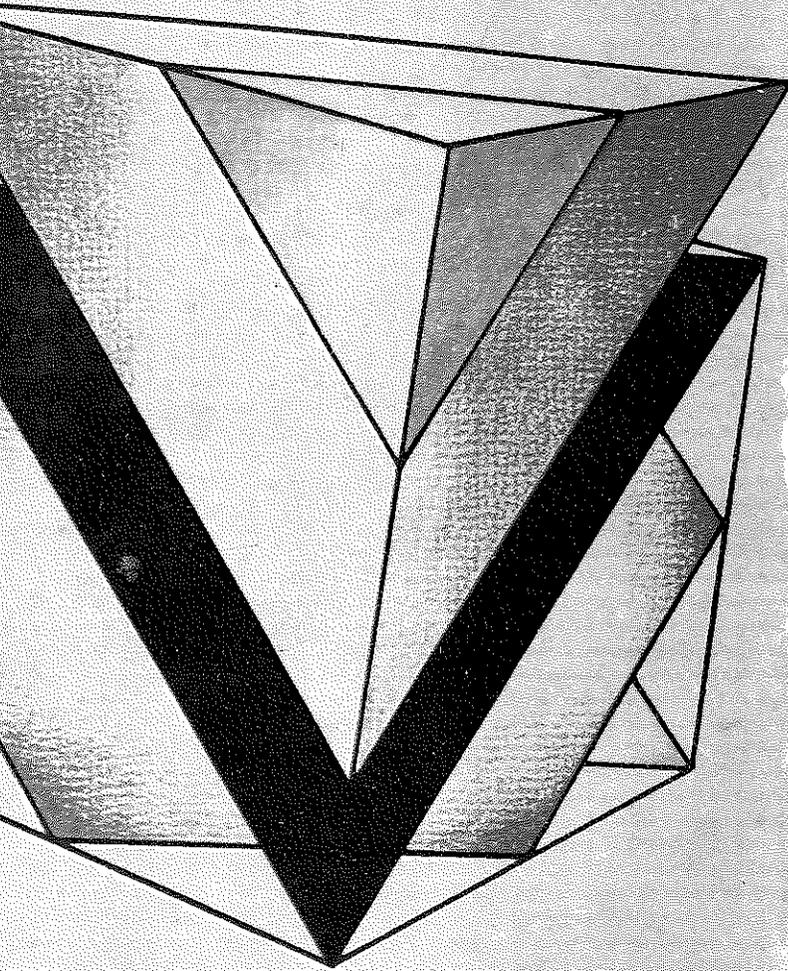


**Premio Unesco 88**  
"Enrique José Varona"  
ensayo

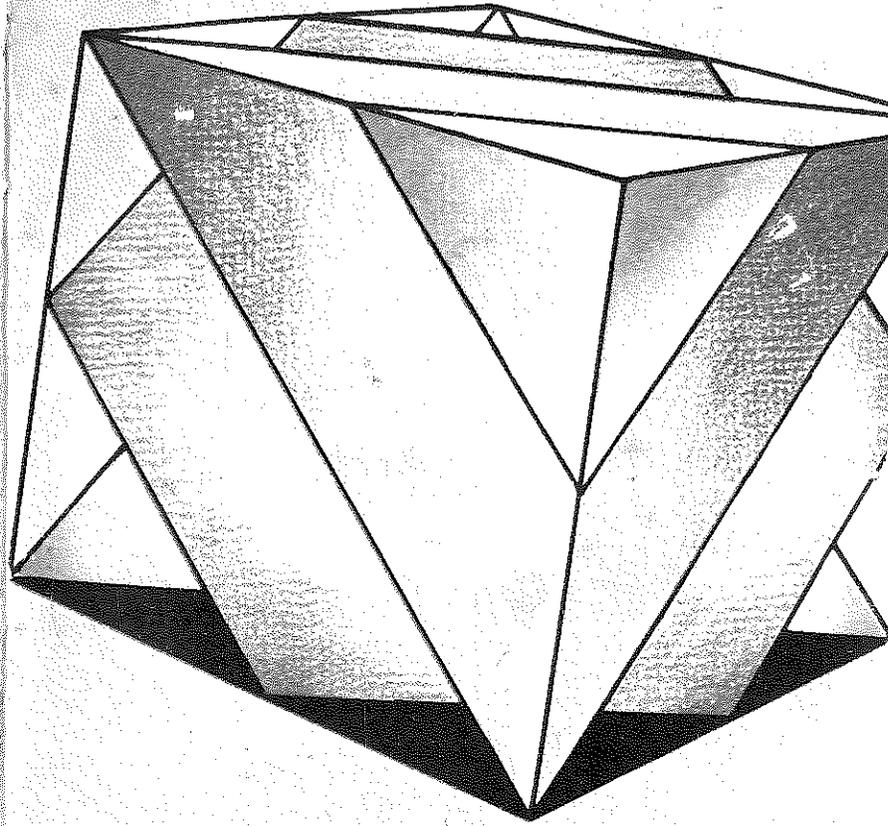


EN TORNO A LA OBRA POETICA  
DE FINA GARCIA MARRUZ

Jorge Luis Arcos /



Jorge Luis Arcos  
**EN TORNO A LA  
OBRA POETICA DE  
FINA GARCIA MARRUZ**



EN TORNO A LA

OBRA POETICA DE

FINA GARCIA MARRUZ

Jorge Luis Arcos

EN TORNO A LA

OBRA POETICA DE

FINA GARCIA MARRUZ

*Premio Unesco 88*

"Enrique José Varona"

ensayo

Edición: *José Rodríguez Feo*  
Diseño y cubierta: *Héctor Villaverde*  
Corrección: *Tamara Torres*  
*José Alberto Carrillo*

© Jorge Luis Arcos, 1990.  
© Sobre la presente edición:  
Ediciones Unión, 1990.

Este libro ha sido procesado en el taller "Juan Abrantes"  
del Combinado Poligráfico "Alfredo López," se terminó en el mes  
de junio de 1990. "Año 32 de la Revolución".  
Ciudad de La Habana.  
03-109



Unión de Escritores y Artistas de Cuba,  
17 y H, El Vedado, Ciudad de La Habana.

## PREFACIO

*El presente estudio en torno a la obra y el pensamiento poético de Fina García Marruz es el resultado de la redacción de tres ensayos relativamente independientes. El primero que fue realizado, correspondiente al capítulo 3 del actual libro, apareció, en versión muy reducida, con el título "El tratamiento de lo cubano en la obra de Fina García Marruz", en el Anuario L/L (16), 1985; el segundo corresponde al capítulo 2 y, siguiendo esta simétrica inversión cronológica, el tercero se corresponde con el capítulo 1. Al ser redactados todos alrededor de los años 1984 y 1985, no pudieron integrar a sus consideraciones, por ejemplo, el reciente libro de Fina García Marruz y Cintio Vitier, Viaje a Nicaragua (1987).*

*Por otro lado, dichos ensayos no pretenden agotar el estudio de la obra y el pensamiento poéticos de la autora de Visitaciones, sino simplemente aproximarse a tres facetas importantes de su quehacer literario: su imbricación general con un proceso crítico y literario, la descripción de determinadas constantes de su pensamiento poético, imprescindible para cualquier*

tipo de acercamiento crítico a su obra, y, por último, la constatación de su peculiar aprehensión poética de lo cubano. Así, pues, el presente libro se propone ante todo incitar a una lectura más profunda y más integral de una de nuestras obras poéticas más espléndidas, que resistiría acercamientos mucho más severos y fructíferos, como podría ser el caso de una valoración estilística de su poesía, o de cualquier otra índole.

Si algunos de los juicios vertidos aquí resultaran polémicos, ello nos satisfaría, porque estarían vivos e incitarían a futuros ahondamientos o necesarias precisiones, con los cuales saldría ganando en definitiva la propia obra de la autora de *Las miradas perdidas*. Aunque esta es una obra de crítica, es también una obra de amor, o como decía Alfonso Reyes a propósito de la crítica: "Aunque no podría prescindir del amor, acentúa el aspecto del conocimiento", o acaso no hay peligro de dualismo si atendemos a la unitiva afirmación martiana: "Amar: he ahí la crítica".

El autor

## Capítulo I

### Introducción a la obra poética de Fina García Marruz

#### *Propósitos*

Esta introducción comporta la necesidad de acercarnos a la obra poética de Fina García Marruz para comprender su *sentido* dentro del proceso de la literatura cubana, aunque ello implique una necesaria generalidad en nuestras consideraciones. Nos proponemos, fundamentalmente, realizar un estudio de las relaciones que establece su poesía con la tradición poética nacional. Es decir, se tratará de aprehender su obra lírica en su grado de continuidad y discontinuidad, de pertenencia e independencia con respecto a las líneas poéticas dominantes o no durante el período comprendido entre 1937 y 1959 de la época neocolonial, y posteriormente reflejar su inserción dentro de la literatura posterior a 1959.

Para acceder a esa comprensión se atenderá con particular detenimiento a la *crítica*: tanto a la expresa sobre su obra como a la crítica sobre

el llamado grupo Orígenes: en este último caso sólo cuando su generalidad suponga la valoración implícita de contenidos que sirvan para esclarecer la propia obra de la autora de *Visitaciones*. Asimismo, se prolongará esa suerte de historia de la crítica hasta el presente para así arribar a conclusiones generales, aunque necesariamente provisionales, sobre su poesía, pues no se trata aquí de una obra que ya ha culminado su trayectoria, sino que prosigue aún su desarrollo. Por ello fue necesario establecer un límite, y éste fue la publicación de *Visitaciones* en 1970, como culminación provisoria de un proceso iniciado con *Poemas* (1942), continuando por *Transfiguración de Jesús en el monte* (1947) y, sobre todo, por su primer libro importante. *Las miradas perdidas* (1951). Además se tomará muy en cuenta su inicio en nuestra literatura a través de la revista *Orígenes* (1944-1956), así como, de manera general, su proyección posterior al triunfo de la Revolución.

Esta introducción, caracterizada por un análisis fundamentalmente contextual de su obra, servirá como esclarecimiento previo de aquellos contenidos que luego se estudiarán con relativa profundidad en un segundo capítulo sobre su pensamiento poético, donde se pondrá énfasis en su inmanencia, en su sentido, consecuencia y coherencia interna.

## CONTEXTO LITERARIO

A propósito de la necesaria comprensión contextual, y literaria, de la poesía de Fina García Marruz, habría que precisar su pertenencia o no, o el grado de independencia y dependencia, con-

tinuidad y discontinuidad, en materia de poesía, con las líneas poéticas o corrientes estéticas contemporáneas a la autora, y que influyen, en cierta medida, sobre su peculiar integración o ruptura con las mismas.

Sería fácil reconocer su no pertenencia a esa línea poética denominada como 'poesía social' tal y como se ha entendido en nuestra historiografía y crítica literarias— pues otro sería el caso si consideráramos qué entiende la poetisa por 'lo social' en el arte. Su posición sólo puede comprenderse a la luz de ese 'concepto' fundamental de su pensamiento poético que toma cuerpo y sentido en el misterio de la encarnación cristiana; que supone una perspectiva unitiva de la realidad que se aparta de todo dualismo o camino unilateral. En este sentido advierte la autora, expresando además su noción *trascendente* de la poesía:

Señalar fines a la poesía, no importa lo elevados que sean, es pretender conocer de antemano los límites y contenido de ese impulso necesariamente oscuro en su raíz, es ignorar las exigencias de ese organismo tan delicado como desconocido, cuya potencia de visión, profecía o conocimiento es tanto mayor cuanto menos pueda ser manejado por una voluntad siempre menos sabia que él. El fin no opera en la poesía, como en cualquier otra criatura viviente, al modo como opera en una máquina, que sólo tiene la materia que necesita para lograr su objetivo. Una creación viviente no es nunca el resultado de sus elementos formadores sino ese espacio a que se adiciona un número

desconocido. Señalar fines a la poesía, no importa su bondad intrínseca, es no comprender que el poeta ha de vivir dentro de ella como dentro de algo que lo excede y no que él maneja a su gusto, de modo que se puede decir que la poesía vive menos dentro de él que él dentro de la poesía, como creyó la vieja teología que no era el alma la que estaba dentro del cuerpo sino el cuerpo dentro del alma. Es porque la poesía no es otra cosa que el secreto de la vida por lo que siempre escapará a la noción de fin visible. El fin no es en ella, como en la máquina, el instante último de su movimiento, sino una instancia superior que le es paralela, acechando, juzgando, ennobleciendo, transparentando lo invisible (García Marruz, 1970:6).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> En García Marruz, F. (1946), expresa:

La idea poética, a diferencia de la idea filosófica, no es agotada nunca por aquello que la expresa... Pero la poesía, como la vida misma, nos pone delante a la Naturaleza en estado de misterio. Así leemos un poema y aun cuando podamos aislar perfectamente su sentido sentimos que sobreabunda con respecto a él y que todo nos conmueve con algo que no está contenido en la suma de sus partes... la poesía puede ser estudiada en sus especificaciones pero no consiste esencialmente en ellas, sino en su inabismable misterio.

Y en García Marruz, F. (1949), afirma que:

Sólo metafóricamente podemos decir que la poesía es lo inefable. Poesía es siempre lo que se habla, lo que se ha podido decir de lo indecible. Pero la poesía pone ser allí donde la crítica puede sólo señalar cualidades, de aquí que podamos hablar de lo poético que es un libro, de la medida en que lo es; pero no sustituir su lectura hablando de la poesía misma.

De este modo la poetisa se aparta, conscientemente, de esa línea "populista" de nuestra poesía —al decir de Portuondo (1962:72)—, desgajada, como otras, de nuestra vanguardia. Pero advertamos: no es que ella niegue 'lo social' en el arte, sino cierto tipo de arte que hace de 'lo social' o de cualquier otro contenido su único fin, pues para la poetisa todo verdadero arte es social porque la misma belleza, piensa también, no es otra cosa que la justicia; dice: "La belleza, o lo es todo, o sería la misma cosa que la injusticia" (García Marruz, 1970 c:5).

Ahora bien, la misma exclusión se impondría con respecto a 'la poesía negra' o mulata, o mestiza con mejor denominación. En cambio, es indudable que acoge contaminaciones con la llamada 'poesía pura'. Mas la propia autora, en una aclaración sobre sus ideas citadas en torno a la imposición de 'fines' a la poesía, expresa:

Nadie entienda con esto que defendemos el desacreditado "arte por el arte", como si algo pudiera constituirse en fin en sí mismo sin negar la esencia de la caridad. Debiera cesar la envejecida polémica de arte puro y arte comprometido. Ni arte "puro" ni arte "para" (García Marruz, 1970 c:6).

En este juicio se expresa tácitamente su diferencia de principios con la estética 'purista', y ya veremos más adelante cómo estas mismas convicciones fueron desarrolladas por la autora en su convivencia epocal con esta línea poética.

Con respecto a las 'contaminaciones' aludidas entre la poesía pura y la de la autora, debemos advertir enseguida que aquellas no determinan de ningún modo el carácter y la proyec-

ción de su obra lírica, y que sólo pueden ser atendidas como resultado de la incidencia que tienen en su poesía los factores formativos, generacionales, comunidades literarias muy generales, los cuales no se expresan con una importancia que permita notar una acentuada presencia. Por otro lado, son conocidas las relaciones mutuas entre la poesía pura y cierta zona de la poesía negra, en tanto acogen semejantes soluciones expresivas: aquellas que atañen al sentido rítmico y musical del poema. Pero además, ¿no se reconoce en la poesía de Mirta Aguirre una 'intimidad' que se funda sobre la delicada síntesis de modos expresivos utilizados por la poesía pura con un contenido social implícito? ¿Y no es un ejemplo la trayectoria de Nicolás Guillén, Emilio Ballagas y Eugenio Florit, de esos sucesivos 'detenimientos' en unas u otras 'maneras' poéticas? ¿No podemos apreciar en Nicolás Guillén su tránsito de una poesía 'negrista', de valores expresivos predominantes externos, hacia otra poesía, sí propiamente sincrética de lo africano y lo español, donde incluso lo social se impone como perspectiva más honda y unificadora, asentada en las ganancias expresivas tanto del valor musical de ascendencia española como africana, que cuajan en ese su hallazgo del 'son', como lo propiamente cubano? ¿No asume, el propio Guillén, en otras zonas de su obra, la poesía expresamente social? Comparemos, para ilustrar esas tres 'maneras', sus poemas de *Motivos de son* (1930), de *El son entero* (1947) y la *Elegía a Jesús Menéndez* (1951), para sólo citar aquellos textos que se desenvuelven simultáneos al desarrollo de las líneas poéticas que ahora nos ocupan —pues se conoce que la poesía de Guillén, pos-

teriormente, se abre también hacia otras vertientes poéticas. ¿No fluye la obra de Ballagas de la poesía pura al neorromanticismo, y no deja también su huella en la poesía negra y aun en cierto neoclasicismo de contenido católico, como se comprueba en su libro póstumo, *Cielo en rehenes* (1955)? ¿No transita Florit del purismo de *Doble acento* (1937) al conversacionalismo de *Conversación a mi padre* (1949) y *Asonante final* (1950)? Mas ¿no accede también, en semejanza con los 'trascendentalistas' u 'origenistas', a una poesía de expresas indagaciones religiosas? ¿No encontramos acaso en Florit, y en otros poetas, esa vuelta a 'lo neoclásico' que fue acogida también por algunos de los poetas del grupo Orígenes? ¿No fue esencial para el autor de *Poema mío (1920-1944)* (1947), en su poesía posterior a *Doble acento*, así como en la obra de Justo Rodríguez Santos, la impronta de Juan Ramón Jiménez? El propio Vitier, como advierte Fina García Marruz, ¿no conoció también esa 'contaminación' con el poeta andaluz? Y, como aprecia Roberto Fernández Retamar (1954:114), ¿no tuvo la autora de *Poemas* (1942) su "instante juanramoniano"? Samuel Feijóo, de tan singular camino poético, ¿no vio fecundada su prosa con la huella del poeta español? José Lezama Lima, en su libro de juventud, *Inicio y escape*, y Nicolás Guillén, ¿no asimilaron cierto 'tono' de Federico García Lorca?

Sin embargo, pese a estas 'aproximaciones', 'tránsitos' y 'fecundaciones', debe repararse en aquello que les es consustancial, que los diferencia a unos de otros, a la vez que los afirma en sus particulares perspectivas poéticas; eso que a contrapelo de las afinidades, los distingue en su individualidad creadora —a despecho de que

dentro de cada una de estas 'líneas' poéticas podemos acudir a lo 'individual diferenciador'.

¿Cómo se desenvuelve la obra de Fina García Marruz? Luego del aludido "instante juanramoniano", *Poemas* (1942), rebasado en seguida, la poetisa halla su definitivo acento en su *Transfiguración de Jesús en el Monte* (1947), poema de donde parece fluir, posteriormente, el mismo centro de su pensamiento poético. En su primer libro importante desde el punto de vista de la voluminosa muestra poética ofrecida, *Las miradas perdidas* (1951), se aprecia, por ejemplo, en sus fijaciones estróficas, esa tendencia epocal hacia lo neoclásico, como también cierto tono 'conceptuoso', afín, más que al 'neogongorismo' operante en la época, a la ascendencia de Francisco de Quevedo, quien mereciera un extenso estudio, hasta hoy inédito, por parte de la autora; presencia también detectable por ejemplo en José Lezama Lima.

Pero por mucho que aproximemos unas líneas con otras, no podemos encontrar realmente coincidencias profundas entre la estética 'purista' y el gesto 'trascendentalista'. Sobre ello, ya en general, ha advertido Cintio Vitier en su "Recuento de la poesía lírica en Cuba" (1953), cuando expresa:

Llegamos así a la tercera generación republicana, la que comienza a manifestarse hacia 1937, cuando ya es visible el fracaso del movimiento revolucionario que afectó a la generación anterior, bien para comprometerla en sus objetivos (poesía social), bien para provocar en ella una actitud de resguardo estético (poesía pura). Ese dilema pierde ya vigencia, al aflojarse la tensión

que lo produjo. Ni los fallidos ideales de regeneración nacional ni el gusto de la palabra entregada a sus juegos y decantaciones, interesan centralmente la actividad de estos poetas, decididos a serlo dentro de una autonomía que excluye los dilemas. Esta es, en suma, la primera generación literaria cubana donde la poesía constituye (con independencia de su calidad) la nota dominante, no condicionada por otras preocupaciones; o, más bien, donde toda preocupación encarna en la búsqueda poética, convirtiéndola, más que en oficio literario, en vehículo de conocimiento espiritual (Vitier, 1953:85-86).

Juicio que también suscribe la española María Zambrano en su importante ensayo "La Cuba secreta" (1948). Pero es la propia Fina García Marruz quien ha hecho más explícita su posición al respecto: en su manera de resolver el 'dualismo' en que se debatía la generación anterior, ella asume 'un centro', no sus extremos, es decir, la perspectiva religiosa de la 'encarnación'. En su conferencia "Hablar de la poesía" (1970), dice:

No se debiera tener 'una' poética. 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 el 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 tiene ninguno, el cacharro doméstico y la Vía Láctea. Nin-

gún otro realismo que el de la misericordia (García Marruz, 1970:5).

