento atlántico, el diluvio  
 [...]

No nos dejaron ese idioma sibilante  
 en que las consonantes silbaban como pájaros  
 [...]

Sólo algunos nombres  
 en que la o y la a abrían y cerraban  
 crepúsculos y albas: a siempre materna  
 [...]

muchas de esas palabras  
 de su idioma tiernamente vocálico,  
 porque son las vocales las que cantan,  
 las que dejan entrar en el nombre la luz.  
 Piedras humildes nos dejaron,  
 no piedras soberbias.  
 La hamaca, la pelota, el casabe,  
 la dicha en el reposo  
 [...]

Leves eran, y “suaves”, y de mucha risa.  
 Su epitafio el de la flor: no dejé huellas.  
 [...]

No dejaron materiales incontables  
 para la erudición: sólo un borde  
 de cazuela, un adorno, una cuenta (1970: 63-66)

Un verso de este poema “Ellos fueron semejantes a ese pececillo que no puede ser cogido en la red” (66) nos da pie para acercarnos al otro poema mencionado, “Ay,

Cuba, Cuba...”, poema en prosa al que ya me he referido en otra ocasión (Rodríguez, 2001) y que me parece apropiado retomar. En “Ay Cuba, Cuba...” la autora feminiza a la patria, pero no a la manera masculina de la novia martiana de “Dos patrias”, esa Cuba novia, viuda triste (imagen que repite también, por cierto, Cintio Vitier en “Lamentación en Trinidad”), sino de un modo más cercano a aquella niña “con la falda subida hasta el huesito”, aquella “Suave patria” del postmodernista mexicano López Velarde. Aunque Fina da un paso más: convierte a la niña Cuba en su hija<sup>5</sup> y enumera los rasgos de la cubanía *suavemente*, como mimos, como arrullos de madre a una hija. Veamos un fragmento del poema:

Ay Cuba, Cuba, esa musiquita ahora de las entrañas, que conozco como un secreto que fuera mío y no tuyo, tú que eres porque no te has conocido nunca, óyeme, no te vayas detrás de esos extraños como una provinciana ilusionada por un actor de paso que la deslumbra con sus trajes gastados de teatro [...] acuérdate de tu pulcro vestidito ‘de tarde’ [...] Ay, no serás nunca madre nuestra sino hija, Cuba, Cuba, loca mía, desvarío suave? Ay, pudiera yo protegerte cantándote tus propios sonos de conocimiento “color de arcano”. Pudiera proteger los sonos que me acunaron y que ahora oigo como si faltara poco tiempo para que fueras a morir. Escapa, escapa, pelota, pez, colibrí, escapa, a todas las posesiones, a todas las certezas, a todas las negaciones, a todas las dudas, escapa, cefirillo, de la nube negra, al hondo azul. [...] O salta, enloquece, búrlate, ‘mi bien’, son suave, piérdete, acomete, abeja, miel, sinsonte, jilguerillo. [...] Que no te toquen, cuerpo glorioso, patria [...] Ensoñación modesta, no te toquen [...] (1970: 73-74)

Como ha señalado Jorge Luis Arcos, en este poema los valores de *lo cubano* “se nutren de una fuerza y un dramatismo interno que no tiene apenas parigual en nuestra poesía [entiéndase la poesía cubana]” (1990: 230). Como ha recordado también el crítico, el poema se escribe durante los días de la Crisis de Octubre de 1962 y en el texto

---

<sup>5</sup> Actitudes parecidas ha asumido también la poeta respecto a la poesía. Por ejemplo, en “Sitio” la propia poesía es descrita en términos que nos recuerdan los que se aplican a una madre: “Generosa poesía! / Nos acoges [...] Nuestra pequeñez juega en tu pecho / y sólo allí somos importantes” (1970: 124).

