

## LAS ENTREVISIONES DE FINA GARCÍA MARRUZ: A PROPÓSITO DEL POEMARIO *VIAJE A NICARAGUA* (1987)<sup>1</sup>

*The Entrevisiones of Fina García Marruz: About the Book of Poems Viaje a Nicaragua (1987)*

MILENA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Granada, España

milena@ugr.es

**Resumen:** este artículo propone un acercamiento a *Viaje a Nicaragua* (1987), único poemario que firmaron juntos los poetas origenistas cubanos Cintio Vitier y Fina García Marruz, abordando el contexto político y cultural en que el libro se escribe, las motivaciones que propician su escritura, su temática y propuestas estéticas y políticas y sus vínculos con el exteriorismo de Ernesto Cardenal.

De manera particular, ensaya una aproximación a la poética singular de Fina García Marruz y a sus *entrevisiones* a partir del análisis y comentario de varios poemas incluidos en el libro.

**Palabras clave:** Fina García Marruz, Cintio Vitier, Grupo Orígenes, poesía cubana, Ernesto Cardenal

**Abstract:** This article proposes an approach to *Viaje a Nicaragua* (1987), the only poetry book that the *originistas* Cuban poets Cintio Vitier and Fina García Marruz signed together. The paper deals the political and cultural context in which the book is written, the motivations that propitiate its writing, its themes and aesthetic and political proposals and its links with the *exteriorismo* of Ernesto Cardenal.

In particular, the article examines the singular poetics of Fina García Marruz and her *entrevisiones* from the analysis and commentary of several poems included in the book.

**Keywords:** Fina García Marruz, Cintio Vitier, Grupo Orígenes, Cuban Poetry, Ernesto Cardenal

---

<sup>1</sup> Este artículo se inserta dentro del trabajo del Proyecto de Investigación “Las poetas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (Siglos XIX-XXI)” (FEM2016-78148-P), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI, España) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

El libro de poemas *Viaje a Nicaragua* (La Habana, 1987) es un libro peculiar por varias razones. En primer lugar, se trata del único poemario que los escritores cubanos Fina García Marruz (1923) y Cintio Vitier (1921-2009) firmaron juntos a lo largo de su vida. Los dos poetas del grupo Orígenes, pareja desde muy jóvenes, y casados desde 1947, prepararon a cuatro manos varios volúmenes de ensayos y de investigación literaria: *Temas martianos* (1969); *Flor oculta de poesía cubana. Siglos XVIII y XIX* (1973) y *La literatura en el papel periódico de La Habana: 1790-1805* (1990); sin embargo, su única publicación conjunta, como poetas, fue, como decíamos, el texto mencionado. Habría que añadir que las ochenta y cuatro páginas del libro constituyen un testimonio y una crónica poética del primer viaje que realizaron los dos escritores al país centroamericano en medio de las convulsas circunstancias del triunfo de la Revolución sandinista nicaragüense.

En el presente artículo se propone un acercamiento a este libro de poemas, abordando el contexto político y cultural en que se escribe, las motivaciones que propician su escritura, así como su temática y sus propuestas estéticas y políticas y, de manera particular y específica, se ensaya una aproximación a la poética de Fina García Marruz y a sus *entrevisiones* a partir del análisis y comentario de varios poemas incluidos.

### **El viaje a Nicaragua. Contexto, antecedentes, implicaciones**

El viaje a Nicaragua de Vitier y García Marruz se produce en 1979, pocos meses después del triunfo de la Revolución Popular Sandinista protagonizada por el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN); un momento de euforia y júbilo colectivos en el país centroamericano, que posee una acentuada dimensión épica; circunstancias que se ven reflejadas en el cuaderno de los poetas origenistas. El viaje nicaragüense fue promovido por el poeta Ernesto Cardenal (1925), gran amigo y mentor de Vitier y García Marruz, y figura, como se conoce, estrechamente vinculada a la Revolución Sandinista.

Podría decirse que, en cierto modo, el viaje de Vitier y García Marruz es equivalente al que realizó Cardenal a Cuba en 1970. Cardenal viajó a Cuba como jurado de poesía al Premio Casa de las Américas. Cintio y Fina irán a Solentiname, a la isla nicaragüense de su gran maestro, el sacerdote y poeta Cardenal, en el Gran Lago de Nicaragua. Uno y otros van, sobre todo, a ver, a dar testimonio de las Revoluciones que estaban ocurriendo en ambos países.<sup>2</sup> Es cierto, sin embargo, que Cardenal no fue a Cuba en el momento del triunfo revolucionario, sino que llegó once años después, y en una etapa de menor entusiasmo, de menos certezas, que los existentes en la Nicaragua de 1979. No obstante, esa Cuba que Cardenal vio en 1970, a diferencia de la que conoció

---

<sup>2</sup> La poeta costarricense Mayra Jiménez, directora en aquellas fechas de los talleres de poesía de Nicaragua y también, junto a Cardenal, del suplemento literario del diario *Barricada*, escribe un artículo durante la visita de Vitier y García Marruz donde cuenta las actividades desarrolladas por los poetas cubanos y señala que, desde su llegada a Nicaragua, ellos "no han cesado de ofrecer charlas, conferencias, recitales" (88), en encuentros "con estudiantes, con el ejército, con campesinos" (88).

antes de 1959, le pareció, tal como recoge su libro *En Cuba*, testimonio sobre ese viaje, "una Cuba luminosa" (405). Cintio Vitier y Fina García Marruz aparecen a menudo a lo largo de esas páginas; ellos son los más íntimos amigos del nicaragüense en la isla, poetas católicos como él, discípulos suyos y dos de sus principales testimoniante sobre lo que ocurre en el país. Hacia el final de *En Cuba*, escribe Cardenal:

Yo le dije a Cintio y Fina que mi viaje había sido rápido: había conocido esta Revolución sólo superficialmente. Pero un gran cambio se había operado en mi vida; era la experiencia más importante de mi conversión religiosa. Y era como otra conversión. Había descubierto que actualmente, y en América Latina, practicar la religión era hacer la revolución. (1982: 404-405)

Habría que recordar que en 1961, tras la declaración del carácter socialista de la Revolución cubana, Cintio Vitier realizó un viaje a México donde confió a Cardenal sus dudas sobre si regresar o no a Cuba, al tener, como creyente y católico, grandes reservas hacia el comunismo. En ese momento Cardenal le aconsejó: "vuelva y dé testimonio" (Vitier, 1993: 44). El propio Vitier contó, muchos años más tarde,<sup>3</sup> estos hechos, y situó el suyo como un conflicto común a los poetas católicos origenistas en aquel momento histórico, provocado por "los inevitables problemas que nos planteaba el perfil marxista de la Revolución" (43).