Ahí alude explícitamente a la 'piedad' del 'descendimiento', es decir, a la 'encarnación'. En numerosas ocasiones, a propósito de José Martí, ella tratará de comprobar en la estética martiana su propia perspectiva, cuando nos habla de esa 'filosofía de la relación' donde trató de conciliar los dos extremos, ni idealismo ni realismo, tradicionalmente entendidos; perspectiva que ya la poetisa había asumido en su ensayo "Lo Exterior en la Poesía" (1947).

Ahora bien, reparemos en que 'ese situar su perspectiva' no equivale a desconocer el valor suficiente de otras. Pues ni el Florit de "Martirio de San Sebastián" o de "Estrofas a una estatua", ni el Guillén de *El son entero*, son rechazados. Es que su perspectiva crítica —que es también poética— no supone nunca el rechazo de *lo otro*, sino su comprensión y, claro, cuando no halla afinidad (como sí le sucede a menudo con Martí), es lógico que exprese su propio juicio, pero no para excluir el otro, sino para ser fiel a su idea. Por ejemplo, la autora prefiere el "Martirio..." a la *Conversación a mi padre*, pero no simplemente porque ese último "conversacionalismo" le disguste como vía poética, sino porque le parece, desde la comprensión interna de lo que le es consustancial a Florit, que el "Martirio..." traduce lo más propio del poeta. Ella ha expresado su juicio sobre cierta poesía social, con lo que pudiéramos suponer el suyo sobre una gran zona de la poesía de Guillén, sin embargo, es evidente que gustó de esos sintéticos textos inmortales de *El son entero* (incluso dedicó a Guillén su poema "Los soneros"), pues ciertamente allí se

expresó nuestro poeta con su acento más nacional y universal. Su fino instinto poético demuestra cómo, incluso, en su comentario sobre la "poesía joven cubana" (García Marruz, 1981), es capaz de 'detectar' dónde se manifiesta la mejor línea del conversacionalismo cubano. Ni tampoco su peculiar perspectiva le impide comprender tantos poemas donde eso que se abstrae como 'lo social' está presente con una poderosa autenticidad: repasar sus textos sobre los héroes revolucionarios Ho Chi Minh, Ernesto Guevara, Haydée Santa María, Camilo Cienfuegos... (García Marruz, 1970 a), y asimismo léase su temprano poema "Aviones" (García Marruz, 1938).

Su perspectiva es: ni lo 'puro' ni lo 'impuro', pues, para ella, la poesía no puede aceptar 'fines' ni tampoco debe constituirse en 'medio para', como ya hemos apreciado. Así, nada más impropio que calificarla de 'formalista' o meramente "esteticista", ¿No ha expresado que "la poesía no [es] de ninguna manera un reino autónomo"? (García Marruz, 1970 c:8). Y asimismo precisa:

Ni los apartados "poetas malditos" del 19, ni los "comprometidos" moralistas de hoy nos dejan sólo sus propias malas o buenas intenciones: la poesía las atraviesa siempre, más allá, o más acá, de lo que el poeta piensa o decide: ella intenta y logra (o no) otra aventura, y con sus mismas palabras, cuenta otro cuento: ella tiene su propia manera de servir. La poesía no es el reino del "deber ser" sino del ser, de aquí que toda programación, todo propósito, moral o inmoral, rebaje al arte, le dé una cierta limitación (García Marruz, 1970 c:9).

Y sintetiza en una idea fundamental de su pensamiento: "El moralizador, ese solista, olvida que conmover, como dijera Martí, es moralizar" (García Marruz, 1970 c:9).

Pero para precisar definitivamente su "contaminación" con la poesía pura y lo que la separa radicalmente de ella, es necesario remontarnos a un temprano trabajo de la autora, aparecido en la revista *Orígenes*, "Notas para un libro sobre Cervantes" (1949), donde aborda directamente las propias bases de aquella perspectiva. Dice:

El abate Brémond (en el famoso debate sobre la poesía pura) precisó con delicada lucidez la diferencia esencial entre ambas. Quedó así separada la materia poemática (razón o sin razón, sentimiento o anécdota, lo reductible a la prosa) de aquel misterio que lograba sacarlas a la luz de la poesía y salvarlas para siempre en ella. Pero si creemos que fue necesario establecer su radical *diferencia*, nos parece que hubo algún error en pretender que había una *independencia* también entre las dos, que permitía al creador llegar a una poesía *pura*. Pues el misterio de la poesía es el misterio de la encarnación, misterio cristiano por excelencia, el del verbo que se hace carne. Así, entre tantos ataques de que fue objeto la poesía pura (irracionalidad, oscuridad, torre de marfil) quedó intacto a los ojos de sus detractores el defecto principal, que no era el de la oscuridad irracional (pues fue el producto de un refinamiento cada vez mayor de la agudeza crítica y de una separación de tipo abstracto) sino el de la *falta de piedad*. Pues si

la poesía era distinta que la vida era también su secreto y el poema sólo tenía lugar en ese instante en que la poesía o el espíritu se apiadaban de la vida, descendían a su anécdota o a su carne para salvarla de su fugacidad. La poesía era el misterio cristiano del descendimiento. Como Cristo, tenía una naturaleza divina, pura, pero sólo se hacía visible y posible a nosotros por la piedad de su descendimiento. Ahora bien, si el poema forma ya un cuerpo indisoluble que sólo el pensamiento puede separar en sus varios elementos, no puede la crítica caer en el error contrario y ya superado de acentuar el otro extremo, el del cuerpo en que encarna, para tomarlo como esencial, pues no es de él *sino de su ser primero y puro* de donde toma su virtud. (García Marruz, 1949).

Allí también la poetisa dejaba sentada su posición frente a 'lo social':

... cuando se le pide a un artista que trabaje sobre una tesis, que haga poesía *social* por ejemplo, no se cae en cuenta que se le propone algo que está más en consonancia con la naturaleza del pensamiento que con la del arte. Y si de hecho el artista hace la obra resultará artística en la medida en que pueda sobreabundar de la tesis y nunca por ella misma. Y es que la poesía no puede ser nunca "medio de difusión", como lo es el pensamiento prosaico. Está demasiado enamorada de las cosas y sus imprevistos sentidos, y para ser buen mensajero es preciso no detenerse a mirar el camino. No tiene una naturaleza expansiva como la idea y generali-

zadora. Ama lo particular y lo único. Crea una relación amorosa, siempre distinta e imprevisible, con cada hombre, y lo esencial de esta experiencia no es lo que puede ser difundido y absorbido por lo general sino todo lo contrario. Mientras la poesía le habla a cada uno de sus amantes de distinto modo, el pensamiento prosaico (pues lo hay poético) le habla a todos por igual y hay un solo modo de oírlo (García Marruz, (1949).

Así, saldadas 'sus cuentas' con una y otra perspectiva, y afirmando la propia, la poetisa ha expresado su profunda separación de toda actitud 'esteticista' o 'formalista' —lo que puede hacerse extensivo a todo el movimiento origenista. Es por ello que no nos parece adecuada —aunque está expresada, es cierto, desde una perspectiva 'ordenadora' que atiende sobre todo a lo más visible de lo general— la común denominación de "formalista" para los poetas puros y origenistas que propuso José Antonio Portuondo en su *Bosquejo histórico de las letras cubanas*. Pues, aunque los poetas puros coexisten con la generación origenista —la que arranca en *Verbum* (1937), continúa en *Espuela de Plata* (1939-1941), se desgaja en *Poeta* (1942-1943), *Clavileño* (1942-1943) y *Nadie Parecía* (1942-1944), y cuaja definitivamente en *Orígenes* (1944-1956)— y se orientan hacia una concepción poética que los separa, en sus textos puristas, ya vimos que con ciertas matizaciones, de las otras dos líneas poéticas emanadas de nuestra provisoria pero fecundadora vanguardia, entre los 'originistas' y los 'puristas' hay diferencias no sólo de grado sino de fondo. Es cierto que no se puede negar la continui-

dad, apreciable en todo proceso literario, pero notamos aquí la discontinuidad como lo más relevante. Podría, incluso, apreciarse una continuidad más vasta: el Zequeira de "La ronda", las imágenes solares y nocturnas de Heredia, los textos líricos de Milanés, la intensificación de ese lirismo en Zenea, la estética de Casal, el aura simbólica de los *Versos sencillos* de Martí, las actitudes poéticas de Botí y Poveda, la tríada Florit, Bruil, Ballagas, y el grupo Orígenes, y ello no supondría, ciertamente, sobrevalorar las comunidades o las diferencias ostensibles, sino apreciar, sobre ellas, los sucesivos ahondamientos. Con respecto a los últimos dos grupos, tan cercanos en el tiempo, en la formación cultural —repárese en que la primera promoción del grupo Orígenes prácticamente coincide con los puristas—, y en las vicisitudes históricas que sobre ellos actúan, pueden apreciarse afinidades indudables. Pero es asimismo 'indudable' y volvamos al caso singular de Fina García Marruz, que su radical separación, a propósito de la función que encarna la poesía para cualquiera de ellos y para la poetisa, los aleja en el fondo. Dice a propósito Roberto Fernández Retamar, al afirmar la comunidad trascendentalista del 'origenismo': "Poesía la suya *trascendente* —en cuanto no se detiene morosamente en el deleite verbal, o considera al poema como intermediario de una exposición afectivo-conceptual, sino como 'posibles apodramamientos de la realidad'" (Fernández Retamar, 1954:86).

Y más adelante aclara: "Nos ceñimos al nombre en su prístino sentido, con independencia de los que históricamente haya ido adquiriendo. 'Trascendente, dice Heidegger, es aquello que

realiza el traspaso, aquello que traspasando permanece'." (1954:87).

Juicio muy atinado para comprender la relación dialéctica entre lo particular y lo trascendente.

Si para los puristas la poesía es un fin, un coto cerrado, suficiente, un reino autónomo donde se pretende alcanzar 'lo inefable', lo puro, lo incontaminado, donde la realidad se separa del arte, pues se contemplan como dos reinos independientes al concedérsele a la poesía la categoría de *otra* realidad y se odian sus vínculos, y no se pretende el conocimiento de la realidad, pues la única tierra firme que le interesa al poeta puro es la ilusoria morada de una poesía convertida en un fin en sí misma, separada de toda anécdota y afectividad, tratando que sus contenidos refieran sólo a ella misma..., con los poetas del grupo Orígenes sucede todo lo contrario: ellos también, si se quiere, sobrevaloran a la poesía, pero lo hacen no porque consideran que ésta puede constituir un reino aparte, sino porque su ontología religiosa les hace asumirla como una esencia trascendente: de ahí que el misterio de la encarnación, del Verbo hecho carne, les sea tan consustancial. Ellos también le exigen a la poesía que no se contamine con lo 'prosaico' con lo que pueda ser expresado desde la prosa: por eso el discurso poético origenista nunca se detendrá en la ilustración de la historia, como sucede con cierta poesía social, pues la poesía para ellos no es un 'fin' en sí misma pero tampoco 'medio para', como ya se explicó, y por que 'lo social' en su poesía estará hermanado con el concepto que tienen de lo bello, pues la poesía y la justicia, en última instancia, no permiten para la poetisa, cuando son verdaderas, una di-

ferenciación. Pero reparemos en que fue quizás Juan Ramón Jiménez quien expresó mejor esta idea durante su estancia en Cuba, en su artículo "La Belleza" (1938), cuando afirma que "La Belleza es el único todo verdadero", o cuando sentencia en otro lugar que "la verdadera poesía lleva siempre en sí la justicia" (Vitier, 1981: 28 y 109).

Mas cuando afirmamos que los 'origenistas' eluden la 'contaminación' de la poesía, no queremos decir que, por aparente pero engañadora lógica, pretendan separarse de la realidad. Es precisamente la perspectiva de la encarnación la que les impide entregarse a esa solitaria 'abstracción'. Ellos sí comparten con Brémont la necesaria delimitación de la autonomía poética, pero no 'caen' ni en el extremo 'purista' ni en el otro: el de la poesía llamada 'panfletaria'. Ellos buscan una conciliación central, aunque ese 'centro' de lo real que quieren encarnar por la poesía sea, en última instancia, *trascendente*, es decir 'ideal', es decir 'condicionante' de la realidad aunque no separado de ella, en típico monismo idealista... De esta manera, los poetas trascendentalistas no pretenderan 'divorciarse' de la realidad —¿cómo comprenderíamos entonces su fe en la encarnación?— ni crear 'otra' realidad, y mucho menos eludir su conocimiento. Antes bien la poesía supondrá para ellos el íntimo conocimiento de lo particular, aunque ellos vean en la apariencia la manifestación de lo trascendente. La Poesía, esencia 'angélica' es decir misteriosa, descenderá al poeta, quien a través del sentido religioso de la encarnación del espíritu en la letra, participará a través de la palabra, de la imagen, en el conocimiento poético de lo particular. Se les llamó 'trascendentalistas' porque,

como advierte Fernández Retamar, pretendían ir más allá, traspasar la realidad evidente, conocida, visible, de las cosas; porque añoraban descubrir las esencias ocultas de la realidad —su desconocido, su misterio, sus orígenes, sus raíces, sus fundamentos últimos—, pero si se valora con detenimiento esta perspectiva, ella acoge una actitud acaso 'amorosa', con el sentido de apoderamiento o posesión que le es inherente al amor desde una óptica cristiana, es decir, esa posesión que es además una entrega, esa dialéctica presente en el misterio de la *caridad*. Su retiro de la realidad es sólo aparente —o concretamente, en su sentido inmediato, político—: ellos pretenden descender hasta sus fundamentos —que para ellos, piénsese, son religiosos— para comprenderla, y luego retornar a ella para apreciarla a la luz de su doble condición simbólica, que para ellos es permanente: lo real y lo trascendente. Porque lo que trasciende, para ellos también permanece como ya precisó Fernández Retamar.

Es exactamente ésta la posición de Fina García Marruz, como se comprenderá con mayor profundidad en el estudio de su pensamiento poético. Ahora lo importante es constatar cómo esta simultaneidad simbólica, participante, amorosa, elude toda unilateralidad y todo dualismo. Pues su perspectiva —explícita en la autora de *Las miradas perdidas*— es la de la encarnación. Se hace conveniente precisar que, desde un punto de vista materialista-dialéctico, esta perspectiva acoge la asunción de una concepción idealista objetiva, como es la del cristianismo, o como es también, salvando las distancias, la que desarrolla Hegel en sus geniales intuiciones sobre la dialéctica de lo real. Esta 'dialéctica' sujeto-ob-

jeto estará presente en el conocimiento trascendentalista de la realidad, sólo que está, cómo en Hegel, 'invertida'. Pero hay un matiz más profundo, más delicado, y es el que se desprende del hecho de que como este conocimiento se realiza a través de la poesía, tiene necesariamente que valer de su medio expresivo fundamental, la imagen poética, por lo que el presupuesto de su ontología religiosa no se expresa de una manera absoluta, excluyendo la revelación concreta de lo particular. Esa ontología religiosa determinará, es cierto, el sentido de la perspectiva poética, pero su manifestación será relativa, imponiéndose sólo como tendencia del pensamiento, por lo que entonces los resultados concretos de sus apropiaciones poéticas no necesariamente contradecirán la vía que, por ejemplo, la estética marxista considera como objetivamente posible para acceder al conocimiento de la realidad a través de la penetración cognoscitiva de la poesía, la cual tiene sus especificidades que ellos no eluden ni desconocen, antes bien intensifican, aunque siempre, en última instancia, podamos reconocer su concepción religiosa. Es que la poesía guarda también sus ascendencias y comunidades con una tradición propia y una contemporaneidad poética actuante; es que ella no puede sino acercarse a lo real con las posibilidades inherentes a su medio expresivo, la imagen. Ello explica que podamos reconocer la calidad literaria de la creación verbal —que para ellos, en puridad, no suponía, precisamente, una 'creación'— del grupo Orígenes sin compartir incluso su concepción del mundo. ¿Cómo explicar, por ejemplo, esas 'verdades', esas 'bellezas' que se nos revelan en la lectura de la poesía, digamos, de Eliseo Diego, Cintio Vitier y Fina García Marruz, si lle-

váramos a una delirante consecuencia, tan ajena al arte, el presupuesto religioso de sus obras para su análisis literario? ¿Es que acaso esas 'verdades', esas 'bellezas' poéticas pueden estar ajenas a su contenido último? ¿No será que en ese mismo presupuesto, en su íntima consecuencia consigo mismo, descansa, con todas las matizaciones y limitaciones que sea dable observar desde otra perspectiva, su 'particular' validación de lo real? Pero la profundización en éstas y otras **interrogantes conexas rebasaría los límites** de este estudio, pues ello sólo puede ser atendido a través de una comprensión más dilatada e intensa de la 'poética' origenistas, con la dilucidación del pensamiento poético de sus integrantes. Retornemos entonces a nuestro asunto.

Decíamos que José Antonio Portuondo (1962: 70) calificaba como "Formalismo" la tendencia predominante del período 1940-1958 de la época seudorrepblicana. Es cierto que tanto los poetas puros como los llamados trascendentalistas desarrollan su obra fundamental en un momento en que las circunstancias históricas, internas y externas, no son particularmente propicias para un optimismo revolucionario. Esta etapa se caracteriza tanto en España e Hispanoamérica, como particularmente en Cuba, por "un reflujo de la marea revolucionaria que limita la conciencia participante del escritor", en Cuba son dramáticamente operantes la frustración de la generación del '30, luego la farsa del Gobierno de Grau, la posterior tiranía de Batista y la persecución, en el ámbito de la 'guera fría' de las manifestaciones revolucionarias; en Hispanoamérica se observa, por ejemplo, el 'golpe' de Uriburu en Argentina; la creciente 'derechización', después de 1940, de la Revolución mexicana, y su frustración

luego del Gobierno de Lázaro Cárdenas; ocurre el asesinato de Augusto César Sandino; y, en general, hay una considerable aparición de regímenes tiránicos. En España fracasa la República española y se instaura el Gobierno franquista, lo que **trae como consecuencia cultural el llamado 'trauma español'**; mueren Lorca, Unamuno, Hernández, Machado, y el resto de los principales escritores deben tomar el camino del exilio. Los Estados Unidos con Roosevelt, desarrollan su política 'reformista' cambiando aparentemente el sentido de sus relaciones con América Latina: se reducen las intervenciones militares y hay un relativo debilitamiento coyuntural de la lucha ideológica y del antimperialismo. Por otro lado, el antifascismo tiende en cierto modo a diluir o postergar los enfrentamientos nacionales. Observa Rodríguez Rivera cómo ello repercute en la proyección de la poesía hispanoamericana. Y advierte cómo en el grupo Orígenes "hay una proyección compensatoria de la realidad histórica. El arte como una realización de lo nacional que no puede ser alcanzado en la historia". Aclara que la vía poética origenista no es un caso aislado, y cita como ejemplos el postvanguardismo español, las revistas mexicanas *Taller* y *El Hijo Pródigo*, donde se iniciarán Octavio Paz —tan cercano a *Orígenes*—, Alí Chumacero y Efraín Huerta; el llamado grupo Viernes, de Venezuela, que coincide con el momento más importante de la historia poética de ese país, grupo que tiene como su figura mayor a Vicente Gerbasi.<sup>2</sup>

<sup>2</sup>En este ceñido panorama histórico y literario se sigue la línea de pensamiento de Guillermo Rodríguez Rivera (comu. pers.)