se percibe, efectivamente, una especie de amenaza exterior que se cierne sobre *lo cubano* (1990: 230) y un empeño por defenderlo o protegerlo. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, lo más interesante del poema es el modo en que *lo cubano* es sentido, pensado, asumido por la voz poética. Y aquí nos parece pertinente mencionar un poema de Cintio Vitier al que antes hicimos referencia, “Lamentación en Trinidad”, con temática similar y, como ha recordado también Arcos, escrito, como el de Fina, durante la Crisis de Octubre. Allí, Vitier escribía: “¡Oh patria mía, más virgen cuanto más hollada, / más inocente cuanto más amenazada! / ¡Oh misterio ardiente, oh cándida viuda velada / en medio de las flores del festejo nupcial!” (1968: 147). Otra vez, de nuevo, observamos que el procedimiento poético de Fina es bien diferente al de Vitier, aunque el poema pueda albergar propósitos similares. La visión de Cuba que Vitier ofrece en su poema se mantiene dentro de la alegoría más convencional (y eminentemente masculina) de la patria, es decir, “la amada pura que debe ser protegida de peligros y violaciones, mujer/territorio nacional que no debe recibir mancilla alguna” (Guerra, 2006: 79), siguiendo como, antes hemos dicho, casi explícitamente al Martí de “Dos patrias”, con esa imagen de Cuba a la vez novia y viuda. Fina, en cambio, subvierte, deconstruye esa imagen tradicional de la patria, presentando, no simplemente “una mujer llamada sencillamente Cuba”, como dice Arcos (1990: 231), sino una patria menos trascendental, patria pensada, sentida, conversada, como niña, precisión que nos parece importante; una patria nunca mejor dicho, *menor*. Una patria que ha dejado de ser madre para convertirse en hija, en niña pequeña a la que es necesario aconsejar, perdiendo, de este modo, buena parte de la aureola mítica, trascendental, que este concepto posee. Es cierto que aquí la patria sigue ocupando el lugar de gloria asignado culturalmente a la Nación, pero se apela a su materialidad: se trata de un “cuerpo

glorioso”. La patria, también, ha perdido cierta carga de inmanencia, al convertirse en algo que debe escapar (otra vez ese *escapar* obsesivo de las mujeres poetas), huir, de cualquier certeza. La patria (tanto en su materialidad como su propio concepto) es así, también, como los indígenas cubanos, ese “pececillo que no puede ser cogido en la red”. Por último, Fina *rebaja*, minimiza el Gran Sueño de la Patria, al convertirlo en, sencillamente, una “ensoñación modesta”. Así, Fina, desde la dimensión femenina (y adviértase así el valor que adquiere este aparentemente marginal enfoque), nos da, sin embargo, una visión *pequeña*, pero con valor universal, y sumamente actual, de lo cubano. Porque pensar la patria como una “ensoñación modesta”, como algo que escapa a certezas y definiciones cerradas y estáticas, es, creemos, una de las propuestas patrióticas más *suaves* y tranquilas, más lúcidas y sensatas, formuladas desde la poesía cubana.

Terminemos, ahora sí, con una reflexión sobre el pensamiento poético de Fina García Marruz, y con un dato curioso. Ha escrito Jorge Luis Arcos que la poética de Fina podría condensarse en el concepto de *entrevisión*, una “revelación que huye, que escapa, que no se deja poseer” (1997: 12). Arcos sigue a María Zambrano, quien decía en 1948 que Fina no parecía detenerse en la poesía como en su modo de ser, “siendo poeta no parece detenida en serlo” (2007: 98)<sup>6</sup>. Leyendo a Fina, no hay duda de que ambos tienen razón: así es para Fina la poesía “revelación que huye”, y así se relaciona también (como si fueran metáforas de la propia poesía) con otros conceptos y materias, incluidos, como hemos visto, el deseo, o *lo cubano* y la propia patria.

Por nuestra parte, hemos encontrado una frase de Juan Ramón Jiménez, a quien la propia García Marruz ha reconocido como uno de sus primeros maestros, donde,

---

<sup>6</sup> María Zambrano incluía en esta reflexión a casi todos los poetas de la llamada segunda generación de Orígenes; en concreto, Eliseo Diego, Vitier, Octavio Smith y Fina. Sin embargo, insistía en que es Fina la que “testifica de modo más nítido esta actitud” (2007: 98).

acaso, podríamos hallar uno de los orígenes de su visión poética. Escribía así Juan Ramón:

Y la poesía no se realiza nunca, por fortuna para todos; escapa siempre, y el verdadero poeta que suele ser un ente honrado, porque tiene el hábito de vivir con la verdad, sabe dejarla escapar, ya que el estado de gracia poético [...], de donde sale el acento esencial, la queja amorosa feliz o melancólica, es forma de la huida, forma apasionada de la libertad (1981: 137).