La frase, o el consejo-mandato de Cardenal a Cintio, tiene, sin duda, una evidente carga religiosa, católica;<sup>4</sup> como señala la estudiosa y crítica cubana Diony Durán en un excelente y reciente artículo, el único que conocemos sobre este poemario, son palabras que "lo conminan a dar fe, a revelar, a decir la verdad" (2015: 122); pero estas palabras pueden interpretarse también en el sentido de la vocación poética, complementaria e intrínsecamente unida al sentimiento religioso en los tres poetas; es decir, se trata de actuar como debería hacerlo el poeta exteriorista que encarna el propio Cardenal; actuación que supone, en palabras de Vitier, "una opción [...] de la subjetividad, la cual decide salir de sí, entregarse y olvidarse, para expresar el mundo circundante y ayudar a transformarlo o mejorarlo, a partir del lenguaje mismo de la realidad" (Vitier, 1979: VII). No hay que olvidar que el siguiente poemario que publicará Vitier, después del consejo de Cardenal y tras decidir regresar a la isla,

<sup>3</sup> Lo hizo más de veinte años después, en 1985, en el Simposio sobre Ernesto Cardenal en Managua, texto que incluyó en sus *Prosas leves* en 1993 bajo el título "*En Cuba: antes y después*".

<sup>4</sup> La dimensión religiosa y sacrificial, de este mandato se vio reforzada posteriormente por las palabras de Thomas Merton, guía espiritual de Cardenal y también de los dos poetas origenistas, quien, según ha relatado Cintio Vitier, les escribía en 1963 a él y a Fina: "No sientan que las dificultades en medio de las cuales trabajan están haciendo sus vidas menos significativas. Al contrario, todos los cristianos están donde quiera en una especie de destierro y es necesario comprender esto". ("*En Cuba, antes y después*": 47).

dará cuenta de los cambios que se están produciendo en Cuba y se titulará precisamente *Testimonios*.<sup>5</sup>

Se puede hablar así de numerosas retroalimentaciones en estos viajes de los tres poetas y de la función que cumplen para ellos como artistas católicos: Cardenal convence a Vitier (y a través de él, suponemos, también a Fina) de que permanezca en Cuba, a pesar de sus dudas, para dar testimonio. Vitier y García Marruz ejercen después como testigos cuando Cardenal viaja a la isla; a la vez, en ese viaje, se produce la fundamental "conversión religiosa" del nicaragüense y con ella su convencimiento de que religión y revolución podían ir, iban, de la mano en América Latina. Finalmente, Cardenal hace partícipes a sus dos amigos cubanos de la nueva Revolución que se ha producido en Nicaragua, para que puedan, ahí también, ofrecer un nuevo testimonio.

Sobre este contexto, habría que decir también, como bien señala Diony Durán, que Nicaragua en 1979 no sólo suponía un "renacimiento de la utopía" social (Durán, 2015: 125), sino que allí, a diferencia de lo que sucedía en Cuba, "la palabra cristiana no sólo estaba legalizada, sino que había accedido al poder" con Cardenal como Ministro de Cultura (125). Nicaragua representa así, en esos años, en bastante mayor medida que la atea Revolución cubana, la "Tierra prometida" (Durán, 2015: 125), el Reino de los Cielos en la tierra, un lugar en el que de manera mucho más fluida y natural que en Cuba, podían fundirse Revolución y religión.<sup>6</sup>

Por último, subrayamos la profunda admiración-devoción de Vitier hacia Cardenal y su condición de maestro, en el ámbito de lo religioso y en lo poético: "nos sentamos a la mesa en torno a Ernesto como apóstoles tímidos", escribe Vitier en el poemario (1987: 77); un sentimiento que es plenamente compartido por Fina García Marruz; valgan las siguientes palabras de la escritora sobre el nicaragüense: "un poeta mayor ... alguien de quien no creo hacer sólo un juicio personal al afirmar que, muertos Vallejo y Neruda, es quizás hoy el mayor poeta vivo de nuestra América" (1985: 197), y también: "su humildad nos hace olvidar a veces que no podemos dar lecciones a un poeta de su estatura: su radicalidad lo lleva a ir siempre a las raíces, porque su vocación es revolucionaria, mística, o sea, va a lo final, mientras nosotros interrumpimos con argumentos intermedios" (1985: 203).

## El poemario y el poema-prólogo

---

<sup>5</sup> *Testimonios (1953-1968)*, publicado por Unión en La Habana en 1968.

<sup>6</sup> Recordemos que en Cuba los católicos fueron marginados y perseguidos; en los años 60, muchos de ellos, junto a homosexuales y otros grupos considerados contrarrevolucionarios, sufrieron prisión en los campos de concentración que constituyeron las llamadas Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP); muchos fueron también expulsados de la Universidad y es sólo a partir de la caída del Muro de Berlín y de los cambios en Europa del Este, que comienza a aceptarse su participación en las instituciones estatales e incluso en el Partido Comunista. El propio Vitier no tuvo realmente un verdadero reconocimiento en la isla hasta 1992 "cuando la desaparición de la Unión Soviética obligó al gobierno de la isla a rearticular su ideología en favor del nacionalismo postcomunista" (Rojas, 2002: 79).