Tenemos pues que esta situación, sin ignorar las propias impulsiones de la tradición poética, se traduce en una 'salida compensatoria' —quizás *Lo cubano en la poesía* de Cintio Vitier constituye el ejemplo más significativo al respecto— que se volcará hacia sí misma —verdadero "formalismo"— o hacia una búsqueda de lo *trascendente* en la realidad. Es precisamente esta denominación —propuesta por Fernández Retamar— la que nos parece más atinada para caracterizar a los 'origenistas'. El propio Portuondo (1962:70) reconoce que los mismos "repudian la banal algarabía en que había degenerado, en los epígonos, el populismo de la generación anterior, y emprenden un retorno y superación del formalismo iniciado por Brull, Florit y Ballagas", lo cual es cierto con respecto a la aprehensión poética de la realidad. Pero al referirse a las circunstancias históricas negativas considera que ellas "contribuyen a incrementar la evasión y el hermetismo de los poetas" (Portuondo, 1962:72). Sin embargo, desde hace ya algunos años ha comenzado a valorarse la actitud de los 'trascendentalistas' cubanos, no sencillamente como ejemplo de una poesía 'evadida' de la realidad, o como un arte peyorativamente 'hermético', pues la evasión y el hermetismo origenista acogen un origen y un sentido, incluso político, concretos. Además, el concepto de 'evasión de la realidad', referido al arte, es sumamente contradictorio, pues atañe sólo a una faceta del mismo, es decir, a una manera concreta —y si importante, parcial— de comprenderlo: la que exige al arte una expresa vocación política, o una *acentuación* de una función social inmediata y porque, además, la realidad, evidentemente, puede expresarse a través de la ideología política, es decir, el ser social

puede manifestarse, y de hecho lo hace, en lo político, pero, como es conocido, no se agota ni con mucho en este esencial pero no único ámbito de la conciencia social. Si el arte, como forma creadora, activa, de la conciencia social, expresa de una manera *peculiar* al ser social, habría en todo caso que precisar la proporción mayor o menor que acogen en él las diferentes 'funciones'. En el caso que nos ocupa, entonces, es obvio que los 'origenistas' dentro de la función social que sí le es inherente a su arte, no explicitaron, no hicieron énfasis, en un contenido político determinado— como sí en lo ético, religioso, filosófico y, evidentemente, metapoético. Pero ya en esa actitud hacia lo político está implícita una operante posición política. Una cosa es el escepticismo político concreto, y otra la evasión de la realidad, por lo demás imposible en cualquier caso en última instancia. A propósito, incluso, de los 'puristas', puede hablarse, a nivel teórico, ideal, y sólo en ese nivel, de un afán conciente de evadir la realidad, pues ya se sabe que en la práctica a ellos mismos les estaba vedado acceder a esa imposible abstracción, y aun en ellos habría que problematizar, y particularizar, cuál 'realidad' pretendieron eludir, qué aspectos de la misma intentaban aislar y cuáles ignorar, porque es que hasta el silencio tiene un sentido, y refiere a una determinada realidad. Lo 'hermético', digamos en el caso de José Lezama Lima, opera por pérdida del referente, más bien por su traslado y transfiguración poética en una zona afectiva, y por su subordinación, sobre todo, a un super-objetivo metapoético: la conformación de su peculiar sistema poético del mundo; así como por su intenso simbolismo y proyección anagógica, trascendente, cosa que no sucede con semejante intensidad

en los poetas de la llamada segunda promoción origenista —Diego, Vitier, Smith y García Marruz—, pues ya se sabe que, esto, de hecho, puede ocurrir en cualquier poesía. En estos poetas lo 'hermético' se expresa de otro modo. Es lo 'hermético' que traduce una imposibilidad, un límite cognoscitivo, y una imposibilidad y un límite de plenitud vital, concretamente *histórica*, porque la propia realidad estaba entonces lastrada históricamente, y porque, desde este punto de vista, como arguye Cintio Vitier, ella misma se mostraba *hermética*, o podía ser aprehendida así. Por otro lado también operaba en ellos el límite cognoscitivo que significa la asunción de una concepción religiosa de la realidad, la cual introduce una vía de interpretación del mundo que de cierta manera compromete todas o casi todas las manifestaciones concretas de sus pensamientos **poéticos y en este sentido, esta posición 'origenista' puede ser entendida como desviación cognoscitiva por un lector-crítico o un crítico-lector que detente una concepción filosófica materialista y dialéctica, en tanto es dable comprender así a esta poesía, en última instancia, sólo en la medida en que su presupuesto idealista, su ontología religiosa, sea llevada a un primer plano de significación. Esta poesía, pues, necesita de una crítica filosófica, con el sentido que le daba a este tipo de crítica un Benedetto Croce, por ejemplo, aunque rebasando, claro, su concepción filosófica idealista. Su poeticidad intrínseca debe encontrar, por sus inherentes particularidades, una dilucidación más idónea, más ajustada a sus propias exigencias. No quiere ello indicar que esta sea la única vía, sino que es ella la que posibilitaría un acercamiento más efectivo a su esen-**

cia, y el que esclarecería importantes contenidos para las también necesarias indagaciones estéticas, estilísticas, históricas, incluso políticas... Y para concluir con esta ya extensa digresión: calificar un arte de 'evadido' de la realidad es un contrasentido. La realidad es sencillamente imposible de ser eludida, porque lo es todo: es, incluso, su falsa conciencia, y el proceso mismo del afán de evasión conciente de ella. En todo caso, el hombre se evade *de* un aspecto o algunos aspectos determinados de la realidad; margina, minimiza, posterga, fenómenos concretos —en este caso 'políticos' y en general históricos—, pero ya esa elusión denuncia una valoración sobre su propio objeto de rechazo, y enfatiza, selecciona, sobrevalora, acentúa, otros. Lo pertinente entonces es comprender el qué, el cuándo, el dónde, el cómo, y, en última instancia, el porqué de una peculiar 'selección' artística de la realidad.

Retornando a nuestro asunto más concreto, nos parece que —como se reconoce ya en la crítica— acaso la denominación que acoge mejor el gesto 'origenista' es la de funcionar como una cultura de resistencia y oposición al proceso de desintegración de la conciencia nacional; como una cultura de defensa, afirmación, e integración, de algunos de nuestros valores culturales más genuinos. Es, salvando la enorme diferencia temporal, una problemática similar, aunque operando en un nivel superior, a la encarnada por los modernistas cubanos: Julián del Casal, Juana Borrero, los hermanos Uhrbach, a quienes ya no se les reconoce unilateralmente como meros 'esteticistas' o 'evadidos' de su circunstancia. A partir, significativamente, de la crítica de Martí a Casal, se comenzó a comprender con diferente

óptica la actitud sólo externamente evadida o esteticista de estos poetas. Pero señalábamos la enorme distancia epocal, mas si valoramos a fondo las cualidades inherentes a la actitud trascendentalista, tendríamos que reconocer una diferencia esencial con respecto a nuestro modernismo decimonónico. Es más, creemos que quienes prosiguen la línea de Casal y sus epígonos son, sucesivamente, Boti y Poveda y, posteriormente, Brull, Ballagas y Florit. Pero cuando extendemos esta línea a los poetas trascendentalistas hay algo que nos hace pensar más en una discontinuidad que en una continuidad. Es decir, los sucesivos ahondamientos de los referidos poetas anteriores al grupo Orígenes desembocarán, con la irrupción de este movimiento, en una ruptura y un cambio cualitativo.

El propio Portuondo (1962:73) advierte cómo "La actitud populista, estimulada por escritores pertenecientes a la Primera Generación Republicana, se mantuvo a través de revistas como *Gaceta del Caribe* (1944), *Nuestro Tiempo* (1954-1960), *Galería* . . .", es decir, reconoce su función acentuadamente social. Si repasamos los contenidos de estas publicaciones y las 'origenistas' tendremos que reconocer una palpable diferencia: mientras en aquellas predominan la difusión y la crítica cultural en estas predominará la obra de creación. El fruto, desde la perspectiva del saldo dejado *para la creación literaria*, es muy superior en las revistas que configuraron el llamado grupo Orígenes, sin lugar a dudas, el representativo, como tendencia literaria, de este período de la literatura de la época neocolonial, verdad reconocida tácitamente por Portuondo al calificar a esa etapa, 1940-1958, con su controvertido rubro de "Formalismo". Esta perspectiva

guía también las consideraciones de Guillermo Rodríguez Rivera cuando afirma "el predominio del canon estético que se expresa en la norma literaria origenista, la cual caracteriza a toda esa generación, dando la tónica del momento".

Creemos que la identidad general establecida por Portuondo entre los poetas puros y los trascendentalistas se debe, además de al afán —siempre, es cierto, tan difícil— de encontrar el 'término' justo para abarcar toda esa zona de nuestra literatura, al hecho de detenerse, acaso, en lo más visible, exteriormente, de la renovación 'origenista': renovación que, a nuestro juicio, y que con respecto a los poetas puros sobre todo, atiende más al fondo que a la forma. Por eso la denominación de Fernández Retamar parece encarnar, con más felicidad, lo característico de los poetas trascendentalistas.

Sólo una consideración podría validar el juicio de Portuondo, y sería la de caracterizar a estos poetas justamente como "formalistas" atendiendo al significado religioso de esta palabra, pues los poetas católicos que encontraron su mejor expresión generacional en la revista *Orígenes* reconocen a la forma como trascendente con respecto al contenido. Sólo que esa 'forma' no es la misma para ellos que para los poetas puros, pues en estos no acoge, generalmente, aquel significado. Aunque se debe reconocer que tanto Florit como Ballagas se acercaron a una poesía de aliento religioso, ésta no expresa, ciertamente, lo más representativo de sus obras, no obstante que Florit nos haya dejado su importante poema "Martirio de San Sebastián", tan gustado por los 'origenistas', y Ballagas sus numerosos poemas religiosos; y aunque, incluso, coincidan en una misma y efímera revista, *Fray Juni-*

pero (1943), el autor de *Sabor eterno* y Cintio Vitier.

En todo caso estos poetas, ante la imposible consecuencia con su estética purista, derivaron hacia lo 'trascendente religioso', acaso para no quedar, como Brull, frente a un escepticismo absoluto. Ya el propio Paul Valéry había expresado, lúcidamente, ese 'imposible' cuando afirmó en su ensayo "Poesía pura"; en el horizonte, siempre, la poesía pura... Ahí está el peligro: ahí, precisamente nuestra pérdida y ahí, también, la meta". Y enseguida.

Porque una verdad de esta especie es el límite del mundo; no es posible establecerse en ella. Nada tan puro puede coexistir con las condiciones de la vida. Atravesamos solamente a la idea de la perfección como la mano corta impunemente la llama; pero la llama es inhabitable, y las moradas de la más alta serenidad están necesariamente desiertas. Quiero decir que nuestra tendencia hacia el extremo rigor del arte, hacia una conclusión de las premisas que nos proponían los aciertos anteriores, hacia una belleza cada vez más consciente de su génesis, cada vez más independiente de todo *asunto*, y de los vulgares atractivos sentimentales tanto como de los groseros afectos de la elocuencia, todo este celo demasiado lúcido conducía tal vez a cierto estado casi inhumano (Valery, 1945:120).

Además, todas las anteriores 'salvedades' o 'precisiones' con respecto a la ubicación contextual de la obra poética de Fina García Marruz y su relación implícita con la crítica e historiografía

literarias, se revelan particularmente necesarias si reparamos en que a pesar de los semejantes presupuestos que ligan a los integrantes del grupo Orígenes existen, como es dable apreciar, diferencias considerables entre cada uno de ellos. Además: ese 'pensamiento' o 'poética' trascendentalista, que apuntábamos como de necesario estudio, no encarna en una categoría inmóvil o sólo válida retrospectivamente, es decir, referida al movimiento 'originista', pues en realidad ese 'pensamiento' conoce de una profundización que lo desborda, luego de la disolución de la revista y, particularmente, después del triunfo revolucionario; es indudable que ese 'pensamiento' se ofrece como un proceso y, en todo caso, si atendemos a lo esencial permanente de su perspectiva estética, como un proceso lentamente integrador de nuevas facetas de la realidad —cuyo exponente acaso más significativo lo encontremos en la evolución sufrida por la obra de Cintio Vitier—,<sup>3</sup> por lo que sería incluso imprecendente asumir siempre como definitivos el sentido y los límites que precisó la crítica no 'originista' —y hasta ella misma en más de un sentido— cuando el 'grupo' se desarrolló como movimiento en las dos últimas décadas de la neocolonia, pues la parte más importante, con un sentido perspectivo —de continuidad creadora significativa—, de sus integrantes: José Lezama Lima, Cintio Vitier, Eliseo Diego y Fina García Marruz, continuó conociendo un notable desarrollo o, en todo caso, una 'continuidad enriquecida' que, en los últimos tres poetas, no se ha interrumpido hasta hoy. En el caso de Lezama basta-

<sup>3</sup> Consúltese, por ejemplo, el artículo de Barradás, E. (1981).

ría con reparar en la publicación de *Paradiso* (1966) y *Oppiano licario* (1977) para demostrar su acrecentamiento sucesivo, además del hecho de que parte muy importante de la obra ensayística del autor de *Muerte de Narciso* (1937) fue publicada también con posteridad al triunfo revolucionario. La misma Fina García Marruz ha publicado prácticamente toda su obra crítica después de ese momento, amén de su importante libro *Visitaciones* (1970), el cual recoge todo su voluminoso quehacer poético desde 1950 hasta 1970.

Piénsese en que las denominaciones o fijaciones críticas que merecieron, como grupo o individualmente, sólo sirven para apreciar lo más general de su posición y comunidad —“trascendentalistas”—, o para detectar, por vía negativa, todo lo contrario a lo que encarnó *Ciclón* (1955-57, 1959) —sin que esta afirmación disminuya los valores intrínsecos de esta publicación—, cuyos integrantes, al decir de José Lezama Lima, “quisieron negar sus orígenes”? Valórese, además cómo fueron objeto, insistentemente, de una crítica ‘negadora’ —*Ciclón* y, con posterioridad, *Lunes de Revolución* (1959-1961—; una ‘crítica’, insistimos, que nos sirve sobre todo para comprender lo que no eran, y más: para conocer la perspectiva literaria, ideológica incluso, de los ‘críticos’, más que de los ‘criticados’.<sup>4</sup> Repárese en que, paradójicamente, la mejor crítica sobre Orígenes ha sido realizada por sus propios integrantes: Cintio Vitier con particularidad. Quienes se les acercaron —con la excepción de Fernández Retamar, un provisorio origenista, y María Zambrano, una española de coincidentes creencias trascendentes— no lo

<sup>4</sup> Consúltese, por ejemplo, el artículo de Padilla, H. (1959).

hicieron generalmente ‘motivados’ hacia su *comprensión*, sino más bien hacia su negación; ambas aproximaciones expresan dos maneras completamente antitéticas de ‘ejercer el criterio’: la última, nos atrevemos a afirmar, encarnando un modo unilateral, degradado, en su previsible subjetividad interesada, de crítica; y acaso, incluso, no sea propiamente ‘crítica’, sino ese lamentable rebajamiento del verdadero proceder discursivo que tanto han soportado nuestras ‘letras’ desde las añejas páginas de *El Regañón* (1800-1801), entonces plausiblemente explicable. Pues muchas de las críticas de *Ciclón* y, sobre todo, de *Lunes de Revolución*, están motivadas más que por el deseo de comprender y valorar una obra, por el afán de *desconocerla* o considerarla ‘terminada’, para afirmar así la propia perspectiva o la propia obra en ciernes del crítico: en definitiva, “sectarismo” o “guerra generacional” como nunca propició ni quiso el grupo Orígenes, quien tuvo en la singular perspectiva generacional, concurrente, integradora, y siempre proyectada hacia el futuro, de José Lezama Lima, a su más inteligente y noble inspirador.

Esta actitud ‘crítica’ de *Ciclón* y *Lunes de Revolución* tuvo su ascendente natural en aquellas “Terribilia meditans...” de Virgilio Piñeira, en los dos números de *Poeta* (1942-1943), gestos tan inoperantes como el de “Borrón y cuenta nueva” de *Ciclón* (1955:22-23), para no hablar de las críticas de *Lunes...*, las cuales asumieron una actitud ‘sectaria’, ya valorada con la necesaria objetividad en “Itinerario estético de la Revolución cubana” de José Antonio Portuondo— y, general-

mente, con referencia a Lezama, en *Cambiar las reglas del juego* (1983), de Armando Hart.<sup>5</sup>

No obstante, tampoco es posible eludir la valoración de la actitud crítica asumida por *Gaceta del Caribe* (1944), la cual nos remite a un ámbito extraliterario. Digamos sobre ella lo fundamental. En su editorial del primer número, redactado por Mirta Aguirre, se deja leer lo siguiente:

... esta revista, que nace con ánimo polémico y creyendo en la eficacia saludable de ciertas controversias, combatirá sin excesos, pero sin descanso, a cuantos huyen, a la hora de crear, de todo contacto con el alma y la sangre del pueblo, de todo roce con las grandes cuestiones humanas, por temor a rebajar la categoría de su obra

[...] Aquí, dicho sea sin alusiones, todo el mundo parece lo que es, y nadie necesita de plateadas espuelas para hacer andar a Pegaso. El narcisismo intelectual, pues, no cabrá en *Gaceta del Caribe*... Porque los cinco nombres que auspician la publicación de *Gaceta del Caribe* pertenecen a escritores que aman mucho la cultura, pero que aman aún más la vida (Aguirre, 1944).

Esta posición nos parece hoy demasiado beligerante, sobre todo si atendemos a que los *directamente* aludidos, los futuros integrantes de *Orígenes* (1944-1956) —porque las insinuaciones alcanzan expresamente a las revistas anteriores: *Nadie Parecía*, *Clavileño* y *Espuela de Pla-*

<sup>5</sup> Consúltense, por ejemplo, el artículo de Mesa, A. G. (1985): Notas sobre la crítica literaria en *Lunes de Revolución*. *Anuario L/L*, La Habana, (16): 190-200.

ta— no debieron constituirse, especial y únicamente, como puntos esenciales de referencia para, a partir de los mismos, desplegar el importantísimo sentido de una 'cultura militante'. Porque esa cultura militante a lo que en realidad se oponía era a las manifestaciones de una pseudo-cultura burguesa, la llamada cultura 'oficial', expresión ideológica de la burguesía dependiente, neocolonial, cubana, a la cual también se opuso y rechazó resueltamente José Lezama Lima desde las páginas de *Orígenes* como es dable comprobar en su significativo editorial "Diez años en *Orígenes*", publicado en su número treinta y cinco, durante el año 1954, aunque no sólo en él. Estas consideraciones están implícitas en las ideas que, transcurridos aquellos años, expresa Cintio Vitier en su libro *Ese sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana* (1975), las cuales nos parecen muy atendibles:

Los aludidos en este caso, los poetas de la revista *Orígenes* (1944-1956), no respondieron con el mismo ánimo, evitándose la dilapidación de energías que eran necesarias para resistir y rescatar, cada uno a su modo, algo de aquella alma y aquella sangre. Con el tiempo se haría ostensible que *Orígenes* no era enemigo de la *Gaceta*, sino que el enemigo de ambos era la frustración de la república y la traición de los gobernantes (Vitier, 1975:153).

A continuación explica Vitier (1975:153-160) la posición de *Orígenes* dentro del contexto cubano del momento, por lo que no nos detendremos en lo mismo; además, luego de la publicación reciente de *Imagen y posibilidad* (1981), de José

Lezama Lima, la crítica ha comenzado a reconocer con más objetividad el verdadero sentido cultural que encarnó el grupo trascendentalista.<sup>6</sup> Pero repárese, además, en que, en ese mismo año, 1944, José Lezama Lima (1981:182-183) hará muy transparente su posición al respecto, cuando, en su editorial "Presentación de *Orígenes*", expresa:

Sabemos que cualquier dualismo que nos lleve a poner la vida por encima de la cultura, o los valores de la cultura privada de oxígeno vital, es ridículamente nocivo, y sólo es posible la alusión a ese dualismo en etapas de decadencia. En épocas de plenitud, la cultura, dentro de la tradición humanista, actúa con todos sus sentidos, tentando, incorporando el mundo a su propia sustancia. Cuando la vida tiene primacía sobre la cultura, dualismo sólo permitido por ingenuos o malintencionados, es que se tiene de ésta un concepto decorativo. Cuando la cultura actúa desvinculada de sus raíces es pobre cosa torcida y maloliente. *In hoc primum, nescio deinde*. En estas cosas no hay primero, no hay después. Que siendo ambas, vida y cultura, una sola y misma cosa, no hay por qué separarlas y hablar de ridículas primacías. Un filólogo ha observado que *Don Quijote* y *La Dorotea* son, consecuencias de vivir la literatura o de literaturizar la vida. En las fundamentales cosas que nos interesan todo dualismo es superficial, todo apartar-

<sup>6</sup> Consúltense, por ejemplo, los artículos de Pereira, M. (1984), Prats Sariol, J. (1984) y Prieto, A. (1985).

se de lo primigenio —que no tolera dualismo o primacías— obra de falacia o de apresurados inconscientes. [...] Ya están dichosamente lejanos, los tiempos en que se hablaba de arte puro o inmanente, y de un arte doctrinal, que soportaba una tesis.

Además de su posición unitiva frente a todo dualismo, aquí ya es evidente su posición frente a dos actitudes extremas y no resueltas en una relación dialéctica. Y concluye Lezama su 'presentación' de esta manera inobjetable: "Sabemos ya hoy que las esenciales cosas que nos mueven parten del hombre, surgen de él. . ."

Una consideración pudiera hacernos reflexionar sobre el pretendido 'dualismo' origenista, y es la que deviene luego de recordar la famosa consigna martiana: "La justicia primero y el arte después. ¡Todo al fuego, hasta el arte, para alimentar la hoguera!"; así como la conocida respuesta de Rubén Martínez Villena a Jorge Mañach. Sin embargo, la contradicción es sólo aparente, pues es ostensible que la actitud de ambos intelectuales revolucionarios no encarna ningún dualismo. Es obvio que, a quien escribiera las espléndidas páginas de su diario de campaña, le era consustancial una asunción unitiva del arte y la vida. Es conveniente, pues, precisar que las radicales actitudes de José Martí y Rubén Martínez Villena encarnan la prioridad de la acción revolucionaria en un momento histórico concreto, prioridad que no supone la separación metafísica del arte y la vida —ni la sobrevaloración esencial de uno por sobre la otra—, sino, en todo caso, *su fusión más alta* su operatividad en un nivel superior de la conciencia y la práctica histó-

ríco social. No otra cosa se explicita, por ejemplo, en el importante prólogo de José Martí a los 'poetas de la guerra'.