Esta idea juanramoniana podría ser así uno de los orígenes de la visión de Fina. Pero, parafraseando lo que ella misma dice sobre Sor Juana en su relación con Góngora (véase nota 4), podríamos decir que más que ser pasivamente ‘influida’ por Juan Ramón, Fina concibe ese escapar de la poesía como una imitación libre. Como si su *condición femenina* le diera un argumento más, una sabiduría secreta, para pensar y asumir la verdad poética de que toda revelación es siempre revelación que escapa, que no se deja poseer, y de este modo, convertir la idea juanramoniana en algo propio, en una intuición que adquiere incluso otro significado y que se ha vuelto completa, absolutamente suya.

#### Referencias bibliográficas

ALMANZA, Rafael, “Hacia Fina: su conciencia formal”, *Encuentro de la cultura cubana*, núm. 11 (invierno de 1998/ 1999), 8-15.

ARCOS, Jorge Luis, *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*, La Habana, Unión, 1990.

---, “Fina”, *Encuentro de la cultura cubana*, núm.11 (invierno de 1998 / 1999), 4-7.

- , “Obra y pensamiento poético en Fina García Marruz”, prólogo a *Antología poética*.  
*Fina García Marruz*, selección y prólogo de Jorge Luis Arcos, La Habana,  
 Letras cubanas, 1997.
- , “Prólogo”, en Fina García Marruz, *Antología poética*. Selección y prólogo de Jorge  
 Luis Arcos, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2002.
- CELLA, Susana, “La gravedad y la gracia en la poesía de Fina García Marruz”,  
*Hispanic Poetry Review*, núm. 2, 2000, 73-88.
- CHACÓN y Calvo, José María, “La poesía de Fina García Marruz II”, *Diario de la  
 Marina*, 22 de julio de 1951.
- DIEGO, Eliseo, solapa de *Visitaciones*, La Habana, Unión, 1970.
- FERNÁNDEZ Retamar, Roberto, *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, La  
 Habana, Orígenes, 1954.
- GARCÍA MARRUZ, Fina, *Habana del centro*, La Habana, Unión, 1997.
- , “Hablar de la poesía”, *Hablar de la poesía*, La Habana, Letras cubanas, 1986, 433-  
 441.
- , *Las miradas perdidas 1944-1950*, La Habana, Úcar García, 1951.
- , “Nota sobre *Espacios métricos* de Silvina Ocampo”. *Orígenes*, núm. 11, 1946, 42-  
 46.
- , “Sor Juana Inés de la Cruz” (1973), *Hablar de la poesía*, La Habana, Letras  
 cubanas, 1986, 139-217.
- , *Visitaciones*, La Habana, Unión, 1970.
- GUERRA, Lucía, *La mujer fragmentada. Historias de un signo*, La Habana, Casa de las  
 Américas, 1994.

---, *Bases teóricas de la crítica feminista*, Universidad de Minnesota, Ediciones del Orto, 2006.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, “Poesía y literatura”, *Prosas críticas*, Madrid, Taurus, 1981.

RODRÍGUEZ, Milena, “Secretos femeninos en la escritura poética: las estrategias de lo pequeño”, *Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura*, núm. 52, 2002, 74-78.

ROIG, Montserrat, “Del ‘ya no’ al ‘todavía no’”, *Dime que me quieres aunque sea mentira. Sobre el placer solitario de escribir y el vicio compartido de leer*, Barcelona, Península, 2001, 109-121.

RUSSOTTO, Mágara, *Tópicos de retórica femenina*, Caracas, Monte Ávila, 1993.

VITIER, Cintio, *Antología poética*. Selección y prólogo de Enrique Saíenz, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2002.

---, “Fina García Maruz”, *Diez poetas cubanos 1937-1947*, La Habana, Orígenes, 1948, 213-214.

---, *Testimonios (1953-1968)*, La Habana, Uneac, 1968.

YÁÑEZ, Mirta. “Poetisas sí”, *Álbum de poetisas cubanas*, La Habana, Letras cubanas, 1997, 5-47.

ZAMBRANO, María, “La Cuba secreta”, *Islas*, Edición de Jorge Luis Arcos, Madrid, Verbum, 2007, 92-100.

[Publicado en Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel, *Escritoras y compromiso. Literatura Española e Hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Madrid, Visor, 2009, pp. 1163-1179, ISBN: 978-84-9895-111-0]