Comencemos, situados estos precedentes y contextualizaciones, a referirnos al poemario. Como se señala en la contraportada (sin firma), *Viaje a Nicaragua* recoge "estampas", o "cuadros realistas de la vida cotidiana" del pueblo nicaragüense en ese significativo momento histórico. En el libro encontramos, también, homenajes a figuras emblemáticas de la Revolución nicaragüense, como Augusto César Sandino o Carlos Fonseca; o a los principales poetas del país centroamericano, el primero, Rubén Darío (en su caso, el homenaje está ya presente desde el propio título), y por supuesto, Cardenal, pero también José Coronel Urtecho o Salomón de la Selva; hallamos descripciones de la geografía y la naturaleza del país centroamericano: sus lagos, sus volcanes, sus bosques; también, descripciones de costumbres (la cocina típica, por ejemplo), o el relato sobre los combatientes del FSLN. La mirada religiosa, el carácter "litúrgico cristiano" (Durán: 86), de un catolicismo muy próximo o incluso inscrito en la teología de la liberación, atraviesa el poemario, donde late también, como indica Carmen Ruiz Barrionuevo, "la fusión de los dos pueblos el cubano y el nicaragüense en la necesaria solidaridad" (67).

El libro se abre con un poema titulado "Tu lucha, Nicaragua", colocado a manera de prólogo o, como lo llama Durán, como poema "pórtico" (125); el texto está fechado en junio de 1979; fecha que puede confundir al lector, pues hace pensar que el viaje de los poetas se produce antes del triunfo de la Revolución Sandinista, ocurrido el 19 de julio de 1979. Sin embargo, como ha aclarado Diony Durán, este poema es previo al viaje, y presenta "un itinerario temático de lo que luego sería el viaje real" (125), que se lleva a cabo en noviembre de 1979, es decir, cuatro meses después del triunfo de la Revolución sandinista. En la lectura de este poema-prólogo, advertimos que ciertos versos nos indican que el texto es, efectivamente, un preámbulo al viaje y que supone una especie de mapa poético de propósitos, construido antes de la partida; ahí están, sobre todo, esos verbos en futuro, que aparecen en la parte final, conjugados en primera persona del plural: "conoceremos", "nos detendremos", "nos reuniremos" (1987: 8-9); el texto, entonces, anticipa el viaje. A diferencia del resto del cuaderno, este primer poema no está firmado ni por Fina ni por Cintio, por lo que deberíamos asumir acaso que se trata de un poema escrito por ambos. Esta suposición parece corroborarla, dentro del texto, ese plural empleado en los verbos a lo largo de todo el poema, que construye un nosotros participativo: "Nos despertamos preguntando por tu lucha, Nicaragua" (5) o "No sé por qué te queremos tanto, Nicaragua" (5); o, aún de modo más directamente relacionado con la escritura, a la manera vallejana: "Queremos escribir, y no nos vienen las palabras" (6). Existe, además, una circunstancia externa al texto que confirmaría esta suposición: el poema se publicó por primera vez en la revista *Casa de las Américas* en 1979, firmado por ambos poetas<sup>7</sup>. Pero, ¿se trata en realidad de un poema escrito por Vitier y García

<sup>7</sup> Apareció en el número 117 de 1979 de la revista, dedicado a Nicaragua con motivo del triunfo de la Revolución sandinista, número que llevaba en la portada un cartel donde se leía: "Nicaragua patria libre". Recientemente, en un artículo dedicado a la presencia de Nicaragua en la revista *Casa de las Américas*, publicado en 2015, la autora, Alejandra González Bazúa, se

Marruz? En mi opinión, es posible detectar en el texto las huellas de la escritura de Fina, mucho más que las de Cintio. Entre esos rasgos garcímarrucianos estarían el tono peculiar de su poesía, ese tono entrañable, donde brilla *lo menor*, un tono singular y diferente al de Vitier, que se caracteriza, entre otros elementos, por el reiterado uso de los diminutivos: el paisito, la lanchita, los pajaritos<sup>8</sup>; o, por ciertas imágenes peculiares: "se avergüenzan las metáforas, como doncellas / reconocidas en su vejez por un amigo de juventud" (5); o, más adelante, al hablar de los jóvenes sandinistas: "Parecen muchachos que jugasen a los bandidos todavía" (6), imagen donde la guerra es vista como un juego, ese juego infantil tan valorado por la poeta, muy presente, por ejemplo, en *Las miradas perdidas* (1951)<sup>9</sup>, su primera suma de libros. O la referencia a los indios de Nicaragua: "los indios de Nicaragua entendían por América / 'lugar alto, elevado'. Y también 'lugar interior'" (7) que recuerda a los indígenas cubanos descritos en su poema "Los indios nuestros", incluido en su segunda suma de libros, *Visitaciones* (1970): "No nos dejaron ese idioma sibilante / en que las consonantes silbaban como pájaros / en una atolondrada floresta" (2008b, T I: 175). O el calificar a los "pajaritos" de Solentiname como "graciosos" (1987: 8). Además de los elementos señalados, hay un dato objetivo, o más bien, dos, que nos permiten confirmar nuestra intuición: "Tu lucha, Nicaragua" fue incluido en la edición de la *Obra poética* de García Marruz, publicada en 2008, sin que se señale la participación de Cintio Vitier; por otra parte, el poema no aparece en la edición de la poesía completa de Vitier, publicada en 2009<sup>10</sup>. No parece quedar en pie ninguna duda sobre la autoría del poema, que habría que atribuir a Fina García Marruz en exclusiva<sup>11</sup>. Al margen de la discusión sobre su autoría, podemos mencionar otros elementos significativos en este poema-prólogo, como "la denuncia [...], la

---

refiere al poema con estas palabras: "nos detendremos en el poema de los cubanos Fina García Marruz y Cintio Vitier 'Tu lucha, Nicaragua'" (296).

<sup>8</sup> Sobre las diferencias entre las voces y los tonos de García Marruz y Vitier, véase el texto de Milena Rodríguez "Entre el cacharro doméstico y la Vía Láctea: el compromiso poético de Fina García Marruz" (en *Entre el cacharro doméstico y la Vía Láctea*. Sevilla: Renacimiento, 2012).