Es saludable precisar que la posición del editorial de la *Gaceta*... , concretamente de su redactora Mirta Aguirre, debe comprenderse a partir de dos inevitables limitaciones: la inmediatez del fenómeno que valora y, sobre todo, la perspectiva necesariamente parcial que detentaba su apreciación, pues sus juicios se desprendían de la valoración de los 'antecedentes' de lo que se conoció posteriormente como movimiento o grupo origenista, porque dichos juicios atañen solamente a las publicaciones que antecedieron a la revista *Orígenes*, de manera que su perspectiva no podía aprehender la significación más profunda, unitiva, dilatada y coherente que alcanzó ese movimiento a través de la larga ejecutoria de su revista más importante.

Por otro lado, también es dable valorar que los presupuestos ideológicos, y concretamente filosóficos, de los integrantes de *Gaceta del Caribe*, y los presupuestos origenistas, diferían notablemente. En tanto los primeros asumían una concepción materialista-dialéctica de la realidad, detentaban una ideología marxista-leninista, y militaban en un partido político, el Partido Socialista Popular, los segundos, con apreciables diferencias entre sí —es decir, menos homogéneos en este sentido—, acogían una concepción del mundo de contenido idealista objetivo, de sesgo religioso, concretamente católico y de tendencia neotomista, y no militaban en ningún partido político. Cintio Vitier ha aislado esta última diferencia para insistir sobre un "cierto instinto político" de los externamente 'apolíticos' origenistas, llamando la atención sobre que ninguna de

las vías políticas que se manifestaban visiblemente en la república coadyuvó directamente al triunfo revolucionario, por donde los 'origenistas' probarían así, según Vitier, un instinto político que les impidió participar en vías políticas a la postre no efectivas. Pero, objetivamente, este es un juicio hecho a posteriori, que no exime de crítica o valoración una actitud asumida en una circunstancia histórica concreta, por lo que este argumento de Vitier vale más como una explicación que como una verdad, puesto que si bien el Partido Socialista Popular no alcanzó ni encarnó en actos la visión histórica radical del Movimiento 26 de Julio, encabezado por Fidel Castro, no por ello dejó de ser su actitud política una opción históricamente válida y explicable en aquella circunstancia, lo cual, por comparación posible, tampoco disminuye la importancia y la validez de la actitud cultural del grupo *Orígenes*, independientemente de las diferencias de presupuestos ya señaladas; movimiento que, si bien padecía, como ha reconocido el propio Vitier en su lección final de *Lo cubano en la poesía* y en su nuevo prólogo (1970), de un cierto escepticismo hacia lo histórico en favor de la poesía, no por ello dejó de alcanzar su actitud, a la postre, un sentido histórico concreto.

Tanto los intelectuales de *Gaceta*... como los de *Orígenes*, cada uno a su modo, y con sus respectivas ganancias y limitaciones, se orientaban hacia un mismo fin general, padecían a un mismo enemigo. Pero, indudablemente, de la actividad política concreta al escepticismo político —que, por lo demás, no fue privativo del grupo *Orígenes*— hay una diferencia considerable, si bien la constatación de la misma no debe llevar a actitudes críticas peyorativas, excluyentes, extre-

mas... Además, sus posiciones *culturales*, ya vistas desde una dilatada perspectiva, no pueden considerarse en modo alguno antitéticas, antagónicas, a pesar de las diferencias de sus presupuestos filosóficos, pues ellos por sí solos no determinan el contenido progresista o no de una actitud cultural concreta. Sería muy importante dilucidar, para una comprensión más profunda de nuestro proceso cultural, la función activa, progresista, que desarrolló el movimiento originista; movimiento de pensamiento poético que encarnó la tendencia activa, progresiva, dentro del contexto del pensamiento idealista cubano de la etapa; y que asumió una actitud ideológica marcadamente nacional, continuando una tradición revolucionaria de ascendencia martiana, que puede acaso calificarse como democrático-revolucionaria.

Por otro lado, es lógico que la asunción del partidismo en el arte, y la acentuada búsqueda de una intensificación de su función social, por parte de los intelectuales de *Gaceta del Caribe* —Mirta Aguirre, José Antonio Portuondo, Nicolás Guillén, Félix Pita Rodríguez y Ángel Augier—, difieran con el *modo* con que se aproximan los 'originistas' a la realidad. Ello explica, en parte, la beligerancia señalada en el editorial de Mirta Aguirre —de hecho el 'manifiesto' de la revista, y ya se sabe lo programáticos y apasionados que suelen ser los manifiestos literarios en nuestra historia literaria continental desde el vanguardismo hasta nuestros días—, si bien, como ya se apreció, es endeble la acusación de 'dualistas'... Pero es también totalmente lógico que la *Gaceta*... afirmara en sus editoriales su propia posición estética, y que la misma expresara su ostensible diferencia general con

otras posiciones. Mas, cuando aludimos a la excesiva beligerancia del susodicho editorial, queremos sobre todo llamar la atención sobre el hecho de que, amén de comprender las naturales diferencias, los intelectuales de la *Gaceta*... no previeron las comunidades generales, o, más concretamente, no acogieron con perspectiva dialéctica la coexistencia o convivencia en el terreno cultural, con otra perspectiva estética diferente, pero no antagónica, específicamente en cuanto a su tendencia igualmente progresiva, progresista; perspectiva, en este caso la del grupo Orígenes, a la larga también importante y parte esencial de nuestro proceso literario e, incluso, de nuestro proceso histórico de lucha por reafirmar nuestra identidad cultural; otra perspectiva, por lo demás, inevitable una vez comprendida históricamente. Es decir, así como la actitud de los intelectuales de la *Gaceta*... se reconoce como la expresión de la vanguardia estética de una intelectualidad que, portadora de una ideología marxista-leninista, trataba de expresar una 'cultura militante', según frase de Nicolás Guillén, una cultura que expresa los intereses de la clase obrera cubana y en general de todos los sectores o clases explotadas y progresistas de la Nación escamoteada; por otro lado, los intelectuales originistas, expresaban también una vanguardia estética, si bien desde posiciones idealistas, y encarnaban un importante movimiento de renovación literaria y proyección cultural nacional. En otro sentido concurrente, estos intelectuales, imposibilitados, por el carácter neocolonial, dependiente, de la burguesía cubana, para asumir los intereses de una *hipotética* burguesía nacional, encarnaban también una peculiar cultura de resis-

tencia y oposición a las expresiones de la cultura 'oficial' o, lo que es lo mismo, de la pseudocultura que auspiciaba o destilaba la burguesía entreguista cubana, así como a las manifestaciones visibles o invisibles de la penetración cultural norteamericana, por donde estos intelectuales religiosos e idealistas en su formación filosófica, pero patriotas y martianos en su proyección política-cultural, expresaban a su modo la vía que les era plausible para coadyuvar también al rescate de nuestra identidad nacional.

Por lo demás no se nos escapa el hecho de que hemos argumentado aquí, continuamente, sobre la base de principios teóricos generales, y que en la historia real, como sabemos, actúan y piensan los hombres reales y concretos, por donde ninguna situación histórica suele comportarse, en su compleja y contradictoria particularidad, idealmente y mucho menos en el terreno ideológico y específicamente cultural. Asimismo, si hemos sido tan prolijos en nuestras consideraciones, ello se debe a que esta problemática ha sido retomada y hecha pública en el mencionado libro *Ese sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana*, de Cintio Vitier, ante lo cual se hace imposible eludir su valoración, y porque, además, amén de no obviar la verdad histórica, sabemos distinguir lo provisorio de lo permanente: no es casualidad que fuera precisamente Mirta Aguirre, entre otros intelectuales marxistas-leninistas cubanos, quien censurara y se opusiera a la crítica negadora, sectaria, oportunista, de que fueran objeto los creadores origenistas desde las páginas de *Lunes de Revolución*; problemática que, como ya se valoró con anterioridad, ha sido abordada con efectiva perspectiva histórica-dialéctica por otro

de los intelectuales de la *Gaceta del Caribe*; nos referimos a las oportunas y funcionales consideraciones hechas al respecto por José Antonio Portuondo en su "Itinerario estético de la Revolución cubana" (1979).

Otra zona de la crítica que nos parece conveniente abordar por su generalidad, implícandose entonces necesariamente la obra y el pensamiento poético de Fina García Marruz, es la representada por Francisco López Segrera en "La poesía como catarsis: religiosidad y trascendencia, del capítulo IV, Los creadores de *Orígenes*" contenido en su trabajo "Psicoanálisis de una generación. III (conclusión)", publicado en 1970.

Pocas veces, en la amplia bibliografía sobre el grupo Orígenes, hemos encontrado un acercamiento que detente a la vez tantas valoraciones tocadas por una peculiar lucidez con otras de tan controvertido sentido. Ya, desde el propio título de su primera sección, notamos estas dos particularidades: "1. La poesía como catarsis: Religiosidad y trascendencia," correcto, pero ¿catarsis? Mas vayamos por partes.

Afirma Francisco López Segrera que "El tutelaje [de Lezama Lima sobre el resto de los 'origenistas'] es total en el ámbito poético" (López Segrera, 1970:101). En primer lugar, una cosa es la tácita aceptación de Lezama "como guía y maestro", y otra es convenir en lo absoluto del maestrazgo, pues esta perspectiva olvidaría, en última instancia, la independencia y validez de universos poéticos muy diferentes al del autor de *Enemigo rumor* (1941), aunque soporten numerosas coincidencias, sobre todo si valoramos a los integrantes de la llamada segunda promoción del grupo Orígenes fundamentalmente

a Cintio Vitier, Fina García Marruz y Eliseo Diego. Es cierto que fue el ímpetu unificador y coral de Lezama —cosa reconocida por los poetas nombrados— el que le confirió al movimiento su carácter "homogéneo en contraposición a la heterogeneidad de la época anterior". Pero no nos parece feliz hablar de un "tutelaje total".

Luego de exponer varios juicios muy acertados para la ubicación contextual del movimiento, el crítico afirma su idea, a propósito de los 'origenistas', de la "creación de un arte hermético y alejado de todo lo profano" (López Segrera, 1970: 102), juicio ya discutido en lo general en páginas anteriores. Pero prosigue:

El complejo de culpa que contraen, los remordimientos de conciencia que les acechan, y los cuales son un resultado de su repudio de la realidad, así como de su deseo de salvarse ante todos ellos y su arte, les llevan a refugiarse en los brazos del catolicismo, que les brinda un psicoanálisis y una catarsis en la confesión —catarsis que también obtienen en su creación poética—, les proporciona un asidero firme en su infinito dudar, y sobre todo calma sus apetitos y necesidad de trascendencia.

Y continúa:

Trascendencia por la que viven obsesionados, que al retirarse de lo cotidiano y adentrarse en un mundo propio de bellas formas reducen su esfera de influencia al terreno del arte, lo cual significa que si sus poemas fracasan, que si su actitud intelectual no es acogida con agrado, toda su vida no habrá sido sino un fraude con ellos mismos; en

este sentido, el catolicismo, al ofrecerles la inmortalidad del alma, les proporciona un gran consuelo, pues les garantiza la trascendencia (López Segrera, 1970: 102).

El intento de comprender las motivaciones más íntimas y secretas de los poetas trascendentalistas (sin reparar incluso en que ellos conforman un todo unido pero diferenciado) conduce al crítico a desplegar una interpretación plagada de inferencias totalmente subjetivas y a menudo arbitrarias. Ese "complejo de culpa", etc., al que alude López Segrera, sólo podría justificarse dentro del ámbito católico de la comprensión del pecado original y la posterior 'pasión' cristiana en aras de la 'encarnación' y 'redención' humanas —como sabemos, el misterio de la encarnación y el misterio de la caridad sí constituyen dos aspectos centrales de todo pensamiento católico y particularmente, como se ha señalado, del pensamiento de Fina García Marruz—, pero nos parece totalmente infundado referirlo como "resultado de su repudio de la realidad" cuando el propio misterio de la encarnación y de la caridad suponen la entrega 'amorosa' y 'dolorosa' a lo particular; mucho menos entonces operaría aquí la referencia a la realidad social, que sí repudiaron, pero que trajo consigo una consecuencia ajena a ese 'complejo de culpa' o a esos 'remordimientos de conciencia', pues en todo caso derivó en un poderoso movimiento de búsqueda y penetración cognoscitiva de la realidad, como reconoce el propio crítico en otro momento.

El juicio de que de esas 'culpas' y 'remordimientos' se deriva "su deseo de salvarse ante todo ellos y su arte", nos parece aún más peregrino. Es cierto que el catolicismo puede suponer más la salvación individual que la social, pero in-

ferir de ello el afán, desde otro punto de vista 'individualista', de pretender utilizar el arte como medio de salvación significaría reducir su fe religiosa a un pragmatismo que no le puede ser inherente a ningún verdadero cristiano. El propio pensador católico Jacques Maritain —al que Segrera reconoce como una de las fuentes del pensamiento origenista— criticará la idea del arte como salvación, del arte como mística redentora, como se puede apreciar en su *Situación de la poesía* (Maritain, 1946:94). Fina García Marruz ha afirmado en su ensayo "Lo Exterior en la Poesía", a propósito de Rimbaud, que "el menester poético a partir de él y sólo a partir de él, compromete totalmente a la persona, en sus extremos de salvación o perdición eternas" (García Marruz, 1947); esta afirmación (que sería muy conveniente comprender mejor en su contexto) traduce su creencia en la trascendencia de la poesía, su dignificación a la luz del cristianismo, de tal manera que la Poesía, para la autora esencia 'angélica', trascenderá siempre al poeta, quien podrá revelar la Poesía, mas no crearla ni apoderarse de ella. En última instancia, el concepto de la caridad y la relación entre la 'libertad' y la 'obediencia' cristianas, asumidas consecuentemente por Fina García Marruz, desde su perspectiva religiosa, supondrían incluso el sacrificio de su propio arte, el cual nunca es considerado como un medio para arribar a un fin trascendente, sino sólo como el 'tiempo' y el 'espacio' poéticos donde puede manifestarse, con independencia del poeta, la entrevisión de lo trascendente. Pero afirmar, seguidamente, que ese "deseo de salvarse ante todo ellos y su arte, les lleva a refugiarse en los brazos del catolicismo", es confundir la causalidad de su actitud, pues tal parece

que no es su fe religiosa la que condiciona su peculiar concepción de la realidad y, dentro de ella, del arte, sino al revés, lo que equivale a esgrimir un juicio falso de raíz, pues sus creencias trascendentes no pueden ser explicadas, *deterministamente*, por su condición de 'poetas' ni por su extrañamiento con una circunstancia externa hostil.

Por otro lado, afirmar que el catolicismo "les brinda un psicoanálisis y una catarsis en la confesión —catarsis que también obtienen en su creación poética...", puede ser cierto sólo en la medida en que este juicio, independientemente de todo 'catolicismo', puede operar en cualquier arte, generalidad que borraría, por extensión, ese pretendido 'reduccionismo' o singularidad 'origenista'. Es cierto que la poesía de Fina García Marruz, como aprecia el propio Cintio Vitier (1956:92) le dio al grupo "el tono confesional que le faltaba", pero entonces, ¿cómo generalizar lo que se reconoce, en todo caso, relativamente válido sólo para la autora de *Las miradas perdidas*, y aun creemos, que nunca con ese sentido tan absolutizador?

Pero donde ya la subjetividad del crítico alcanza niveles inexplicables es en su afirmación de que "si sus poemas fracasan, que si su actitud intelectual no es acogida con agrado, toda su vida no habrá sido sino un fraude con ellos mismos". En primer lugar, el propio credo católico supone, a través de la asunción de la caridad, todo lo contrario. Pues su "menester poético", aunque "comprometa totalmente a la persona en los extremos de salvación o perdición eternas", no implica, precisamente considerando la idea del sacrificio, que suponga para esa 'salvación' o 'perdición' eternas, un deter-

minado reconocimiento social, pues es Dios, en última instancia, y no el hombre, el juez de su alma. Y sería un acto de 'soberbia' el tratar de hacer depender el sentido de sus vidas y de sus muertes del proceso temporal histórico, contingente, de sus poemas, a la luz del no reconocimiento social, humano, de los mismos, cuando lo que importa al cristiano es lo intemporal, lo eterno, lo no histórico, lo permanente, aunque su vida deba cumplirse, como una necesaria pero provisoria consumación, en el territorio de lo humano, temporal, histórico, contingente. Pero repararemos en que, incluso, esta distinción sólo opera en *última instancia*, porque la propia creencia en la encarnación y la ascensión de la caridad le confieren un sentido a la realidad histórica, aunque éste sea, es cierto, un sentido trascendente.

Continuemos ahora la dilucidación del lugar, así como de su sentido, que ocupa la obra de Fina García Marruz dentro del grupo Orígenes, con respecto a las líneas poéticas que en su momento o con anterioridad inmediata se desarrollaron en su contexto histórico-literario desde la década del '30 hasta 1959.

El año 1937 marca, aproximadamente, a nuestro juicio, un momento de *cambio* con respecto a la etapa anterior. Mariano Brull había publicado en París su obra poética —*Poemas en menguante* (1928)—, aunque creemos que su *Solo de rosa* (1941), aparecido en La Habana, indica un momento importante en la madurez poética del escritor y en su influencia generacional. Posteriormente seguiría apareciendo, de nuevo en París, el resto de su obra. En definitiva, Brull, de rigurosa consecuencia con la estética 'purista' —nunca se apartó de esa línea, sino que la intensificó

hasta niveles indecibles—, constituyó un permanente punto de referencia para sus contemporáneos. Eugenio Florit, de atendida obra anterior a 1937, irrumpe sin embargo en la generación de Orígenes con su *Doble acento*, precisamente en esa fecha; este libro detenta la particularidad de haber sido prologado por Juan Ramón Jiménez, quien, como se sabe, fue muy importante desde el punto de vista de la experiencia de la poesía para los 'origenistas'. Posteriormente Florit no haría sino intensificar esa apertura 'juanramoniana' que todavía era, en *Doble acento*, hallazgo creador original. Emilio Ballagas publica sus poemarios desde 1931— *Júbilo y fuga*, su libro propiamente purista— hasta 1939: *Sabor eterno*, transitando por *Elegía sin nombre* (1936) y *Nocturno y elegía* (1938). Observemos cómo la irradiación 'purista' domina la década del 30, amén de que pueda mantenerse o desviarse hacia otras líneas, según el poeta, después de 1937. Mirta Aguirre, por ejemplo, da a conocer su *Presencia interior* en 1938, marcado por la impronta de la estética grata al abate Brémond, aunque más en lo expresivo que en su sentido final —si es que ello puede separarse—, donde se aprecia una singular interiorización de lo social.

Precisamente la estancia de Juan Ramón Jiménez en Cuba, desde 1936 hasta 1939, constituyó un momento importante para apreciar el 'estado' de la poesía cubana, pues ya en ese tiempo se habían definido las tendencias inmediatas postvanguardistas y se barruntaban las posteriores, especialmente la 'origenista'. El significativo *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1938), de José Lezama Lima, indica esa incidencia generacional del poeta andaluz. Recordemos, además, la importancia más extrínseca, más pro-

plamente desde el punto de vista de la poesía que de los poetas, que adquirió la antología del poeta español, *Poesía cubana en 1936*, aparecida en 1937. Sin embargo, y aunque sin volver a comentar las numerosas y diferentes influencias o fecundaciones concretas o generales en el ámbito cultural cubano, es conveniente precisar que la relación verdadera con la poesía de Fina García Marruz se inició a través del conocimiento de la poesía de Juan Ramón Jiménez, lo cual ya indica, aunque sea inconscientemente, una 'elección' que no deja de ser significativa para el desarrollo de su obra posterior. La poetisa ha precisado esa 'presencia' en su vida y en su obra. Dice:

Quando Juan Ramón vino a La Habana yo tenía trece años. Nunca había leído verdadera poesía... Con motivo de la visita de Juan Ramón, mi padre me regaló por las Navidades su gran libro, dorado y blanco, *Canción...* cuando leí el primer poema, "El adolescente", blanco tenue con sol fino y frescor morado, me pareció que tenía delante, en acuarela prístina, una luz más bella que la de la misma mañana con soplos fríos de diciembre, en que lo leía, como si de golpe se me hubiese dado a conocer a la vez la más alta poesía popular y culta de la lengua. ...Cuántas lecciones daba... Aquello fue, con el venturoso conocimiento del poeta mismo, el primer y decisivo deslumbramiento.

Y más adelante concluye:

Acaso las únicas cosas verdaderamente inolvidables sean aquellas que uno no podría recordar del todo jamás. Yo nunca sabré más

de la poesía que lo que supe entonces, oyéndolo, aquellas tardes de las que apenas guardo una clara memoria, sin que acierte a saber ahora lo que estaba allí diciendo, sin que haya sabido otra cosa, nunca (Lezama Lima, *et al*, 1969).

Mas se debe apreciar que esta avasalladora presencia de la poesía sentida por la poetisa y ligada ya para siempre, como experiencia primera y acaso definitiva, al recuerdo de Juan Ramón Jiménez, no significa que podamos presumir una 'influencia' determinante de la obra del poeta español en la poesía de Fina García Marruz.

Es significativo que los tres poemas que conforman su libro *Poemas* (1942), donde la crítica ha advertido la huella del poeta andaluz, no fueran incluidos en su primera suma poética, *Las miradas perdidas* (1951) —donde sí integra su *Transfiguración de Jesús en el Monte* (1947). ¿Acaso juzgó esa 'presencia' y decidió mantenerla *aislada* del resto de su obra como un reconocimiento de ese momento tan fecundador para su obra posterior, para que en su solitaria irradiación esplendiera siempre con su irrepetible fisonomía? Pues queremos añadir que esos tres poemas, aunque pueden soportar la denominación de "instante juanramoniano", no traducen una simple influencia, sino un momento de búsqueda de un modo propio y original de expresar la poesía que —fecundada por esa "magia" o "hechizo" de lo poético, encarnada entonces para ella en Juan Ramón Jiménez— halló enseguida su necesario acomodo en la 'manera' o en el 'estilo' peculiar de la poesía de la autora de *Las miradas perdidas*, pues más que una in-

fluencia literaria, la personalidad y la obra del autor de *Platero y yo* fueron asimiladas por Fina García Marruz —y por algunos de los poetas de 'Orígenes'— más que como un descubrimiento y una apropiación poética afín, como la encarnación ideal de la Poesía. Así lo han expresado, en repetidas ocasiones, Cintio Vitier, José Lezama Lima y la propia poetisa. Porque, en última instancia, cómo imitar lo inimitable, cómo remedar lo que es inherente a un verdadero poeta. Cuando se habla de 'influencias' — y ello sucede a menudo— se olvida que toda obra poética verdadera —es decir, única, irrepetible— es imposible de 'duplicar', e incluso de 'imitar', pues ¿qué sentido tendría asumir la 'tiranía' de un universo poético ajeno? Y no es que neguemos el hecho incontrovertible y, por lo demás, tan natural, de que siempre, en el difícil camino de búsqueda de una expresión propia, el poeta se deje permear por diferentes 'influencias', aún detectables en el no culminado hallazgo de una voz y una mirada poética propias, pues lo importante —desde una correcta perspectiva crítica— será siempre saber aislar lo provisoriamente ajeno de lo que ya va asumiendo un rostro personal. Incluso esa influencia sólo serviría para aprehender lo más externo de su asimilación poética, cuando lo interesante es constatar cómo esa fuente nutricia puede integrarse a la propia fuente y transfigurarse, es decir, convertirse en todo caso en una 'asimilación' creadora cada vez más independiente de su punto de partida, cada vez reveladora de la personalidad poética intrínseca del poeta. Y esto es lo que sucede, en definitiva, con la relación entre Juan Ramón Jiménez y Fina García Marruz. Para nosotros lo que verdaderamente *influye* no es lo que *impon*

sino lo que *libera*. Influir es estimular no una imitación sino una fecundadora y siempre original búsqueda poética.

Mas, luego de esta digresión necesaria, regresemos a nuestro 'panorama' poético. A través de una trayectoria muy coherente, Nicolás Guillén venía desarrollando su obra desde 1930, fecha en que aparece su libro *Motivos de son*; luego le seguirán *Songoro cosongo* (1931), *West Indies Ltd.* (1934), *Cantos para soldados y sones para turistas* (1937), *España. Poema en cuatro angustias y una esperanza* (1937) y, finalmente, el libro que culminará esta apreciable evolución, *El son entero. Suma poética. (1929-1946)* (1947). Posteriormente publicaría, en 1951, su *Elegía a Jesús Menéndez*, quizás el testimonio poético mayor, desde la perspectiva de la poesía social, de la obra de Guillén, figura central de nuestra poesía sobre quien no se hace necesario insistir más.

Detengámonos ahora en la irrupción 'origenista'. Esta comienza con la publicación de la revista *Verbum* en 1937, donde José Lezama Lima inaugura, de hecho, una nueva modalidad de nuestra literatura. Ese mismo año da a conocer su *Coloquio...* y, sobre todo, su *Muerte de Narciso*. Es decir, su irrupción se manifiesta desde una perspectiva cultural general —*Verbum*—, desde su pensamiento poético —*Coloquio...*— y desde su propia poesía..., aunque estas tres facetas de su obra se corresponden e integren mutuamente en un mismo gesto renovador. Él representa y domina esta irrupción hasta el inicio de la década del '40, cuando comienzan a manifestarse coralmente sus integrantes. Ya en *Esuela de Plata* (1939-1941) se reconoce a la primera promoción 'origenista', pues además de

Lezama, quien publica en 1941 su segundo libro de poesía, *Enemigo rumor*, aparecen vinculados a la publicación: Jorge Arche, José Ardévol, Gastón Baquero, Ángel Gaztelu, Alfredo Lozano, Amelia Peláez, Guy Pérez Cisneros, Virgilio Piñera, René Portocarrero, Mariano Rodríguez y Justo Rodríguez Santos. Todavía la participación de Cintio Vitier y Eliseo Diego se limita a una traducción de Walt Whitman. Y, por supuesto, se reconoce la presencia de Juan Ramón Jiménez y de María Zambrano, tan importantes para esta generación, así como la de otros españoles, como Luis Cernuda, Jorge Guillén y Pedro Salinas. La simultaneidad 'purista' se aprecia a través de la presencia de Florit, Brull y Ballagas, mantenida también posteriormente, aunque ya la poesía de Ballagas avanzaba hacia otros derroteros.

Ciñéndonos a los poetas de esta primera promoción, Virgilio Piñera publica su primer libro en 1941, *Las furias*, y luego *La isla en peso* (1943) y *Poesía y prosa* (1944); Ángel Gaztelu, *Poemas* (1940); Gastón Baquero, *Poemas y Saúl sobre la espada*, ambos en 1942; Justo Rodríguez Santos, *Elegía por la muerte de Federico García Lorca* (1936) y *Luz cautiva* (1938). Es difícil separar a esta primera promoción de la siguiente: Cintio Vitier, Fina García Marruz, Eliseo Diego, Agustín Pi, Octavio Smith y Lorenzo García Vega, pues ya desde la disolución de *Espuela de Plata*, en 1941, reaparecen tres de ellos en *Clavileño* (1942-43): Diego, Vitier y Smith —aunque es conveniente recordar que tanto Fina García Marruz como Agustín Pi pertenecían a este 'círculo' poético—, junto a la presencia de Piñera, Gaztelu y Baquero, fundador de la revista. Simultáneamente Virgilio Piñera funda *Poeta* (1942-43), donde aparecen los nombres de Baquero, Vitier y María

Zambrano. En la revista *Nadie Parecía* (1942-44) reconocemos a su fundador, José Lezama Lima, y a Gaztelu, además de José Rodríguez Feo, de tanta importancia posterior.

Es decir que, alrededor de los cinco primeros años de la década del '40, encontramos al núcleo central de los 'origenistas' plenamente configurado. Reparemos en que Fina García Marruz publica su primer cuaderno poético, *Poemas*, en 1942; Eliseo Diego, ese mismo año, *En las oscuras manos del olvido*; Cintio Vitier edita *Poemas* (1938), *Sedienta cita* (1943), *Experiencia de la poesía* (1944) y *Extrañeza de estar* (1944).

Es precisamente el año 1944 el que indica la unificación definitiva y la intensa participación común de todos los 'origenistas', con la excepción de Virgilio Piñera, quien ya había demostrado sus antecedentes 'ciclónicos' en los editoriales de *Poeta*; y de Gastón Baquero, quien, luego de colaborar en el primer número de *Orígenes* (1944-1956), abandona su vida poética para abrazar la 'política' o sólo generalmente cultural, a través de su participación periodística en el *Diario de la Marina*. Ese 'estado de concurrencia poética', como lo denominó Lezama, aporta a nuestra poesía las siguientes obras. *Aventuras sigilosas* (1945), *La fijeza* (1949), *Analecta del reloj* (1953), *La expresión americana* (1957) y *Tratados en La Habana* (1958), de José Lezama Lima; *Diez poetas cubanos. 1937-1947* (1948); *Cincuenta años de poesía cubana* (1902-1952), *Visperas 1938-1953* (1953), *La luz del imposible* (1957) y *Lo cubano en la poesía* (1958), de Cintio Vitier, además de sus obras ya citadas; *Gradual de laudes* (1955), de Ángel Gaztelu; *Del furtivo destierro* (1946), de Octavio Smith; *Diversos* (1946) y *En la Calzada de Jesús del*

Monte (1949), de Eliseo Diego; *La belleza que el cielo no amortaja* (1951), de Justo Rodríguez Santos; *Suite para la espera* (1948) y *Espirales del cuje* (1952), de Lorenzo García Vega, así como *Transfiguración de Jesús en el Monte* (1947) y *Las miradas perdidas* (1951), de Fina García Marruz. También habría que destacar, aunque fuera del ámbito de *Orígenes* pero con muchas preocupaciones y maneras coincidentes, a los poetas Samuel Feijóo, Alcidez Iznaga y Aldo Menéndez, y advertir que Feijóo, además de su línea 'intimista' desarrolló otra muy cercana a las 'búsquedas de lo cubano' que caracterizaron al grupo *Orígenes*; así, podemos citar en este sentido sus poemas *Jiras guajiras* (1949), *Gajo joven* (1949) y *Gallo campero* (1949), entre otros.

Asimismo, a la segunda promoción del grupo *Orígenes* y a la revista del mismo nombre se vinculan Roberto Fernández Retamar, quien publica en ese tiempo su *Elegía como un himno*. A Rubén Martínez Villena (1950), *Alabanzas, conversaciones (1951-1955)* (1955) y *Patrias (1949-1951)* (1952); y Fayad Jamís, autor de *Brújula* (1949). Cabe señalar también a la poetisa Cleva Solís y a Rolando Escardó, de singular relación con José Lezama Lima. Ellos expresan, entre otros, la necesaria continuidad con la primera generación de poetas de la Revolución.

Hemos hecho este breve y limitado 'panorama' de la poesía cubana, donde faltan necesariamente muchos nombres, para comprender mejor el ambiente poético donde se desarrolló la obra inicial de Fina García Marruz. Centrémonos entonces en ella y precisemos su pertenencia a la segunda promoción 'origenista'.

La crítica —sobre todo a partir de Cintio Vitier— ha caracterizado ya a esta segunda pro-

moción. Pero ésta sólo puede explicarse por su vínculo con la anterior. Reparemos en que esta 'generación' se da a conocer como grupo homogéneo a través de la antología de Vitier, *Diez poetas cubanos* y cómo, generalmente, estos creadores son caracterizados atendiendo a su gesto literario más general. Sin profundizar en ello, creemos que la denominación que mejor funciona para este 'grupo' es la contenida en *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, de Roberto Fernández Retamar —como ya se pudo apreciar—: es decir, la que los reconoce como 'trascendentalistas'. Posteriormente el propio Fernández Retamar abundaría sobre esta denominación:

Alguna vez llamé a estos poetas, por su incómoda ubicación histórica, "de entrerrevoluciones", y los emparenté (teniendo en cuenta que muchos eran católicos) con los escritores que en la Rusia "de entrerrevoluciones" eran llamados "buscadores de Dios". Antes aún, los había bautizado con el término paquidérmico de "trascendentalistas" (Fernández Retamar, 1972:24).

Pero es Cintio Vitier quien enfatiza, dentro de esta comunidad, las diferencias atendibles entre las dos 'promociones' al señalar, con respecto a la 'segunda', que está "caracterizada, dentro de la corriente común, por un entrañable apego a lo inmediato. El tono especulativo desaparece casi totalmente, para dar paso a un conocimiento directo de las cosas" (Vitier, 1956). Asimismo, en *Lo cubano en la poesía* (1958), expresa que los poetas de la primera promoción

"tienden al tratamiento impersonal y simbólico y a los temas especulativos o de raíz cultural", mientras que "La segunda promoción de este grupo, parece tener en común la mayor intimidad de sus versos, el acercamiento a las realidades cotidianas y la búsqueda de un centro unitivo en la memoria" (Vitier, 1979:501).

Por otro lado, Francisco López Segrera aborda también esa 'separación' atendiendo a sus denominaciones de "Innovadores" y "terroristas", y exceptuando un grupo 'neutral', donde ubicará precisamente a Fina García Marruz; consideraciones con las que disentimos y que remitimos a su fuente.

Esta particularidad de los poetas de la 'segunda promoción' los vincularía asimismo con la denominación de César Fernández Moreno, para la poesía predominante en la década del '50: "poesía de la existencia", retomada por Guillermo Rodríguez Rivera al analizar la generación inmediatamente anterior al triunfo de la Revolución y que, obviamente, continúa en ella su obra; generación también denominada por él como la de los 'maestros' siempre con respecto a la poesía revolucionaria.

Ahora bien, es precisamente esta 'singularidad' la que permite apreciar como más natural, y salvando las 'esenciales' diferencias, la 'relativa' continuidad de estos poetas dentro de la poesía de la Revolución, la cual va a caracterizarse, muy generalmente, por un acercamiento cada vez más expreso a la circunstancia inmediata, a la vivencia personal, y a la fusión de ambas instancias, sobre todo a partir del reencuentro objetivo con la plenitud histórica-problemática que el grupo Orígenes tuvo que resolver con anterioridad por rechazo y no por participación, al

menos con la historia política y cultural inmediata, pues ellos también valoraron la historia, pero desde un punto de vista poético y metafísico que, con sus necesarias particularidades individuales los caracterizó como 'grupo'.

Quizás sean los juicios de Cintio Vitier, en su prólogo a la nueva edición de *Lo cubano en la poesía*, los que expresen mejor esta problemática; dice allí a propósito de su libro que

muchas de sus consideraciones estaban determinadas por un enfrentamiento de la historia y la poesía, y por una toma de partido a favor de ésta. La explicación de esta actitud más allá de las razones temperamentales, está sin duda en el ambiente generacional del posmachadismo, la guerra civil española y la segunda guerra mundial, que nos llevaron a una grave desconfianza de lo histórico, fortalecida por nuestra formación poética y libremente religiosa. La inmersión desde la adolescencia en una atmósfera de frustración y de "imposible", dejó fuerte huella en nuestro modo de mirar la poesía y, a través de ella, el alma y el destino del país. Aunque no creo que todo en esa perspectiva fuese erróneo como registro de constantes y como testimonio de un momento trágico, aparentemente sin salida en nuestro proceso nacional, hoy comprendo que las amargas disquisiciones de esas últimas páginas (que adquieren ahora un cierto valor y sabor "de época"), ocultaban la nostalgia de otras perspectivas: exactamente, las encarnadas por José Martí, en quien historia y poesía no fueron potestades enemigas.

Y continúa:

El elemento fundamental que falta en dichas "consideraciones finales", es sencillamente la acción. Eliminada la acción (por desconianza y desconocimiento de sus verdaderas posibilidades), quedaban desconectadas la historia y la poesía: la primera representaba el sinsentido y la segunda, desde luego, el sentido, pero un sentido sólo platónica o proféticamente verificable. Sin renunciar a estas dimensiones, la acción revolucionaria nos ha enseñado, entre otras cosas, que la poesía puede encarnar en la historia y debe hacerlo... (Vitier, 1970:110).

Como se conoce —y aquí sólo nos atenemos a lo más general—, la poesía revolucionaria derivó hacia un estilo estético-epocal que asumió el rostro predominante del 'conversacionalismo'. Fina García Marruz, manteniéndose fiel a su ontología religiosa y su singular pensamiento poético y modos expresivos ya dominados, no disiente de la tónica general de la poesía revolucionaria en cuanto a su "entrañable" apego a lo particular, a la vivencia, incluso a través de una expresión, a veces, propiamente conversacional, y repárese en cómo también esa su 'poesía de la Memoria' fue una constante, en su exterioridad más visible, de una gran zona de la poesía revolucionaria. Mas la profundización en esta 'comunidad' nos llevaría a consideraciones estilísticas imposibles de agotar aquí. No obstante, vale atender al vínculo (e incluso manifiesta influencia) que ha mantenido la poesía de Eliseo Diego con la poesía de las sucesivas generaciones de poetas de la Revolución,

vínculo que, últimamente, no ha hecho sino crecer. Y no es un secreto, para el conocedor de la poesía de Diego y de Fina García Marruz, que ambas se emparentan en su diferente pero generalmente semejante perspectiva de la memoria poética, la cual expresa, por lo demás, como advirtió Cintio Vitier, una nota común en la llamada segunda promoción originista, incluyéndolo a él mismo. Por otro lado ese 'tema' de la memoria poética encarnó una profunda preocupación para el 'teórico de la literatura' o, más exactamente, de la poesía, que desplegara sus intensos asedios al tema desde su libro de ensayos titulado *Poética* (1961). La propia Fina García Marruz en su "Hablar de la poesía" y Eliseo Diego en algunas entrevistas o comentarios sobre su obra, abordan también esta perspectiva.

En otra dimensión de análisis, la notable transformación ideológica manifiesta en la obra de Cintio Vitier —sin que por ello abandone sus creencias religiosas, desde luego—, evidente en sus libros *Testimonios* (1968) y *La fecha al pie* (1981), ubican incluso su poesía como uno de los 'testimonios' poéticos más intensos de la experiencia revolucionaria. Sobre todo por su honesta perspectiva crítica e incluso autocrítica. Pero ¿caso su novela *De Peña Pobre* (1980), *Los papeles de Jacinto Finalé* (1984), y *Rajando la leña está* (1986), al igual que *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima, no se constituyen en uno de sus sentidos fundamentales y sin extremar ninguna identificación entre ellas, como novelas de 'memoria poética', también presentes en nuestra tradición narrativa revolucionaria, como se puede apreciar, por ejemplo, en *Los niños se despiden* (1970) de Pablo Armando Fernández, y en la reciente *La caja está cerrada* (1985), de

Antón Arrufat, para sólo nombrar dos textos significativos? Y no serían ciertamente pocos los ejemplos que a propósito de la obra de José Lezama Lima pudieran citarse como síntomas de su actitud participante ante el nuevo proceso revolucionario, sin que ella haya implicado, es cierto, una transformación notable de su sistema poético, el cual, por otra parte, ¿no suponía, como una de sus 'eras imaginarias', la encarnación de la imagen en la historia a través del triunfo revolucionario? Por lo pronto, en la obra de Fina García Marruz podemos reconocer brevemente algunas de estas encarnaciones en lo histórico, en este caso ya no trascendente, sino inmediato, como se evidencia en algunos textos de *Visitaciones*, a partir sobre todo de su acercamiento a héroes revolucionarios como Martin Luther King, Ho Chi Minh, Ernesto Che Guevara y Camilo Cienfuegos, o en textos de clara afirmación de lo cubano universal —que es lo mismo que afirmar lo nacional—, o de intensa, aunque velada, participación poética en lo histórico concreto, como se aprecia en su impresionante responso "Ay, Cuba, Cuba...", y, más recientemente, en su poema dedicado a Haydée Santamaría, y en su reciente libro *Viaje a Nicaragua* (1986), compartido con Vitier. La poetisa, por otra parte —y ello es muy importante comprenderlo— se ha mantenido fiel a su estética o pensamiento poético, probando con ello, incluso, la auténtica consecuencia del mismo, como se aprecia en *Visitaciones* y en su reciente libro *Poesías escogidas*, donde aparecen numerosos poemas hasta ese entonces inéditos. Lo que sucede es muy sencillo: antes de la Revolución ¿qué circunstancias visibles e inmediatas, si no eran las emanadas de la desintegra-

ción nacional en todas sus manifestaciones, podían constituirse en materias de su poesía, tomando en cuenta que, dada su estética peculiar, ésta excluía el convertirse en una poesía de 'servicio', o 'social', en el sentido estrecho o positivo del término? En ese panorama pseudo-rrepublicano, ¿dónde estaba para ella pues la afirmación implícita de lo nacional, sino en el sentido de la obra y el pensamiento martianos?: ¿no pedía que "ante el espectáculo de la República" volviéramos a reencontrar a nuestro héroe nacional?; ¿sus poemas de 'Azules' no expresan una sostenida búsqueda de nuestra verdadera fisonomía cultural, entre otros muchos sentidos?. Y, al igual que Vitier en *Lo cubano en la poesía*, ese 'zureo' moroso y profundo sobre 'lo cubano', ¿no suponía también "el rescate de nuestra dignidad"? (Vitier, 1970:13). Es cierto que, como reconoce Vitier, ellos se habían separado de la historia, y como comprenderá después: "la poesía puede encarnar en la historia y debe hacerlo" (Vitier, 1970:10), mas ello no hace otra cosa que significar su particular rechazo y oposición a aquella desintegración visible de la conciencia de lo racional, frente a la cual ellos buscaban, reconocida ya la 'esencial frustración política', "otros cotos de mayor realeza", (Lezama Lima, 1981:196), que no fueron sino los de la creación de una cultura que, frente al embate de la frustración nacional, frente a la penetración norteamericana, en todos los órdenes, *resistiera* desde la belleza de la poesía —que para ellos siempre ha consistido en la verdad y en la justicia—, asumiéndola como una "compensación", es decir, como una afirmación peculiar de lo nacional.