<sup>9</sup> En "Canción de otoño", uno de los grandes poemas de García Marruz, incluido en *Las miradas perdidas*, leemos sobre el (im)posible regreso al tiempo de la infancia: "Cómo volver allí, cómo volver, / a imaginar siquiera lo que fuimos, / la extraña adolescencia, los encuentros, / y los juegos más graves que la frívola vida" (2008b, T I: 78). Sobre la presencia y la relevancia del juego en *Las miradas perdidas*, puede consultarse el prólogo a la antología *El instante raro*, de Milena Rodríguez, donde se lee: "La voz poética, con su acento infantil, nos da también una de las claves y una de las verdades más auténticas de por qué perdura (no sólo para ella, sino para todos) ese tiempo pasado, ese tiempo de la infancia, y es que en él ocupaban los juegos el centro; los juegos, sin duda, 'más graves que la frívola vida'" (2010: 36).

<sup>10</sup> El editor y prologuista de la *Poesía* de Cintio Vitier es el prestigioso crítico y ensayista cubano Enrique Saínz, quien también edita y prologa la *Obra poética* de Fina García Marruz. En la *Obra poética* de Fina el poema aparece en el Tomo II (7-9); en la edición de la poesía de Vitier, del libro *Viaje a Nicaragua* sólo se recoge un único poema, el que da título al libro.

<sup>11</sup> La pregunta que queda en pie es por qué se publicó el poema en 1979 en la revista *Casa de las Américas* con la firma de ambos poetas. ¿Cedió acaso Fina García Marruz, secretamente, en aquel momento, parte de la autoría del poema a Cintio Vitier para que el nombre de Cintio no dejara de figurar en ese emblemático número de homenaje a Nicaragua y a la Revolución sandinista? Todo parece indicar que así fue.

confesión [...] la nostalgia" (Cámara, 1987: 43); así como la aparición y presencia de dos figuras tutelares que van a tener un papel central a lo largo del cuaderno: Rubén Darío y Ernesto Cardenal, los dos guías, o, como los llama Diony Durán, los "dos Virgilio" (121) que conducirán a los poetas visitantes en su viaje nicaragüense.

A continuación, encontramos los poemas que constituyen propiamente el libro; se trata de veinticuatro poemas que se agrupan bajo el título de "Apuntes nicaragüenses" y que aparecen firmados únicamente por Fina García Marruz; al título se añade la fecha de 1979, aunque, en este caso, sin especificar el mes.

Al final, cerrando el libro, aparece un poema extenso firmado por Cintio Vitier, que ocupa unas diecisiete páginas, y que se titula, como el cuaderno, "Viaje a Nicaragua". Diony Durán ha analizado el poema de Vitier, destacando su "narratividad" (126), su grafía, que "remite a la convención textual bíblica" (126), y percibiéndolo "como un canto coral, un oratorio" (126); también Madeline Cámara ve en el poema "algo de himno, o de salmo" (44). El poema de Vitier funciona así como epílogo, como cierre del cuaderno y, también, como refuerzo o apoyo del testimonio poético-religioso ofrecido por Fina sobre la Revolución nicaragüense; un testimonio que duplica el valor del de Fina, al confirmar, como ella, o junto a ella, la convicción adquirida por Ernesto Cardenal en su viaje a Cuba de que revolución, en América Latina, equivale a religión.

Asimismo, podemos añadir que, como señala Diony Durán, el relato del viaje en el poemario "se traza sobre rasgos del antiguo modelo del viaje de peregrinación" (126).

### La poética de Fina versus la poética de Cintio

Puede resultar sugerente relacionar los poemas de Fina y el texto de Cintio; todos relatan las mismas experiencias y entre ellos hallamos, sin duda, muchos elementos en común; el primero, ese propósito testimonial y revolucionario-religioso; pero, también, otros, como la identificación con la pobreza y con los pobres; las figuras de Darío y Cardenal como guías del viaje;<sup>12</sup> la reiteración de la intertextualidad, una de las características más significativas, a mi juicio, de estos poemas: textos bíblicos, ideas y versos de Darío, de Martí, de San Juan de la Cruz, o del propio autor de *El estrecho dudoso*, pueden detectarse como hipotextos en diversas ocasiones en ambos poetas. La influencia, o quizás mejor decir, la presencia de Cardenal gravita de modo particularmente intenso, como hemos señalado; por ejemplo, en esa visión de los héroes como poetas que aparece reiteradamente en el libro, tanto en los poemas de Fina como en el de Cintio, una visión en la que José Martí supone sin duda la inspiración, pero en la que influye también, con seguridad, esa imagen de Sandino que Cardenal

---

<sup>12</sup> En su reseña sobre el poemario, publicada en la revista *Revolución y Cultura*, Madeline Cámara escribe que este parece "un libro escrito por dos embajadores de Darío, fervientes admiradores de Sandino, amigos entrañables de Cardenal" (42).

había ofrecido en *Hora Cero*, donde escribe: "Y Sandino no tenía cara de soldado, / Sino de poeta convertido en soldado por necesidad" (1974: 37);<sup>13</sup> la concepción poética exteriorista de Ernesto Cardenal funciona también como modelo en los poemas de ambos escritores: sus textos están muy próximos o incluso se inscriben dentro de ese exteriorismo que Cardenal define con los siguientes términos:

La poesía exteriorista expresa las ideas o los sentimientos con imágenes reales del mundo exterior: usa nombres de calles o de lugares, nombres propios de personas con su apellido, fechas, cifras, anécdotas, citas textuales, palabras y giros de la conversación diaria, etc. [...] la poesía exteriorista incluye todos los elementos que antes se consideraban privativos de la prosa (novela, cuento, historia, ensayo, periodismo, etcétera), y en esto está incluido también el lenguaje conversacional, que antes se consideraba propio de la novela o el cuento, pero no del poema. (Cardenal en Borgeson, 1979: 636-637)

Y sobre el que añadía, en palabras recogidas por Vitier en la *Antología* de la poesía del nicaragüense: "poesía objetiva: narrativa y anecdótica, hecha con los elementos de la vida real y con cosas concretas, con nombres propios y detalles precisos y datos exactos y cifras y hechos y dichos" (Vitier, 1979: VII).

Borgeson, en su estudio sobre la poesía de Cardenal, resume el exteriorismo en tres principios: "el uso de imágenes concretas y directas; el empleo de materiales muy diversos, que abren el poema a nuevas posibilidades expresivas; y la explotación de una temática y un lenguaje fundados en la vida diaria" (1984: 33).

Estos tres principios pueden rastrearse en los poemas de ambos escritores. Pero hay también diferencias entre los textos de una y otro. Diony Durán señala que García Marruz "fragmenta el recorrido [del viaje], asumiéndolo emocionalmente más que describiéndolo" (126). Cabe agregar que en el poema de Vitier todo se agolpa y se mezcla; es un texto que delata la urgencia y su poema constituye una acumulación de diversos, de muchos momentos. Fina, por el contrario, como veremos más adelante, trata de captar momentos, instantes, y se detiene en ellos, los aísla otorgándoles vida, haciéndolos durar y perdurar, y, también, trascender; en sus textos se hallan, además, hermosas imágenes que surgen de pronto, construidas con gran fuerza lírica y simbólica, que se apartan "de la vida diaria y las cosas concretas"; imágenes que aparecen, se deslizan, en medio de las sencillas y directas descripciones; momentos o instantes trascendentalistas<sup>14</sup> dentro del peculiar

---

<sup>13</sup> En su ensayo *Darío, Martí y lo germinal americano* Fina menciona este poema de Cardenal al hablar de Darío: "Rostro para ser descifrado por un poeta, como hizo Cardenal en su 'Hora Cero'" (2001: 9). Recordemos que aunque este ensayo se publica en 2001, fue escrito, como aclara la propia García Marruz, "para el Coloquio sobre Martí y Darío celebrado en Nicaragua en diciembre de 1984" (5).

<sup>14</sup> El término o concepto de "poesía trascendentalista" fue utilizado por Fernández Retamar para describir la poesía de los origenistas en su ya clásico estudio de 1954 *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, destacando en estos poetas, como rasgo central, los

exteriorismo construido por la poeta. Pero además, algunas de esas imágenes, suponen, son, como sucede en otros libros suyos, "entrevisiones". Y empleo el término de *entrevisión* para caracterizar la poética de Fina, en el sentido en que lo utiliza el poeta y crítico Jorge Luis Arcos, el mayor estudioso de la escritora, quien describe esta *entrevisión* no sólo como "revelación" (Arcos, 1997: 12), sino como una revelación peculiar: esa "revelación que huye, que escapa, que no se deja poseer" (12). La propia autora, en su intensísima poética contenida en "Lo exterior en la poesía" escribe que lo que "constituye el centro mismo de toda búsqueda poética [es] descubrir la *liturgia de lo real*, la realidad pero en *su extremo de mayor visibilidad*, que es también el de su escape eterno" (2008a: 77-78. *Cursivas en el original*).

### Las *entrevisiones* de Fina

Quiero detenerme en tres de los poemas de Fina que se hallan en los "Apuntes"<sup>15</sup>, intentando acercarme a la singularidad de su escritura. En estos poemas, la escritura es sencilla, humilde, predominan la narración y la descripción, y, sin embargo, nos sorprenden en ellos, decíamos, esas imágenes y esas *entrevisiones* que rompen con la dimensión cotidiana, objetiva y anecdótica del texto.

Por ejemplo, el primer poema de los Apuntes, "Fiesta en Solentiname", cuenta la llegada a la isla y la describe: la Iglesia, el altar, las mujeres y hombres congregados alrededor de Cardenal; cómo los campesinos llegan desde todas partes para recibir al sacerdote Cardenal, el "Padrecito", y cómo él les habla, les cuenta las promesas del futuro: "Pronto habrá un puesto médico / y ya no se les morirán los hijos" (15); tendrán "escuelita y granja" (15); podrán "curarse o aprender a leer los hijos" (15); se menciona el bombardeo de la ciudad nicaragüense de Estelí hecho por las tropas somocistas y se describe también una fiesta, una celebración final en Solentiname, donde las mujeres fríen carne y plátanos, repartiéndolos entre todos, "después de recordar a los que dieron su sangre, como en una nueva eucaristía" (16). Hay varias ocasiones en que las imágenes poéticas aparecen en el poema, *interrumpiendo* su carácter objetivo y descriptivo, de crónica; acaso la más hermosa y sugerente sea la *entrevisión* que se halla al final del texto, cuando las mujeres cocinan en la fiesta:

Ensartan en palos olorosos de monte la  
carne sangrante de la res,  
y se huele, fragante, el olor del maíz,

---

"posibles apoderamientos de lo desconocido" (112), idea tomada del propio Cintio Vitier; en este sentido, Retamar señala que es evidente en ellos "una voluntad de trascender la arquitectura de palabras, de llegar, por su medio, a enfrentar *lo desconocido*, una realidad que vislumbran más entrañable" (113). El crítico precisa además que utiliza el nombre "en su prístino sentido" (113), tal como lo explicara Heidegger: "aquello que realiza el traspaso, aquello que traspasando permanece" (113).