Regresando, pues, a su obra publicada dentro del proceso revolucionario, son atendibles las relaciones, evidentes en algunas críticas, con su circunstancia (y la circunstancia no es otra cosa que lo contemporáneo), como se aprecia en su comentario sobre Cortázar, de profundo sentimiento latinoamericanista, en sus objetivos acercamientos críticos a la narrativa de Miguel Collazo y a la poesía de Basilia Papastamatíu. Asimismo son significativos sus juicios sobre el libro *Imagen y posibilidad*, de José Lezama Lima, donde se expresan sus criterios sobre la presencia de 'lo histórico' en el autor de *Paradiso* (García Marruz, 1984 b), y sobre todo en una interesante conferencia introductoria sobre una presentación de "poesía joven cubana", ocurrida en New York, alrededor del ámbito cultural de la revista *Areíto*, donde expresa su comprensión de aquella a la vez que afirma su vinculación esencial con los contenidos de nuestro proceso revolucionario, de los cuales, como católica, se siente íntimamente partícipe (García Marruz, 1981).

Mas, aun cuando pudiéramos aportar más referencias sobre esas 'relaciones' de la poesía de Fina García Marruz con su 'circunstancia', no haríamos sino ofrecer los signos 'exteriores' de su relación activa con su contexto histórico-cultural. Pues esa 'relación' donde verdaderamente se cumple es en el 'ser' mismo de su obra sean explícitas o no las referencias. El equívoco puede comenzar precisamente cuando buscamos aprehender sólo esos signos, esas señales, olvidando el hecho incontrovertible de que su obra se cumple día a día dentro de nuestra literatura revolucionaria, pues 'lo revolucionario', como antes 'lo social', no se puede reducir a la 'asúntica',

a la mera 'temática', sino que debe suponer siempre, y en primer lugar, la valoración de la actitud creadora, o, como expresa con otras palabras Raquel Carrió, "la extracción de la belleza", (Carrió, 1985) no viendo esa 'belleza', claro, como una esencia desvinculada de la vida, o como una categoría meramente 'formal', sino como quiere la propia poetisa: "entrañable", (García Marruz, 1970 b) es decir, encarnada en la vida, con honda irradiación histórico-social.

Así, de hecho, su obra posterior a 1959 es parte esencial de nuestra literatura revolucionaria. La autora, al afirmar, desde su particular conformación expresiva y desde su inherente sentido, precisamente su fidelidad a su pensamiento poético anterior, también expresa, como natural pertenencia, ese pensamiento como uno de los universos poéticos más originales que integran nuestra poesía revolucionaria. E insistimos: su obra, con ser reveladora, dadora de belleza, ya cumple una importante —acaso la mayor desde el ámbito que le es propio a la poesía— *función social*. Creemos que debe ser esta perspectiva la que se considere como esencial para cualquier análisis de las relaciones de un creador con su circunstancia, independientemente de la necesaria validez de los estudios 'temáticos' o expresamente 'sociológicos' sobre una obra.

Pero regresando al grupo Orígenes conveniría plantearse el sentido de su participación dentro de la aventura 'origenista'. Y esto a través de la valoración general de tres vertientes de su obra: dos explícitas —su crítica y su poesía— y otra implícita: su pertenencia a lo que representó esa revista como centro de un vasto movimiento cultural de raíz poética.

Con respecto a su crítica, ella se reduce a una reseña sobre el libro de Octavio Smith, *Del furtivo destierro* en 1946, sobre el libro *Espacios métricos*, de Silvina Ocampo en 1947, y sobre el libro de Mirta Aguirre acerca de Cervantes, *Un hombre a través de su obra*, en 1949, además de su importante ensayo "Lo Exterior en la Poesía", de 1947. Aunque la crítica los haya desconocido, hay que indicar enseguida que en estos 'pocos' trabajos está contenido un pensamiento poético sumamente coherente y significativo —el cual se consolidaría, precisamente, en numerosos ensayos publicados con posterioridad a 1959— y muy útiles para comprender (como sucede con mayor vastedad pero no mayor intensidad en la obra crítica de Lezama y de Vitier) el sentido del movimiento 'origenista'. Ello se ve complementado por otro trabajo, el aparecido en la revista *Lyceum* acerca de "José Martí" (1952).

Ya a lo largo de este estudio se han 'aprovechado' a menudo los juicios contenidos en sus críticas sobre Silvina Ocampo y Mirta Aguirre para hacer explícita, nada menos, la posición de la estética 'origenista' con respecto a las líneas poéticas predominantes en la poesía cubana cuando irrumpe en 1937 la generación de Orígenes: es decir, la continuidad y la discontinuidad de este movimiento con la llamada 'poesía pura' y la 'poesía social'; pues sucede que en los textos de Fina García Marruz —y ello es una característica muy frecuente de su crítica— la autora no se ciñe al objeto criticado, sino que desprende del mismo reflexiones de índole general sobre la poesía, las cuales atañen a la afirmación de su propio pensamiento y, por necesidad implícita, a la perspectiva 'origenista', sin que por ello pier-

da su peculiaridad; y conste que en estas páginas no hemos agotado las numerosas prolongaciones que pueden apreciarse a través de la valoración de esas 'críticas', porque ello nos conduciría al estudio específico de su pensamiento poético. Su ensayo "Lo Exterior en la poesía" es más importante aún, pues atiende expresamente a ese 'pensamiento', desde la dilucidación teórica de las relaciones de la poesía con la religión, del estado alcanzado por la poesía —y el pensamiento sobre y desde ella— en su tiempo y a la manera de comprenderlo y asumirlo, con original perspectiva, por la poetisa, pues a través de sus páginas se pueden aprehender los fundamentos de su ontología religiosa y de su pensamiento poético —consustanciados una y otro—, además de extenderse, como ejemplo de particularización de sus juicios, sobre el sentido de las obras de José Martí, Julián del Casal, Cintio Vitier y José Lezama Lima. Por otro lado, su estudio sobre José Martí de la revista *Lyceum* es esencial también para comprender facetas importantes de su poesía y es en realidad el centro irradiador de toda su extensa obra posterior sobre Martí. Por ejemplo: ¿cómo comprender la presencia de Martí en su poesía sin remitirla a ese 'pensamiento'? Esta contaminación de su obra crítica con su obra poética no ha hecho sino incrementarse desde 1959, como ya señalábamos, y de tal manera que es imposible comprender una sin la otra. ¿Es que acaso ambas no son una única 'obra'? Baste la referencia a sus trabajos sobre Bécquer, Juan Ramón Jiménez, Juana Borrero, su conferencia "Hablar de la poesía" y sus numerosos asedios martianos, para comprender y comprobar esa íntima consustanciación de lo crítico y lo poético: pecu-

liaridad que permite entonces estudiarlos bajo el rubro unitivo de *pensamiento poético*.

Precisamente por esta razón su poesía configura uno de los testimonios poéticos más intensos del grupo Orígenes; la presencia de ese 'original' pensamiento bastaría para valorarla así. Mas repárese en que sus numerosos asedios poéticos a 'lo cubano' no hacen sino complementar y enriquecer la perspectiva iniciada por Lezama en 1937 con su *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, a propósito del mito de la insularidad cubana y de sus búsquedas de lo cubano —de lo nacional, o de lo universal en lo nacional— a través del conocimiento poético de nuestra realidad —actitud también prolongada por Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía*. Por otro lado, su aporte "confesional" aclara, en más de un sentido, el controvertido sesgo religioso del 'grupo', pues, a veces, lo que en otros creadores es presupuesto implícito, en su obra suele ofrecerse en toda su encarnación posible en la realidad a través de su poesía. Bastaría, por ejemplo, comprender su perspectiva de la 'encarnación' para comprobar la consecuencia idealista de su ontología religiosa con su pensamiento poético, y ello es atendible, ciertamente, para la mayoría de los 'origenistas'.

Por ello no es difícil vincular el sentido de la obra y del pensamiento de Fina García Marruz con el 'trascendentalismo' dominante en el grupo Orígenes. Si se repasan las páginas de sus diferentes revistas, se apreciará el 'sesgo' religioso de las colaboraciones —ya no sólo de las del 'grupo', sino también de las restantes, incluyendo las de intelectuales extranjeros, o a través de la publicación de determinadas traducciones o importantes textos de la literatura u-

niversal que portan ese contenido; sólo que siempre en íntima relación 'poética', que es lo que les ofrece su 'tono' distintivo a las revistas. El ensayo de María Zambrano, por ejemplo, "La Cuba secreta", reúne el desciframiento de 'lo cubano' con su implícito matiz trascendente, además de comportar otro contenido que preocupó tanto a los 'origenistas': su participación en la *historia*.

Sobre la controvertida presencia de 'lo histórico' vale detenerse con mayor cuidado, sin pretender con ello agotar su interpretación.

Ante la frustración nacional, ante la imposibilidad inmediata de encontrar las vías concretas —el acto de superación de esa desgarradora pérdida de finalidad que caracterizó la conciencia de tantos intelectuales de la época seudorepublicana, quienes veían, una y otra vez, cómo se frustraban sus esperanzas concretas o abstractas de acceder a la plenitud histórica deseada, los 'origenistas' esgrimieron su arte —y a través de este la búsqueda de lo nacional— como compensación histórica. La poesía fue para ellos 'el acto que les era dable realizar'. Por ello se 'retiraron' de la realidad inmediata, la cual no les ofrecía la encarnación de lo histórico como plenitud sino como desgarramiento, por lo que buscaron descubrir, conocer y conservar las raíces históricas y culturales de lo nacional para afirmarlas a través de la poesía, e incluso oponerlas como un 'cuerpo glorioso' y resistente frente a la disolución visible de la conciencia nacional, y, aun, frente a la penetración cultural norteamericana —y ya se sabe que no sólo cultural. Por eso es tan conmovedor su apego profundo a lo español, rescatado en su legítimo sentido cultural; por eso es tan tajante su diferencia con muchos de los contenidos que

empezaron a difundirse en *Ciclón*, en su peculiar y diferente apropiación de la cultura. Es por eso también que esa actitud 'origenista' debe considerarse como encarnación de una cultura de resistencia y oposición, y no como un mero gesto literario —aunque incluso a través de su gesto literario hayan llevado a nuestra literatura a un rango universal, como reconoce Alejo Carpentier, antigua apetencia de nuestra cultura desde la *Revista de Avance*. ¿Qué subyacía, en 1951, a las puertas del centenario de José Martí, en el pensamiento de Fina García Marruz, cuando reclamaba:

Sí, ante el espectáculo posterior de la República, volvámonos a estos pobres héroes, estos fundadores silenciosos. Volvamos a aquél que le escribió un día a su pequeña María Mantilla, con aquel acento casi escolar de ternura que nunca nadie ha tenido después: "Tú, cada vez que veas la noche oscura, o el sol nublado piensa en mí" (García Marruz, 1952:161).

Además, ese 'retiramiento' de la realidad histórica inmediata es relativo, pues, en puridad, vale sólo en el sentido de que esa realidad no era abordada directamente como objetivo y contenido de sus intenciones poéticas —aunque no sucede así en algunos 'editoriales' de José Lezama Lima, donde sí es explícita su referencia. ¿Y acaso, y ese 'retiramiento' no se asumía por rechazo, y ese 'rechazo' no obraba directamente sobre su circunstancia con cada salida de la revista *Orígenes*, con cada obra publicada?, ¿no representan esa revista y esas obras una lección de 'belleza' de raigal cubanía, de un profundo

sentido cultural y, entonces, por qué no, de una gran responsabilidad histórica, en un 'medio' y frente a una seudocultura que desconocía esa belleza, que comprometía y traicionaba cada vez más esa cubanía y que era causa y consecuencia, respectivamente, de un profundo sentido histórico? Y no es que extrememos ahora la significación del grupo Orígenes; bien sabemos que había otras actitudes posibles y ciertamente más cercanas al acto apetecido desde un punto de vista cultural y político, detentadas a través del sentido de una 'cultura militante', expresadas por los intelectuales y artistas reunidos en torno a las revistas *Mediodía*, *Gaceta del Caribe*, *Nuestro Tiempo*, *Galería*, pues ese 'acto', como se sabe, fue encarnado por el Movimiento 26 de Julio, el cual encontró una vía más radical para el advenimiento histórico necesario de la Revolución cubana, si bien todos contribuyeron en una u otra medida a coadyuvarlo. Mas lo que queremos indicar es que el valor de esas otras actitudes no sustituyen ni impiden reconocer el valor particular del grupo Orígenes, a través de la *comprensión* de sus logros y limitaciones. ¿No fueron acaso, *como grupo*, los mayores creadores de belleza de su tiempo, junto a otros ingentes aportes individuales, como fueron las obras de Guillén, Carpentier y Lam, para citar sólo tres ejemplos significativos? ¿Y qué era la belleza para ellos sino la justicia y la verdad? ¿No nos ha dicho Fina García Marruz que "la belleza, o es todo, o sería la misma cosa que la injusticia"?

## LA CRÍTICA ANTE SU POESÍA

Detengámonos ahora en la crítica de que ha sido objeto la obra poética de Fina García Marruz y tratemos, a través de ella y de su comentario, de acercarnos también a la descripción general de su poesía, en sus 'contenidos' y 'modos' fundamentales.

En un trabajo anterior, "A propósito de las *Poesías escogidas* de Fina García Marruz" (1985), abordamos brevemente "el escaso eco crítico que ha motivado la obra poética" de la autora de *Las miradas perdidas* y *Visitaciones*. Intentemos ahora fijar su valor, buscando, sobre todo, apreciar sus límites y sus comunidades, pues éstas últimas ya pueden ser significativas para el reconocimiento de 'constantes', ya sean temas, motivos, modalidades expresivas o estilísticas, o bien sean perspectivas críticas afines, sobre cualquiera de ellas.

Luego de la publicación de *Poemas* (1942), pequeño libro de sólo tres textos no recogidos después en *Las miradas perdidas* (1951), la autora publicó *Transfiguración de Jesús en el Monte* (1947), importante poema que sí fue integrado en su libro de 1951. Pero, en realidad, la difusión efectiva de su poesía comenzó a través de la revista *Orígenes* (1944-1956), pues la poetisa —salvo un poema en la revista *Ayuda* (1938 a) y una prosa poética en *Cúspide* (1938 b)— no publicó ningún texto crítico —excepción hecha de "Sobre la rima", aparecido en la revista mexicana *El Hijo Pródigo* (1944)— o poético en las revistas anteriores: *Espuela de Plata* o *Clavileño*, si bien ya estaba vinculada al grupo de poetas que conformaron las principales colaboraciones de esta última revista. Pero como *Las mira-*

*das perdidas* recoge su labor poética desde 1944 hasta 1950, y *Orígenes* se prolongó hasta 1956, en esta revista aparecen poemas que se publican en 1951 y otros que no conocieron su oportunidad hasta 1970. Los poemas publicados en *Orígenes* y luego sumados a *Las miradas perdidas* son los siguientes: "Carta de César Vallejo", 1944; "La luz del siglo", "Un día, una mirada", 1945; "Canción para la extraña flor", 1948; seis poemas del cuaderno "La noche en el corazón", 1949, y otros cuatro del cuaderno "Las miradas perdidas", 1949. Esta relativamente amplia e importante muestra poética fue a la que tuvo acceso, junto a la edición de su libro de 1951 y los textos antologados en *Diez poetas cubanos (1937-1947)* (1948) y en *Cincuenta años de poesía en Cuba (1902-1952)* (1952), la crítica que se ejerció en esta etapa, es decir, a partir de 1942 y hasta 1956; se incluyen además algunos otros textos, luego integrados a *Visitaciones*, también publicados en *Orígenes*: "A Keats", "Mañana de enero", 1953; "Visitaciones", 1954; "Edipo", "Monólogos", "Agosto", "A los libros me vuelvo" y "Oda", 1955; y "Grabados para el diario de un niño corazón", 1956. Y un conjunto apreciable de poemas que fueron publicados en dos números de la revista *Lyceum* (1950, 1951).

La primera crítica de su poesía apareció en la antología hecha por Cintio Vitier, *Diez poetas cubanos, 1937-1947*. (1948); allí, en su contexto natural, una selección representativa de su poesía mereció este juicio por parte del antologador:

El hecho de no haber publicado nunca por su propia voluntad, sino por la tenaz insistencia de algunos amigos, revela en rigor una peculiar actitud ante la poesía, que se despren-

de también de la más válida significación de sus versos. Esa actitud es resumible observando que los poemas no constituyen para ella fines en sí mismos, sino sencilla y estrictamente caminos o instrumentos que sirven al progreso del alma y la visión. La poesía es lo que abre nuestra capacidad de ver; sus más perfectas cristalizaciones no pueden sustituir el objeto a que el propio raptó poético tiende, o sea, la intemperie de la realidad, el ser virginal de lo exterior que es al mismo tiempo la más inefable intimidad de la Creación. Este sentimiento ancilar y en cierto modo piadoso de la poesía, es lo que hace de sus poemas, por otra parte, verdaderos movimientos del alma, pero lo que también les resta en ocasiones la definitiva perfección. Desde este punto de vista debe explicarse una libertad formal (particularmente en los sonetos), que no surge nunca de cierta dominante concepción del idioma o el molde, sino del deseo de una pobreza, que a veces linda con el desaliño, ardientemente ceñida al oculto alimento de la comunión poética y vital (Vitier, 1948).

Y son significativas las siguientes apreciaciones: que "los poemas no constituyen para ella fines en sí mismos", sino vías para la "visión". Se trata, por supuesto, de una visión de lo Exterior, ese punto de lejanía e intimidad donde se manifiesta lo trascendente en la realidad para la poetisa, *entrevisto* a través del conocimiento poético, pero sólo 'entrevisto', es decir, nunca poseído: ello revela una concepción de la poesía, como dice Vitier, "ancilar y en cierto modo piadoso", o sea, una actitud que no supone la literatura

como fin ni como mero medio ilustrativo o de difusión, o de apoderamiento del objeto, sino que parece 'ir más allá' o 'quedarse más acá', es decir, situarse en ese delicado punto donde parece 'descender' 'apiadado' el Espíritu para encarnar en lo particular y ofrecer, como en un trasluz, su instante de eternidad —y conste que estamos parafraseando e interpretando el propio pensamiento de la poetisa. Ello supone una perspectiva religiosa de la Poesía, la cual siempre será trascendente con respecto al poeta y a su ilusoria 'creación' verbal. Por ello repara Vitier por primera vez en lo que será después objeto de continua referencia crítica: ese aparente "desaliño" formal, secreto de su estilo. Vitier, sin embargo, aprecia cómo esa particularidad "les resta [a sus poemas] en ocasiones la definitiva perfección"; creemos que ahí se desliza un juicio, digamos, demasiado prematuro de su apreciación estética, pues precisamente es en esa acaso contradictoria 'cristalización' poética, donde el lenguaje 'parece' quebrarse para acoger el despegue de su pensamiento donde radica su más peculiar originalidad estilística, muy ligada a su concepto religioso de la trascendencia de la Poesía y al valor de la obediencia a una forma, como se estudiará con mayor énfasis en el capítulo sobre su pensamiento poético.

Esta 'singularidad' parece ser el centro de las consideraciones de María Zambrano cuando, al comentar dicha antología en su revelador ensayo "La Cuba secreta" (1948), expone que:

Es en Cintio Vitier, Eliseo Diego, Octavio Smith y Fina García Marruz donde de modo cada uno diferente, vemos a la poesía cumplir una función que diríamos de salvar el

alma. No parece ninguno de ellos detenerse en la poesía como en su modo de ser, quiero decir que siendo poetas no parecen decididos o detenidos en serlo. Y en Fina García Marruz, yo diría que "por añadidura". Ella es quien testifica de modo más nítido esta actitud, no frente a la poesía, sino frente a la vida (Zambrano, 1948).

Reparemos en cómo la crítica enseguida notó lo distintivo de la poesía de Fina García Marruz —y del grupo Orígenes—, con respecto al sentido que asumían las distintas líneas poéticas de nuestro proceso literario ya comentadas, y cómo la distinguía tanto de los poetas de la línea 'social' como de la 'purista'. Ya los origenistas no pueden comprenderse como 'postvanguardistas' solamente, pues aunque se desprenden de la vanguardia encarnan un gesto superador: digamos que asumen y asimilan creadoramente la disyuntiva que había planteado el místico Henri Brémond, para la poesía —que tiene dos tendencias, la religiosa y la atea, la mística y la racional. Ellos, por supuesto, no se relacionan con la segunda —aunque esto no implique que dejen de apreciar también sus 'ganancias'—, sino con la primera; pero ya observábamos cómo Fina García Marruz, y precisamente desde su concepción religiosa, le señala un importante reparo a la primera: su no comprensión de la poesía como encarnación, por donde se trataba de reconciliar más que de excluir aquellos dos extremos: purismo y prosaísmo, la línea formalista y la social, para ella no excluyentes; o, en otra dimensión más general, la tendencia subjetiva y la objetiva, como puede apreciarse en su ensayo

"Lo Exterior en la Poesía". Pero observemos que la continuidad de base con el pensamiento anterior se establece —como debe ser— a partir del punto alcanzado por la poesía precedente, la cual había arribado a un "refinamiento cada vez mayor de la agudeza crítica" y a "una separación de tipo abstracto", como aprecia la poetisa, planteándose, además, los vínculos de la poesía con la religión. Valoremos la extensa polémica sobre la poesía pura, recogida en un libro por Henri Brémond, el pensamiento sobre el particular de Paul Valéry, de Claudel, Gide, o el pensamiento de Bergson, Charles Dubos, Maritain y otros pensadores católicos franceses. El estudio de estas probables fuentes puede dar la medida del estado alcanzado por el pensamiento estético, *afin* en más de un sentido con los 'origenistas' en sus consideraciones sobre la poesía además de las necesarias fuentes originales: los textos bíblicos y la filosofía patristica y escolástica, fundamentalmente San Agustín y Santo Tomás de Aquino, así como la mística filosófica y literaria y toda la fenomenología de sesgo religioso. Es sobre la base de esta comunidad cultural donde se establecen las relaciones del pensamiento de María Zambrano con el de los 'origenistas'. Estas dilucidaciones y ahondamientos requerirían de un estudio independiente, imposible de intentar aquí.<sup>7</sup> Aunque sí es importante señalar ahora que estos vínculos no deben nunca absolutizarse, pues el estudio causalista de sus

<sup>7</sup> Repárese en la relativa presencia del pensamiento de Simone Weil, tal y como se expresa en su libro *La gravedad y la gracia*. (Introducción de Gustave Thibon; traducción de María Eugenia Valentí) Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 250 pp.