<sup>15</sup> En el mencionado artículo de Diony Durán pueden encontrarse comentarios y análisis sobre otros poemas del libro.

que es el olor de América,  
 y los hombres del maíz, las mujeres del  
 maíz, del mito indígena,  
 surgen, como nuevas criaturas, entre los  
 delantales todavía manchados y  
 radiantes. (16)

Como bien ha visto Diony Durán, hay aquí sin duda una intertextualidad con el *Popol Vuh*, el texto mítico y legendario de los mayas, pues en el poema se está "invocando el renacimiento de una comunidad que en estos versos aparece iniciando su demanda de fiesta y libertad, bajo un doble signo, el de Cristo y el mito de la creación maya regido por los dioses fundadores Tepeu y Gucumatz" (132); pero hay más. El poema de Fina establece también una relación de intertextualidad con el poema de Cardenal "Las ciudades perdidas" —incluido en su libro *Homenaje a los indios americanos*, de 1969—, donde, al hablar de los indígenas, se decía: "Conocieron a Jesús como el dios del maíz / Y le ofrecían sacrificios sencillos / De maíz, y pájaros, y plumas" (1974: 116). El texto maya y el poema de Cardenal sirven así a Fina para construir su propia visión, o más bien, su propia *entrevisión*.<sup>16</sup> Porque para ella, no se trata de que estos campesinos e indígenas de Solentiname aparezcan como lo que podríamos decir que son, descendientes de los indígenas de esas regiones centroamericanas; tampoco se trata, como propone Cardenal en su poema, de presentar a Jesús como un dios *otro* del maíz, construcción sincrética que fusiona las mitologías y religiones indígenas con el cristianismo; no, en el poema de Fina se trata de otra cosa. Con esta imagen, Fina, para decirlo con palabras de Jorge Luis Arcos, "se afina en la realidad para traspasarla" (109); es decir, lo que hace Fina es transfigurar, por un instante que queda flotando al final del poema, a esos hombres y mujeres humildes, esos campesinos de Solentiname; son ellos mismos, no sus dioses, los que aparecen convertidos en verdaderas encarnaciones de los dioses míticos y legendarios de los mayas, los hombres y mujeres del maíz. Como especie de nuevos dioses, como los dioses de los mayas, los indígenas y campesinos de Solentiname surgen entonces, otra vez, de su alimento primordial, el maíz. La pobreza, la humildad, como los delantales manchados que constituyen su símbolo, se hacen, así, radiantes, se transfiguran.

Otro poema donde asistimos a una elaboración similar, aunque en otro ámbito, es el titulado "Lago de Managua" que, en este caso, canta a la naturaleza nicaragüense. El poema se abre con los versos: "Desde lo alto de la avioneta, el lago de Managua / parece una lámina arrugada de plata" (31); una visión, así, "aérea" del lago y la naturaleza (Durán, 2015: 134), y continúa el texto: "Esto, supongo, lo habrán dicho muchos, / pero junto a un espejo ¿quién teme repetir?" (García Marruz, 1987: 31); versos que aluden a la reiteración de

---

<sup>16</sup> Puede haber otra relación de intertextualidad, otro hipotexto presente en el poema; se trataría de un escrito de Lezama sobre Darío que recuerda la propia Fina en su ensayo *Darío, Martí y lo germinal americano*, donde nos dice que Darío dio a Lezama "la impresión de tener 'la final bondad de un dios del maíz', nuestro pan americano" (2001: 9). Se advierte que esta imagen también estaría reelaborada en el poema de la autora.

esa comparación literaria que asocia agua, lago, con una lámina de plata, pero que acaso vuelva a apuntar también hacia Ernesto Cardenal; quien en su poema "Apalka", escribía:

y la infinita laguna  
que ninguno del Waki visita  
se vuelve (en el viento voces alteradas de piratas)  
a la luz de la luna de la noche atlántica, una  
laguna lúgubre de monedas de plata. (1974: 114)

Cardenal se refiere al tesoro escondido en la laguna, pero Fina vuelve al sentido original de la comparación, al color del agua; aunque, una vez más, su imagen se apoya en los modelos para deslizarse hacia otros sentidos; así, sin dejar de hacer presente la dimensión religiosa ("Desde muy alto, la laguna se diría que se adensa, / que el plata se hace sólido, y se pudiera / caminar, como Jesús, sobre las aguas", 1987: 31), el poema termina con otra imagen sobre el lago que es también una, otra, transfiguración: "Pero nos acercamos, y los grises plata / tienen suavidades de pluma de paloma. / Parece entonces que el lago, / de pronto, va a echarse a volar" (31). Lago, entonces, transfigurado, traspasado mediante una *entrevisión* sinéctica (un color gris con suavidades de pluma de paloma; esa paloma, lo señala Diony Durán, "anunciadora, mensajera, la que devela el Verbo", 135), que lo convierte, por un instante, en un lago casi pájaro, un lago con plumas, enigmático, misterioso, que hace suya la posibilidad, o mejor, la fugaz *entrevisión*, del vuelo.

Quiero detenerme, para concluir, de manera más detallada, en el que es, en mi opinión, uno de los más hermosos poemas de Fina en este cuaderno y uno de los que más nítidamente contienen esa singular *entrevisión* que la poeta construye; se trata del poema titulado "En Metapa", acercamiento, comprensión y homenaje a Rubén Darío y al Modernismo. El poema relata la visita de ambos poetas (Fina y Vitier) a la casa donde nació el autor de *Azul*. Veamos, en este caso, el poema en su totalidad:

Vamos a la casa en que nació Darío  
en Metapa, antes llamado pueblo de Chocoyos,  
y ahora ciudad Darío. Y la casa es pobrísima,  
pegada a la tierra, como una raíz,  
y parecida a la casa en que nació Sandino  
que era pobre también. Vemos la cama  
del poeta, la cocina con gran piedra  
para amasar la yuca y el maíz. El techo es de tejas  
que llaman de doble agua. En la vitrina cerrada  
libros y manuscritos, escasos. Voló el águila lejos  
de aquí, pero aquí estuvo el nido. Aquí nació una nueva  
música. Olvidó el dios Pan su flauta en una rama  
que encontró el niño indio. (En algún parque vimos  
la escultura de su rostro en figura de cemí.)  
Ídolo de la hermosura aquí, porque es prenda y miraje

del día de la justicia. No han debido llamar  
a esta aldea Darío, sino dejarle el nombre  
con que él la conoció y nombró, Metapa,  
que suena a rostro de madre indígena, a raíz,  
húmeda como el delantal de la sirvienta que nos crió.  
Hay que amar la raíz, oscura, retorcida, fea quizás,  
sin la que no serán la libertad y la hermosura  
del árbol pleno en flor. Metapa suena a origen.  
En el mercado de Masaya, pobre también, vi una cuna,  
y pensé que era una cuna de esta tierra  
en que nació Sandino y en que nació Rubén.  
La cuna era de mimbre bien tejido, cálida como un huevo.  
Parecía que iba a salir a navegar. Y entonces fue que me fijé en su forma,  
trabajada, elegante: Era un cisne. (García Marruz, 2008b: 29)<sup>17</sup>

Aparecen aquí varios de los elementos que hemos señalado a lo largo de estas líneas, como la identificación con la pobreza: "Hay que amar la raíz, oscura, retorcida, / fea, quizás, sin la que no serán la libertad y la hermosura / del árbol pleno en flor". Y es que, como escribe la poeta en *Darío, Martí y lo germinal americano*: "Lo que no estaba en la raíz no estaría después en el fruto" (2001: 19). O la asociación entre poetas y héroes, Sandino y Darío, en este caso: "Y la casa es pegada a la tierra, como una raíz, / y parecida a la casa en que nació / Sandino"; o la imagen entrañable que "interrumpe" el relato y la descripción, bien para resaltar el significado de la casa y de Darío: "Aquí nació una nueva música. Olvidó el Dios Pan su flauta en una rama / que encontró el niño indio", o para hablar de las resonancias, del sentido, de la fuerza y significado de los nombres: "No han debido llamar / a esta aldea Darío, sino dejarle el nombre / con que él la conoció y nombró, Metapa, / que suena a rostro de madre indígena, a raíz". El poema establece además una clara asociación entre el origen del Modernismo y la casa humilde de Darío: "Aquí nació una nueva música", verso que no solo nos hace ver la casa como el espacio primero, iniciático, del gran poeta del Modernismo, sino que sugiere también una relación directa entre el ambiente, la naturaleza que rodeó a Darío en su infancia, y el propio movimiento modernista. En *Darío, Martí y lo germinal americano*, Fina escribirá: "En nuestro primer viaje a Nicaragua, riberas del San Juan, nos dimos cuenta que aquel paisaje de volcanes y de lagos, de garzas elegantes y exquisita flora de aguas, era ya un paisaje modernista" (2001: 10), señalando más adelante que el Modernismo percibe "la cultura como una naturaleza" (11).<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Hemos preferido reproducir este texto de la edición de la *Obra Poética* de Fina García Marruz, ya que en el cuaderno *Viaje a Nicaragua*, y debido al pequeño formato de la edición, los largos versos del poema aparecen cortados; indicamos, asimismo, que no hay ningún cambio ni variación en estos.

<sup>18</sup> Una idea similar se halla también en el poema de Cintio, "Viaje a Nicaragua": "y ahora vemos que el modernismo nació de los paisajes vírgenes de América, porque aquí, en las soledades paradisíacas del río San Juan, están las garzas blancas y morenas de Darío, los lotos

Pero es al final, como en los dos poemas anteriores, donde surge, sorpresivamente, la *entrevisión* de Fina: la visita a la casa de Darío concluye con una retrospectiva, el relato de una visita anterior, la que hiciera la voz poética al mercado de Masaya, y ella cuenta entonces cómo vio allí una cuna "de mimbre bien tejido", "cálida como un huevo" y añade: "parecía que iba a salir a navegar", para terminar con los versos: "Y entonces fue que me fijé en su forma, / trabajada, elegante: Era un cisne". La imagen es enormemente sugestiva: la invención dariana, el elegante cisne modernista, y con él el propio Modernismo, habrían surgido de los elementos básicos, primarios en sus dos sentidos: la infancia y la pobreza, lo humilde; la cuna sería como una especie de raíz, de la que luego nacería el tronco, el modernismo, el "árbol pleno en flor". Estos versos se complementan con las palabras que escribe la autora en *Darío, Martí y lo germinal americano*, donde destaca precisamente como rasgo específico de Darío, "frente a sus amados 'modelos' franceses" (2001: 43), "ese vínculo con la pobreza material del cuerpo y tierra de origen, esa esencial orfandad que en su caso fue doble y no sólo de la propia cultura, que, reducida a su punto más débil, se vuelve pura energía ascensional. Presencia de lo germinal americano que se funde y confunde con un Eros estelar"(43). Resulta además llamativo cómo en el texto se cambian las personas del verbo, de la primera persona del plural en que está escrito casi todo el poema, a la primera del singular, hacia el final, a partir del momento en que se empieza a relatar la visita anterior al mercado de Masaya; es decir, la voz poética se separa del nosotros para ofrecer su propia *entrevisión*, que presenta aquí como una visión personal, no compartida. En ella —tal como el lago de Managua que, por un instante, parece volar—, la cuna-cisne de Metapa parece que va a salir a navegar. Lago y cuna *entrevistos*, así, de manera trascendentalista, como en un "apoderamiento" de la realidad.

Pienso, como antes decía, que este poema es uno de los mejores ejemplos de cómo la poesía de la autora de *Las miradas perdidas* transfigura la realidad, construye la *entrevisión*, haciendo de ella un rasgo muy suyo. Porque es como si la poeta añadiera un plus a esa poesía exteriorista que constituye el modelo, la referencia, en los versos de este libro; esa poesía objetiva, anecdótica, llena de fechas y contada con los elementos de la realidad; esa poesía exteriorista que la poeta, también, transfigura.