'influencias' no nos explicaría nunca la obra concreta de ninguno de los 'origenistas', incluyendo dentro de esa obra el pensamiento poético que detente. Ya advertimos, en el ensayo comentado de López Segrera, a qué extremos puede conducir el establecer una mecánica dependencia entre ese cuerpo de pensamiento exterior y la obra de los 'origenistas'. Por lo pronto, siempre será más importante el estudio inmanente de cualquier pensamiento poético original y sólo luego, en segunda instancia, podrán buscarse las posibles y siempre relativas fecundaciones e influencias, incluso hasta en el caso de que se hagan explícitas por parte del propio creador, lo que no debe conducir a desdeñar el análisis extrínseco, contextual, incluso sociológico, también esencial mientras no se absolutice.

La referida crítica de María Zambrano representó, además, un verdadero testimonio 'espiritual' para los 'origenistas'. Incluso hallaron su relación "secreta" con la historia en aquel juicio de la filósofa española, donde apunta que "Los *Diez poetas cubanos* nos dicen diferentemente la misma cosa: que la isla dormida comienza a despertar como han despertado un día todas las tierras que han sido después historia" (Zambrano, 1948).

Ahora bien, la primera crítica que en el sentido tradicional o profesional del término, recibió la obra poética de Fina García Marruz, se debió a la pluma de José María Chacón y Calvo, y apareció, durante cuatro números sucesivos, en el *Diario de la Marina*, a propósito de la publicación de *Las miradas perdidas* en 1951.

Es interesante cómo el crítico repara en "Esta poesía de las cosas, de lo cotidiano, de los recursos familiares, de lo que parece minúsculo y tie-

ne una honda resonancia interior" (Chacón y Calvo, 1951), donde por un lado se hace explícita la referencia a una nueva actitud ante la circunstancia, y ello a través de la memoria, como se caracteriza la búsqueda poética de la segunda promoción del grupo Orígenes; y, por otro, se intuye, sin llegarse a desarrollar en su verdadera dimensión, esa doble naturaleza simbólica propia de los 'paisajes simbólicos', que manifiesta la poesía de la autora a través de su noción de la apariencia como misterio, como revelación de lo trascendente. Asimismo, Chacón y Calvo, al referirse al título del libro, señala que "Todo lo que hay de vaguedad, lejanía y misterio en esta poesía, parece condensarse en estas palabras de *Las miradas perdidas*". Ya la selección de la palabra 'lejanía' atiende a un motivo clave, recurrente y significativo del pensamiento poético de la autora muy relacionado con la condición trascendente de la realidad, con su concepto de lo Exterior en la Poesía, es decir, con ese punto coincidente de 'lejanía' e 'intimidad' ya aludido. Otra intuición notable, y que opera en la misma dirección, es haber señalado al exergo martiano: "y las oscuras / tardes me atraen, cual si mi patria fuera / la dilatada sombra", en un nivel de importancia tal que, dice, "parece darnos el espíritu de su poesía"; nosotros encontramos, efectivamente, a través de otra referencia martiana: "Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche. / ¿O son una las dos?", esa doble condición de realidad y misterio tan consustancial a su pensamiento poético. Pero el crítico nunca llega a aprehender, o al menos no lo manifiesta en el análisis —y piénsese en la inmediatez de su crítica—, el profundo sentido religioso que latía en esta zona de la poesía de Fina García Marruz, a pesar de su aparente

'cotidianeidad'. Ante ese clásico 'palsaje simbólico' desplegado en su poema "El distinto", el crítico sólo acierta a exponer su impresión inmediata, aspecto que se reitera a veces como predominante en su comentario, aunque también acceda a intuiciones importantes, como cuando advierte cómo "lo minúsculo parece acercarnos a una pura región de eternidad". Otras observaciones críticas significativas del comentarista que estamos analizando, que luego se repetirán en la bibliografía sobre la obra poética de Fina García Marruz, son la de haber señalado cómo la poetisa "no se olvida de la honda voz de la patria" y cómo "Hay una imitación clara y directa —al menos en un orden formal— de los *Versos sencillos* de José Martí" en su poema "Las miradas perdidas". ¿No se reparó en por qué precisamente este poema ofrece su título al libro?

En otra oportunidad destaca "su acento nuevo, su acento de verdad", y luego, a propósito de sus "Sonetos de la pobreza", dice: "Lo primero que se advierte es su acento de sinceridad, que aparta al verso de las meras expresiones verbales, de todo lo puramente externo y circunstancial". He aquí, tímidamente expresada, acaso, la esencia de la poesía de la poetisa: en primer lugar, su intensidad 'confesional', su autenticidad, su apego a la belleza como verdad, y, por otro lado, aquello que individualiza su apropiación poética, alejada lo mismo de cualquier 'purismo' formalista o de cualquier acento prosaísta, como tendencias expresivas dominantes y unilaterales. Esta exclusión de todo dualismo podía haber llevado al crítico a reparar en la asunción del misterio del descendimiento, de la encarnación, por

parte de la 'creadora'. En su párrafo final se deja leer:

Así es el libro de poesía cotidiana, de humilde actitud ante las cosas, de virgínea sensibilidad, de sinceridad profunda, de clara luz de eternidad, nacido, afirmado y exaltado a la sombra de Cristo, que da al nombre de Fina García Marruz una posición firme, relevante en la poesía cubana, en el cuadro de la poesía actual de nuestra lengua. (Chacón y Calvo, 1951).

Ahí se sintetizan sus juicios anteriores y se ve a la poesía de la autora como algo diferente de la poesía anterior, incluso a la luz de la poesía hispanoamericana y española.

La próxima referencia crítica la encontramos, breve, en *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)* (1952), de Cintio Vitier. Aquí ya se reiteran las tres temáticas fundamentales de su poesía: "la intimidad de los recuerdos, el sabor de lo cubano, los misterios católicos", y se especifica dentro de lo cubano la presencia martiana. Asimismo se hace referencia a "lo exterior prístino, inalcanzable". Y se vuelve a particularizar sobre la cualidad de su estilo, ya comentada por el propio crítico en sus *Diez poetas cubanos*. Dice ahora Vitier: "Más atenta a la plenitud expresiva que a la perfección de la forma, ese mismo desinterés le gana una hermosura interior en su estilo; pero a veces le debilita o desdibuja la eficacia verbal", perspectiva sobre la que ya expresamos lo fundamental de nuestro disentiimiento en cuanto a la última consideración. Reparemos, además, en cómo ya en esa afirmación crítica de Vitier

está implícita la peculiar actitud estética de la autora de *Visitaciones*.

En la crítica de Fernández Retamar, contenida en *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)* (1954), se parte, fundamentalmente, de los enjuiciamientos anteriores de Vitier y se reiteran sus tres temáticas fundamentales, pero con respecto a su estilo ya se es más explícito cuando se aprecia su "voluntario descuido formal" (Fernández Retamar, 1954:115). Es, además, interesante que el crítico advierta su "sencillez formal y una claridad expositiva" como dos rasgos que, sobre todo al ser apuntados por él, traducen ese apego a lo inmediato —a lo particular—, cercano a la poesía de la vivencia y a cierto 'conversacionalismo' que la caracterizan al menos en lo más visible de su actitud ante las materias poéticas. Pero es todavía más explícito al respecto cuando menciona la utilización de 'prosaísmos' en su poesía, lo cual ya es un índice de una actitud posterior del propio crítico, pero también de autores como Eugenio Florit, quien con su *Conversación a mi padre* y *Asonante final* anticipa al 'conversacionalismo' de la década del '60. Es también interesante cómo Fernández Retamar comprueba, dentro de su temática religiosa, la cualidad esencial de su "Transfiguración de Jesús en el Monte," texto que, junto a "Fresco de Abel" y "Elección de Pedro" constituyen, a nuestro juicio, tres poemas primigenios para la dilucidación del pensamiento poético de la autora.

Pero donde cremos que se encuentra la más profunda valoración de la poesía de Fina García Marruz, ya no sólo de *Las miradas perdidas*, sino también de una gran zona de *Visitaciones*, es en el comentario de Cintio Vitier en "Recuento de la poesía lírica en Cuba desde Heredia a nues-

tros días", aparecido en 1956 y que culmina la crítica hecha antes de 1959 sobre su poesía, pues aquí ya esas 'temáticas' señaladas anteriormente son integradas en un "proceso espiritual" que va desde "Sus evocaciones de la infancia y de los 'interiores mágicos'", es decir, desde su poesía de la memoria y sus 'paisajes simbólicos', hasta alcanzar su plenitud más trascendente en los "Sonetos de la pobreza" y "Transfiguración de Jesús en el Monte". A continuación, el mejor informado y lucidísimo crítico se detiene en la descripción esencial de aspectos fundamentales del pensamiento poético de la poetisa: el valor del instante —valor de eternidad—, el misterio de la apariencia, lo trascendente, lo Exterior —de acuerdo con el original pensamiento de la autora de "Lo Exterior en la Poesía"—, y es significativo cómo el crítico, saltando detenciones accidentales, se circunscribe al centro de irradiación del sentido de su "Transfiguración...", indicando así, implícitamente, el valor de la ontología religiosa que atraviesa todo el pensamiento de la ' creadora'; como también, tácitamente, intuye el valor del misterio de la caridad para la poetisa al hablarnos de cómo ella "descubre el reverso divino y consolador del instante, la confianza en la certidumbre que guarda su promesa". Por ello es de lamentar que sus juicios sobre la obra poética de Fina García Marruz hayan quedado limitados en esa frontera temporal y reducidos al comentario breve en antologías poéticas o, como en este caso, dentro de un ensayo general sobre la poesía cubana. Incluso, como se conoce, por escrúpulos válidos de relación afectiva, en su libro *Lo cubano en la poesía* Vitier elude toda referencia crítica a la poesía de su esposa. Pero queda esta estela de conocimiento

y participación como un hito dentro de la crítica a la poesía de Fina García Marruz.

Posteriormente la crítica no volvió a ocuparse más de su obra, a no ser la historiografía literaria en tres historias de la literatura cubana. Salvador Bueno, en su *Historia...* (eds. en 1954, 1959 y 1963), no aporta nada significativo a las valoraciones anteriores; asimismo Raimundo Lazo en su *Esquema histórico de la literatura cubana (desde sus orígenes hasta 1966)* (1966). No así Max Henríquez Ureña en su *Panorama histórico de la literatura cubana* (1967), quien, complementando algunas observaciones de Fernández Retamar sobre los aspectos 'formales' de la poesía de García Marruz, advierte:

En sentido general y en lo que atañe a la forma externa, Fina García Marruz se encuentra lejos de los procedimientos de su grupo. Y no hay que dudar de que es en esas composiciones que conservan un andamiaje en cierto modo neoclásico, en las que esplende con mayor brillo su arte sutil y delicado.

Esta 'singularidad' formal apreciada por Max Henríquez Ureña, complementada por las anteriores iluminaciones de Fernández Retamar y Vitier, es importante para comprobar, ya no su configuración externa de sesgo neoclásico, sino el propio sentido de su 'forma' con relación a su pensamiento poético: cómo en la obediencia a una forma dada descansa precisamente la intensidad de su pensamiento, el cual, como advierte Cintio Vitier, es "confesional", y que reducido a una forma tradicional no por ello supone una fatal limitación, pues la poetisa, para expresarlo con

plenitud, y precisamente a través de esa contención (o armonía) formal, no 'afecta' su libertad expresiva, sino que paradójicamente la supone, expresando una relación mucho más profunda que la observada por la crítica entre la libertad expresiva y la obediencia a una forma, de hondo linaje católico, donde creemos encontrar el secreto de su estilo. Repárese, por ejemplo, en las reflexiones de la autora, bajo el rubro de 'La salida de lo particular', presentes en su ensayo "José Martí", publicado en la revista *Lyceum*; en su reseña crítica "Notas sobre *Espacios métricos* de Silvina Ocampo", y en "Ese breve domingo de la forma", sobre la poesía de Eliseo Diego, y se comprenderá el sentido de esta particularidad de su pensamiento sobre la expresión poética.

Otro juicio sobre su obra lírica, el de Francisco López Segrera, no hace sino repetir las valoraciones más generales y exteriores sobre su obra, con un cierto paternalismo que se confunde con la delicadeza a propósito de su condición de 'poetisa', lo cual constituye uno de los equívocos más extendidos en la apreciación de su obra. Sobre el particular remitimos al lector al trabajo de la autora sobre Silvina Ocampo, donde se aborda esta problemática detenidamente —no tanto como se hubiera deseado, dice— a través de las sugerentes relaciones entre el 'espíritu' y el 'alma', entre la 'mirada' y la 'mano', para la poetisa lo masculino y lo femenino, respectivamente (García Marruz, 1946).

No es hasta la publicación de *Visitaciones* (1970) cuando la crítica vuelve a ocuparse de su poesía. En primer lugar, en la solapa del libro, Eliseo Diego, quien fue además, junto con Cintio Vitier uno de sus 'ordenadores', pues este libro no

fue precisamente estructurado por la poetisa; y por añadidura presentaba la dificultad de haber sido conformado de acuerdo con sus tópicos, lo que si bien facilita el asedio crítico y la lectura coherente de sus diferentes zonas poéticas, presenta la desventaja de no poder aprehender con facilidad su evolución cronológica, pues se encuentran numerosos poemas sin determinación temporal explícita junto a otros, que, tampoco sin atender a una sucesión, la muestran. Ello supone no poder a veces discernir el tiempo aproximado o exacto de su creación, por lo que no se puede establecer, por ejemplo, si muchos textos fueron escritos *antes* o *después* de la fecha que marca el nuevo cambio entre la última etapa de la literatura neocolonial y el comienzo de la época revolucionaria; precisión que, a nosotros, ciertamente, dadas las características 'permanentes' de su obra, no nos parece tan imprescindible, pero no es menos cierto que puede promover cierta confusión, sobre todo para acercamientos analíticos que se propongan, en detalle, la precisión, de cualquier índole, de su evolución poética.

Pero regresemos al comentario de Eliseo Diego. Allí el poeta, además de reparar en que en el libro se encuentran "algunos de los poemas de más apasionada belleza que se hayan compuesto en lengua española desde que asomó el mil novecientos", agrega una nueva vertiente interpretativa de su obra al situarla en la línea de Teresa de Jesús, de Miguel de Unamuno y de José Martí, lo cual no vendría sino a apoyar esa 'particularidad' estilística sobre la que tanto se ha insistido. Eliseo Diego ha influido, sencillamente, quiénes son sus pariguales con respecto a su extraña plenitud expresiva, donde conviven, como en aquellos creadores también, un lenguaje

aparentemente sencillo —pensar sobre todo en el Martí de los *Versos sencillos* y del *Diario final*— con un pensamiento profundo, en ocasiones 'conceptuoso', lo que a nuestro parecer lo remitiría también a Francisco de Quevedo, a diferencia del neogongorismo que se hizo extensivo en su época por la generación del '27 español. Así, cuando Eliseo Diego habla de su forma "desaliñada", "reflexiva, conversacional, conceptuosa", precisa aún más que la crítica anterior el verdadero sentido de su forma poética. Además, el crítico-poeta se detiene también en otro de los sentidos fundamentales de su poesía, pero con mayor fijeza que como aparece en la crítica precedente: dice: "uno advierte enseguida que en cada uno de los poemas se cumple su descubrimiento fundamental: 'toda apariencia es una misteriosa aparición'", citando un verso de la autora.

*Visitaciones*, que recogerá toda su obra poética desde 1951 hasta 1970 inclusive, sólo motivó, al parecer, un apretado comentario, lleno de fulgurantes intuiciones, del poeta Francisco de Oraá, el cual apareció ese mismo año; nos referimos al artículo "Registro de visitas" (Oraá, 1971) Allí, desde la perspectiva de una crítica 'poética', se abordan algunas de las constantes de su pensamiento, advirtiéndose con sabiduría poética que lo ofrecido "excede la capacidad de recepción y análisis de una reseña crítica" y que en ella obviamente, "la poesía no está". Retengamos algunas de sus fijaciones más importantes: como indica el crítico, y como ha reconocido la propia autora, en el ámbito cristiano de la poesía el poeta no es un 'creador', el poeta recibe la visión o visitación de la Poesía, que es 'lo misterioso', pues es trascendente; su poesía, pues, ma-

nifestará esa revelación, por eso a veces se configura como una "irrupción", es decir, una visión o conocimiento instantáneo, casi ajena al poeta mismo; la visión siempre guarda su 'misterio' aunque se ofrezca a través de la reciedumbre de lo real, de la apariencia, que entonces es resonante, simbólica...; de ahí ese "más", esa "sobrebundancia", por donde las cosas parecen exceder de sí mismas, aludir a un orden trascendente; esas materias poéticas son vistas a la luz de lo Exterior; toda participación en la realidad supone un instante de sacrificio, es un acto de caridad; lo Exterior es inalcanzable; en la fidelidad al ser, en la 'obediencia', está implícita también la 'caridad'; la poética de lo cubano; lo simbólico de sus 'azules', y "su curioso desdén o descuido formal"... Después de esta rápida pero intensa enumeración, donde no perseguimos sintetizar todo su contenido, sino sobre todo señalar, a veces incluso desde nuestra propia perspectiva crítica, los aciertos de su mirada, no podemos sino concluir que, aun sin ofrecernos, a veces, una definitiva comprensión de lo descrito —la reseña es en realidad un agrupamiento de citas afines, algo así como el trabajo previo de una crítica—, tiene el valor de constituir una penetrante *lectura*, la cual, sin pretender arribar a generalizaciones y establecer relaciones valorativas, acoge con sensibilidad y muy fino instinto poético muchas de las fijaciones esenciales del pensamiento poético de Fina García Marruz.

Luego de este singular acercamiento habrá que esperar quince años para que, una vez publicado su libro *Poesías escogidas* (1984), se sucedan algunas críticas sobre su poesía. En primer lugar debemos referirnos a la nota introductoria de Jorge Yglesias (1984), muy breve, pero que no

necesita ser más extensa dada la objetiva valoración expresada en su 'selección', creemos que muy ceñida a una de las líneas dominantes de la poetisa, la que el antólogo considera más perdurable, la más intensamente 'lírica', pero descuidándose acaso la inclusión de poemas 'representativos, de otras zonas, como lo son las de su 'poética de lo cubano', contenidos fundamentalmente en la sección 'Azules' de *Visitaciones*. El antólogo, también poeta de depurada sensibilidad, repara en lo característico del estilo de la poetisa, pero sin ofrecer un juicio que aporte algo más a lo ya analizado. Acaso ese misterio de su estilo —obsesión de la crítica, como se ha observado—, consiste precisamente en la imposibilidad de explicarlo, al menos en una forma concluyente, con los mecanismos de 'abstracción' del pensamiento y no con la penetración sintética de la imagen inherente a la poesía, pues incluso la propia perspectiva que sobre el particular hemos tratado de aportar, funciona como un desentrañamiento de una actitud ante la creación, también 'fuera' de ella quizás descendida o concretada en sus poemas, pero que, pese a su mayor aproximación, tampoco agotaría, por sí misma, su sentido. Ello sólo sería dable intentarlo, en la medida de lo posible, a través de un estudio propiamente estilístico de su obra, el cual, vinculado con los contenidos de su pensamiento, nos aporte un juicio más concluyente.

A propósito de este libro apareció también una reseña crítica de la poetisa Marilyn Bobes, "Elogio de la serena perfección" (1985). Aquí, tal vez la mayor intuición descansa en la siguiente afirmación: "esta exquisita poetisa cuyo mayor encanto quizás radique en la serena perfección de un estilo que no claudica ante la sonoridad de las

palabras porque busca, sobre todo, la precisión conceptual y *la belleza de lo verdadero*". Insiste también, como la crítica anterior, en su "honda resonancia martiana" y en su "incuestionable cosmovisión religiosa", pero sin descender a su comentario. Su visión de la función de la 'memoria' en Fina García Marruz es algo superficial, o se detiene en lo más convencional de la intención de la poetisa.