Hemos dicho al comienzo que *Viaje a Nicaragua* es un libro-crónica donde Vitier y García Marruz relatan, cuentan, un viaje. Pero, quizás, habría que precisar que el libro contiene el viaje de cada uno de los poetas al mismo lugar y, acaso, deberíamos añadir que el viaje no se lleva a cabo del mismo modo, que el viaje de la escritora no es exactamente el mismo que el de Cintio. Porque ella viaja, además, algo que no hace el autor de *Vísperas*, a y con sus *entrevisiones*. Así, la poeta no solo ve la Nicaragua real, la Nicaragua sandinista, la aldea de Solentiname y sus gentes humildes; sino que, también entrevisté —

---

casalianos, la hembra del pavorreal abriendo su fastuosa cola de colores en el crepúsculo, la conversión de la naturaleza en arte por obra y gracia de la luz y el agua, la 'joyería viva del jardín' que dijera Martí" (1987: 71).

visiones instantáneas, fugaces, pero potentes, irradiadoras— a esos mismos hombres y mujeres humildes de Solentiname surgiendo del maíz, cual dioses indígenas; o lagos nicaragüenses como pájaros que quisieran echarse a volar; o esa cuna-cisne, dariana, modernista, cual barca que fuera a salir a navegar<sup>19</sup>. Porque parece como si, de pronto, mientras ambos poetas estuvieran viajando en medio del exteriorismo, de la realidad de las anécdotas y las fechas, de los elementos objetivos, Fina escapara, y se echara, con sus *entrevisiones*, ella también, como el lago de sus versos, a volar.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARCOS, Jorge Luis (1990), *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*. La Habana, Unión.
- BORGESON Jr., Paul W. (1979), "Ernesto Cardenal: Respuesta a las preguntas de los estudiantes de letras", en *Revista Iberoamericana*, nº 108-109, pp. 627-638.
- \_\_\_\_\_ (1984), *Hacia el hombre nuevo: poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*, London, Tamesis Book.
- CÁMARA, Madeline (1987), "Boleto a Nicaragua", en *Revolución y Cultura*, nº 9, pp. 42-44.
- CARDENAL, Ernesto (1974), *Antología*. Selección y prólogo de Pablo Armando Cuadra. Buenos Aires: Carlos Lohé, Cuadernos Latinoamericanos.
- \_\_\_\_\_ (1982) [1977], *En Cuba*. México D. F., Era.
- DURÁN, Diony (2015), "Crónica de un viaje a Nicaragua". En Röseberg, Dorothee (ed.), *El arte de crear memoria: Festschrift zum 80. Geburtstag von Hans-Otto Dill*. Berlín, Abhandlungen der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin, Trafo Wissenschaftsverlag, 2015, pp. 121-140.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (2009). *Obras. Seis. La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)* [1954]. La Habana, Letras Cubanas.
- GARCÍA MARRUZ, Fina (2001), *Darío, Martí y lo germinal americano*. La Habana, Unión.
- \_\_\_\_\_ (2008a), "Lo exterior en la poesía" [1947], en *Ensayos*. La Habana, Letras Cubanas, pp. 73-82.
- \_\_\_\_\_ (2008b), *Obra poética*. Prólogo de Enrique Sainz. Tomos I y II. La Habana, Letras cubanas.

---

<sup>19</sup> Ni estas ni otras *entrevisiones* aparecen en el poema de Cintio "Viaje a Nicaragua"; en este no hay hombres humildes que surjan del maíz, y aunque sí encontramos en su texto unas pocas descripciones o construcciones líricas trascendentalistas, referidas al lago de Managua (tal vez sean esos algunos de los momentos más intensos del poema), con cercanías a las de Fina, nunca le parece que el lago vaya a "echarse a volar". Por último, en el poema de Vitier solo hay una leve referencia a la visita a la casa de Darío, que se cuenta muy apresuradamente, en apenas tres líneas: "De Darío veníamos, de su casa de recién nacido, en Metapa, humildísima —'un Belén', dijo Ernesto" (1987: 67), y nada más. Ni rastro de la visita al mercado de Masaya, ni de la cuna, ni de su forma de cisme, ni, por supuesto, de su posible, fugaz, *entrevista*, navegación.

- \_\_\_\_\_ (1985), "Una nueva poesía popular en Nicaragua", en revista *Nicarauac*, nº 11, pp. 195-221.
- GARCÍA MARRUZ, Fina y VITIER, Cintio (1979), "Tu lucha, Nicaragua", en revista *Casa de las Américas*, nº 117, pp. 62-64.
- \_\_\_\_\_ (1987), *Viaje a Nicaragua*. La Habana, Letras Cubanas.
- GONZÁLEZ BAZÚA, Alejandra (2015), "En busca del tiempo encontrado: representaciones del sandinismo en Casa de las Américas", en Kosel, Andrés; Grossi, Florencia; Moroni, Delfina (coord.), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de Cooperación Floreal Gorini / Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, CLACSO, pp. 289-303.
- JIMÉNEZ, Mayra (1980). "Poesía en la Revolución", en revista *Letras*, nº 4-5, pp. 87-102.  
URL: <http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/issue/view/390>  
(consultada el 5-2-17)
- ROJAS, Rafael (2002), "Cintio Vitier. Poesía y poder", en revista *Letras Libres*, noviembre, pp. 74-79.  
URL: <http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/poesia-y-poder>  
(consultada el 22-12-16)
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Milena (2012), "Entre el cacharro doméstico y la Vía Láctea: el compromiso poético de Fina García Marruz", en *Entre el cacharro doméstico y la Vía Láctea. Poetas cubanas e hispanoamericanas*, Sevilla, Renacimiento, pp. 130-153.
- \_\_\_\_\_ (2010), "Fina García Marruz: entre la extraña familia de lo escondido", prólogo en García Marruz, Fina. *El instante raro. Antología poética*. Edición, selección y prólogo de Milena Rodríguez Gutiérrez. Valencia, Pre-Textos, pp. 11-58.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen (2011), "Fina García Marruz, el secreto del encuentro", Introducción en Fina García Marruz. *¿De qué, silencio, eres tú, silencio?* Edición e introducción de Carmen Ruiz Barrionuevo. Selección de Fina García Marruz. XX Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. Salamanca: Universidad de Salamanca / Patrimonio Nacional, pp. 9-89.
- VITIER, Cintio (1979), "Prólogo", en Ernesto Cardenal. *Poesía*. Selección y prólogo de Cintio Vitier. La Habana, Casa de las Américas, pp. VII-XI.
- \_\_\_\_\_ (1993), "*En Cuba: antes y después*". *Prosas leves*. La Habana, Letras Cubanas, pp. 43-57.
- \_\_\_\_\_ (2009), *Poesía*, volumen 2. La Habana, Letras Cubanas.