No sucede lo mismo, pese a su necesaria brevedad, en la reseña hecha por otra apreciable crítica, Raquel Carrió: "Fina García Marruz: la extracción de la belleza" (1985), sobre la que ya hicimos una oportuna referencia. Lo primero que consideramos como un acierto en esta 'reseña' —o mejor, comentario crítico hecho desde una fina sensibilidad poética y un fulgurante nivel de síntesis— es el desear "una sólida edición de la poesía completa de quien es, sin duda, una de las voces más audaces, más hermosas e inquietantes de la poesía cubana en cualquier tiempo", y a la vez que repara en una necesidad práctica" ya urgentísima, lo hace también sobre el valor universal de la 'mirada' poética de la autora —porque en ella, valga aclarar, además de la 'voz' se destaca la 'mirada', lo 'visual'. Otro de sus aciertos es advertir esa extraña y relativa independencia de la obra de Fina García Marruz con respecto a su 'realidad contextual', pues, afirma, "es hasta cierto punto su atemporalidad... su extensión posible en lo temporal, lo que afirma la validez, la sobrevivencia del hecho poético". Y de ahí deriva otra de sus intuiciones: la de que lo esencial de esta poesía no descansará en sus fijaciones formales (formalismo en el sentido tradicional) ni en sus temáticas (asúntica), sino en la manera en que logra trascender por la ima-

gen materias e instrumentos, o lo que es igual, vivencias y recursos para expresar lo real o lo pensado", por donde se arribaría, profundizando un poco más, a la actitud esencial de su quehacer poético: la fidelidad a la encarnación, el desdén por todo dualismo y su certeza de que la poesía no debe convertirse nunca ni en un fin en sí misma ni en medio 'para', sino sólo situarse acaso en ese punto delicadísimo, de dulce y dolorosa reconciliación, desde donde 'la mirada' puede entrever ese 'más', ese 'sobrepasamiento' —como aprecia Carrió a propósito de una idea de Cintio Vitier desarrollada en su *Poética*—, ese exceso que constituye la trascendencia poética para la poetisa: noción también intuida por la crítica. Así, llega naturalmente Raquel Carrió a comprobar cómo, para la autora de *Visitaciones*. "la legítima función [de la poesía] es la revelación de *la verdad por la belleza*". Y en este juicio notamos la síntesis de aproximaciones críticas semejantes. La idea de lo trascendente está implícita en su valoración de los 'finales' de los poemas "por donde se fugan cuerpos, rostros, materias a otra dimensión de lo intocable", idea expresada desde la propia poesía. Asimismo se aproxima a la noción de un Verbo encarnado cuando hace consistir "Lo peculiar de la poesía de Fina [en] la manera tan natural de confundir (o fundir) vida y poesía", para enseguida retomar una idea esencial: "la extracción de la belleza", donde alude a esas *entrevisiones* poéticas por donde la autora cree 'tocar' la eternidad o la belleza, que es también, para la poetisa, el bien, la verdad, la justicia y el amor sumos, para *detenerlas* (o *proyectarlas*, escribe Carrió) en "un espacio más vasto, a un otro tiempo, una otra dimen-

sión". Para concluir finalmente con una penetrante captación de 'lo trascendente' en la obra poética de Fina García Marruz, aprehensión que se explica por sí sola:

Nada es claro u oscuro, pero todo en la poesía requiere su *graciosa iluminación*, la intensidad que hará saltar la imagen de la letra. Si escribir es esa suerte de "rebajamiento" (de la visión a la escritura), la poesía mayor potencia el paso inverso: *devuelve la visión*, enriquecida, *ganada la verdad a través de la belleza...* Tocar e instalarse en esa zona de la *gracia* es, para mí, el secreto durable y a la enorme utilidad de la poesía de Fina.

## Capítulo II

### Sobre el pensamiento poético de Fina García Marruz

Introducción: *poética y pensamiento poético.*

Es frecuente considerar la 'poética' como un pensamiento sobre la poesía. Aparte de los diferentes significados que históricamente ha acogido este concepto desde la perspectiva de la filosofía y de la estética, la poética ha adquirido un cierto relativismo empírico en su significación, al comprenderse como la individual concepción de la poesía expresada a menudo por el propio poeta en las apreciaciones sobre su arte, muchas veces desde la configuración en verso de sus ideas o impresiones. La culpa de esta reducción interpretativa recae, como es obvio, sobre los poetas, los cuales, incluso, titulan algunos de sus textos como 'poéticas'. Y no está mal que lo hagan, aunque en definitiva lo que expresan de ese modo es su especial concentración sobre lo que dice, acaso más transparentemente, su propia poesía. Pero habría que convenir, entonces, en que este desciframiento de la 'poética' si importante, es parcial, dado que ella no puede comprenderse

sólo como un pensamiento *sobre* la poesía desde ella misma, sino también como un pensamiento sobre y *de* la poesía desde y *en* la poesía. Asimismo, tampoco valoramos como absolutas aquellas ideas que un poeta puede expresar sobre sí mismo y su medio expresivo, ya en el comentario, ensayo o crítica, sobre su arte o sobre el de otros escritores. Nosotros coincidimos con aquel juicio de Fina García Marruz (1971:111) que aclara que "mucho más importante que lo que un poeta piensa, o cree que piensa, es lo que piensa su poesía".

No obstante, la poética siempre asumirá, en el acercamiento particular a un poeta, un carácter necesariamente individual, y su desentrañamiento tendrá que desenvolverse empíricamente, pero la aprehensión de su sentido no deberá ceñirse al pensamiento poético explícito del escritor, puesto que su extensión y precisión signifi- cacional comprende, incluso, el estilo mismo del poeta, es decir, la manera especial en que la intención y la proporción expresiva de su lenguaje se manifiesta, lo que también expresa un 'conocer', un pensamiento poético.

Ahora bien, la poética no se identifica con el estilo, sino que lo supone, por lo que su comprensión debe respetar la autonomía relativa, la especificidad de éste. Concluyendo: la poética es el pensamiento presente en el discurso poético *sobre* y *en* el propio discurso, el cual se manifiesta ya implícita o explícitamente. Pero extraviaríamos su condición esencial, su *función*, si remitiéramos su significado, su alcance conceptual, a una mera reflexión sobre la poesía, pues el conocer poético no puede independizarse o abstraerse de las 'nupcias' entre la poesía y la realidad, por lo que debemos convenir que el pen-

sar poético es, principalmente, el conocimiento, de igual raíz, de la realidad. Y las 'realidades' poéticas no se circunscriben ciertamente a la 'poética' tradicionalmente entendida, puesto que se manifiestan, incluso, a través de la 'mirada' peculiar del escritor, donde se establece esa relación fundamental de todo conocimiento entre el sujeto y el objeto, dialécticamente entendida. Con esta precisión sobre la mirada, es decir, sobre la manera en que el poeta asume una determinada perspectiva frente a la realidad y la forma en que trata de aprehenderla, queremos expresar que tampoco se puede reducir la captación de un pensamiento a la valoración de los 'temas' poéticos, importantes pero no decisivos para su generalización integral.

La poética, pues, sería la peculiar concepción que tiene de la realidad un determinado poeta: el vínculo cognoscitivo que establece con ella; la función de su propio medio expresivo y de los contenidos que a través de éste se encauzan de una manera *sistemática* y *coherente*, y que, por lo tanto, constituyen un referente esencial para la dilucidación de su estilo, aunque no se reduzcan a éste.

Hechas estas aclaraciones, al abordar el pensamiento poético de Fina García Marruz, no nos detendremos solamente en las consideraciones que hace la poetisa de su poesía desde ella misma, sino en su *sentido*, en la manera especial en que se manifiesta y desenvuelve su conocimiento poético de la realidad, lo cual alcanza la comprensión no sólo de su poesía, sino de aquel pensamiento que, desde una perspectiva igualmente poética —y ello es muy significativo—, se reconoce en sus ensayos o críticas sobre determinados escritores. Por otro lado, no nos inte-

resará la captación de su estilo, sino las constantes de su pensamiento —que estas 'constantes' puedan y deban servir para un acercamiento futuro a su estilo, es obvio, pero no será ese el objetivo del presente estudio, aunque tenga que apoyarse a veces en sus manifestaciones singulares.

Así, pues, el análisis del pensamiento poético de Fina García Marruz supondrá la generalización, a través de la exégesis empírica, de las ideas o 'maneras' centrales de su discurso poético, que no es otro que la forma como comprende la realidad desde y en su poesía: esto es, la manera como la realidad es asumida, interrogada, aprehendida desde la *imagen*, desde la vía cognoscitiva que le es inherente a la poesía. Por otra parte, no se nos escapa el hecho incontrovertible de que la necesidad de la poesía está la más de las veces determinada por el deseo de comprender la realidad; que esta comprensión se expresa desde las características inherentes al pensar por imágenes, por lo que esa irradiación significativa que apetecemos abstraer, en la medida en que ello es posible, debe tener en cuenta el valor *conceptual* de la imagen; que la imagen expresa la esencia a través de su totalidad simbólica, resonante y polisignificativa, es decir, a través de la apariencia, de lo sensible, de lo fenoménico, de lo particular; que esta polisemia —o simbolismo, como ya veremos en el caso de Fina García Marruz— está determinada por el valor textual y contextual de la palabra; que esta función de la palabra poética —de acuerdo con los requerimientos particulares de este estudio— sólo se valorará en función de sus desprendimientos conceptuales y no en su efectividad estilística, aunque la suponga a veces. No nos in-

teresará su armonía, su belleza, sino su sentido, o, en última instancia, el sentido (la necesidad) de esa armonía, de esa belleza. Es decir, daremos provisionalmente a la palabra su función de 'mediadora' entre la realidad, (donde se incluye también el poeta) y la necesidad de su transfiguración poética para su conocimiento. Conocer lo desconocido —nombrarlo— como la manera que tiene la poesía para comprender la realidad y comprendernos. Hacer visible lo invisible. O hacer nuevamente visible lo visible que nos rodea, que nos interroga, y que a veces desconocemos esencialmente. La palabra no como mero instrumento ni como fin, sino como encarnación de la *verdad*, como conocimiento o pensamiento, como convergencia de belleza y vida. Esa 'verdad', pletórica de belleza y vida, será el objetivo de estas páginas.

#### LA ONTOLOGÍA RELIGIOSA O LA TRASCENDENCIA EN LA POESÍA

Pero detrás de todo pensamiento poético hay una concepción del mundo: una ética, una filosofía, una ideología, un universo axiológico, expresados en ese pensamiento y transfigurados en su objetivación poética a través de la individual perspectiva del escritor. En la obra y el pensamiento de Fina García Marruz ello se manifiesta con una particular intensidad, pues ella siempre se sitúa frente a la realidad desde una perspectiva poética, lo cual hace que tanto su pensamiento crítico o ensayístico como su obra en verso o sus prosas poéticas, encuentren su raíz fundacional y unitiva en la poesía. A lo largo de estas páginas nos valdremos, pues, indistin-

tamente, para la comprensión de su obra, de la fecundación mutua de su reflexión sobre la poesía, presente en ensayos o críticas, con el cuerpo propiamente 'literario' de su obra, es decir, sus versos o prosas poéticas.

Ello supone, sin dudas, aceptar la validez de su pensamiento crítico dentro de la perspectiva de la *crítica poética*, de poderosa raigambre martiana. Hoy día se reconoce fácilmente en la poesía la inserción de un pensamiento, de una crítica de la misma poesía, de un autoconocimiento poético, sin embargo, no se asume igualmente la validez de la presencia de lo poético dentro del discurso de la crítica, tendiéndose a separar, casi absolutamente, el valor de lo conceptual, como exclusivo del pensamiento crítico o 'científico', y el valor de la imagen, como exclusivo del universo literario. Sin pretender desconocer la proporción naturalmente mayor en que estos valores se manifiestan tanto en un medio como en otro, advertimos que la crítica poética, cuando no se confunde con el llamado impresionismo crítico, es tan válida para la penetración de la realidad como otro método crítico cualquiera. Nosotros siempre tendremos en el pensamiento de José Martí el ejemplo vivo de esta "doble iluminación".<sup>8</sup>

Para comprender, en su manifestación más sistemática, la presencia de una ontología religiosa o el valor de la trascendencia en el pen-

<sup>8</sup> Consúltese, a propósito, Vitier, C. (1971): "La crítica y la creación en nuestro tiempo". En su *Crítica sucesiva*. UNEAC, La Habana, pp. 13-21. Y también, como complemento, el artículo de Arcos, J. L. (1986): "Fecundaciones de José Antonio Portuondo: José Martí y la crítica creadora". En *Anuario L/L*, La Habana, (17): 5-39.

samiento poético de Fina García Marruz, se hace imprescindible la valoración de su ensayo "Lo Exterior de la Poesía" (1947), pero antes transcribamos el poema que inaugura el que consideramos su primer libro importante, *Las miradas perdidas* (1951), relegando a un segundo plano la primera muestra de su poesía, *Poemas* (1942), por sólo contener tres textos, y, su segunda, *Transfiguración de Jesús en el monte* (1947), por estar incluido su contenido en *Las miradas perdidas*. Nos referimos a su poema "Una dulce nevada está cayendo":

Una dulce nevada está cayendo  
detrás de cada cosa, cada amante,  
una dulce nevada comprendiendo  
lo que la vida tiene de distante.  
Un monólogo lento de diamante  
calla detrás de lo que voy diciendo,  
un actor su papel mal repitiendo  
sin fin, en soledad gesticulante.  
Una suave nevada me convierte  
ante los ojos, ironistas sobrios,  
al dogma del paisaje que me advierte  
una voz, algún coche apareciendo,  
mientras en lo que miro y lo que toco  
siento que algo muy lejos se va huyendo  
(1951:7).

Una primera mirada al contenido del poema nos arrojaría algunas ideas muy generales sobre su significación y, sobre todo, un sin fin de interrogaciones. Veamos: la afirmación de que hay algo 'más', "detrás de", en la apariencia de la realidad; que ese 'más' supone una 'distancia' entre él y la apariencia; que hay una simultaneidad paradójica entre lo que el poeta 'dice' y

ese 'más' que "calla detrás"; que si el poeta atiende sólo a lo que él expresa, e ignora su otredad, participaría de lo absurdo (símil sobre el actor), por lo que esa "dulce nevada" se revela de alguna manera como algo esencial que desciende a la apariencia de las cosas; y, finalmente, que ese 'más', ese "detrás de", eso que "calla detrás", esa "suave nevada", esa 'esencia' de la apariencia, hacen que exista una *distancia*, una *lejanía*, entre sus ojos y la verdadera realidad de las cosas, pues en lo que 'mira' y 'toca', en lo sensible, *siente* "que algo muy lejos se va huyendo"; con lo que, forzando aún más la aproximación, también intuiríamos que esa 'distancia' entre los ojos y lo mirado, determinada por la esencia que está en las cosas, pero que escapa, huye, no se deja aprehender, trasciende al sujeto (el poeta) y al objeto (la vida, la apariencia), y que esa trascendencia se vislumbra a través del 'sentimiento' poético. Esta esencia inalcanzable pero presente en la apariencia, y que sólo se puede intuir por la vía afectiva de la poesía, parece ser el centro significativo del poema. Pero, con todo, no habríamos alcanzado su sentido último: ¿cuál es esa esencia que está en las cosas —porque a través de ellas se siente— y que sin embargo las traspasa, las trasciende? Contentémonos, de momento, con esta sola interrogación, y aproximémonos a su ensayo "Lo Exterior en la Poesía".

Es importante considerar su fecha de publicación, 1947, porque demuestra que ya entonces la autora tenía una determinada concepción de la poesía que presidirá, en el futuro, toda su crítica poética, además de constituir el centro mismo de su pensamiento. Repárese en que en esa fecha todavía no se había publicado *Las mi-*

*radas perdidas* (1951), entonces en proceso de realización: 1944-1950, lo que vendría a probar esa mutua contaminación, ya aludida, entre ambas zonas de su obra.

Inicialmente la poetisa concentra su pensamiento en la interpretación de los límites alcanzados por la poesía contemporánea. Para la autora, el proceso de autoconocimiento de la poesía —que en otra parte expresa como la independencia del 'tema' frente al "misterio de la *mirada* (1952:90)—, hace que se reconozcan como unilaterales los dos caminos tradicionales de aprehensión poética: imanentismo o sensualismo, romanticismo o clasicismo, subjetivismo u objetivismo, idealismo o realismo; vías que se desgarran hacia el objeto o hacia el sujeto, lo que constituye el revés o el envés de una misma problemática, ya que tanto el objeto como el sujeto se convierten en materias fruitivamente contempladas, exteriores y conocidas, pues cada una de estas vías, para la autora, odiaba el vínculo, la comunión, el diálogo, la intimidad dialéctica de la relación sujeto-objeto. Dice Fina García Marruz:

La pureza e ingenuidad del ojo clásico confirió a las cosas una cierta ilusión de independencia (que hizo posible esa actitud de entregar un bien heterogéneo y sin angustia para su "disfrute"), en tanto que la malicia romántica acuñó con aire pretensiosamente individual sus paseos por el ámbito más bien general y anónimo de la caída, con idéntico, aunque inverso, espejismo. Si el sentir clásico fue ante todo un sentir de lo externo, en tal grado, que para el poeta

aun su propio sentimiento, es sustancia, cosa (así Lope por ejemplo, tan fino poeta del sentimiento, no es en modo alguno por ello un poeta sentimental), es claro que se trató siempre de lo exterior-conocido, pero no de aquello que ahora nos ocupa, lo exterior-desconocido, dentro y fuera de nosotros. La poesía se hizo 'objetiva' en los clásicos, 'subjetiva' para el romántico, pero qué lejos estaban ambas de la verdadera intimidad, que es siempre extraña como un ángel, de la verdadera allendidad de lo Exterior (1947:16).

¿Qué es "lo exterior-desconocido"? La poetisa se encarga de advertir que "Lo exterior no es lo externo. La poesía está buscando una exterioridad mucho más profunda" (1947:17). Y luego de reconocer la íntima relación entre el sujeto y el objeto, señala:

Reparemos que sólo hay dos realidades absolutamente exteriores a la imagen que de ellas tenemos o nos hacemos: nosotros mismos y Dios. He aquí dos imprevisibles poéticos, dos desconocidos. ¿Es que, hasta hoy, se habían constituido alguna vez en objetos para la poesía? Es evidente que no (1947:16).

Es decir, a diferencia de los dos caminos generales de aprehensión poética ya comentados, y a diferencia incluso de esa gran zona de la poesía de la primera mitad del siglo, con su angustiada búsqueda de lo 'incondicionado' —léase el surrealismo y toda su compleja descendencia—. Fina García Marruz asentará su

perspectiva poética en una 'ontología religiosa' que supone el vislumbre de la trascendencia religiosa a través de la poesía. Adviértase que esta 'perspectiva' no se emparenta con aquella gran corriente poética que arranca del XIX y llega a nuestro siglo, y que a través de semejantes o diferentes posiciones llegó a considerar a la poesía 'como religión'. La posición de Fina García Marruz es distinta, pues ella no absolutiza la vía irracional, o 'mágica', las cuales, en última instancia, conducen al escepticismo con respecto a la realidad, porque quieren trascenderla pero separándose de ella; la autora de *Visitaciones* (1970) busca la trascendencia pero no se aparta de la realidad sino que se afina en ella para traspasarla, en típica inversión idealista objetiva. En su ensayo sobre Juana Borrero, podemos leer este juicio significativo: "solo el amor a lo perecedero en cuanto tal puede encender el hambre de lo imperecedero" (1966:20). Ella misma, en un trabajo muy posterior, "Hablar de la poesía", ha vuelto a hacer explícita esta posición, cuando dice:

Lo primero fue descubrir una oquedad: algo faltaba, sencillamente. Pero, de pronto, todo podía dar un giro, y las cosas, sin abandonar su sitio, empezaban ya a estar en otro. La poesía no estaba para mí en lo nuevo desconocido sino en una dimensión nueva de lo conocido, o acaso, en una dimensión desconocida de lo evidente. Entonces trataba de reconstruir, a partir de aquella oquedad, el trasluz entrevisto, anunciador (1970 c: 4).

Pero ¿qué era aquella oquedad?, ¿qué la llenaba?: Dios. Así, para la poetisa, sólo hay dos

desconocidos, dos "imprevisibles poéticos": el hombre mismo y Dios. El hombre como ser trascendente y la divinidad como la trascendencia suma. Y esa nueva "exterioridad" u "objetividad" debe ser el centro de manifestación de la poesía. Pero lo Exterior es "lo angélico", aclara, por lo que, en última instancia, es inalcanzable. De ahí su afirmación de que "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" (1947:19). Fijémonos en que la autora no desconoce la realidad, aunque la asume como 'liturgia', como manifestación de lo trascendente. La poesía no tendrá otra vía de conocimiento que no sea la realidad, lo particular, —"eterna fuente de poesía", nos dice en un trabajo posterior (1952:37). Sólo que su ontología religiosa, de raigambre católica, a la vez que valora los sentidos, los trasciende.

La participación en lo trascendente a través de la poesía halla en ese *límite*, en el reconocimiento de lo que nos rebasa, según la creadora, su verdadero sentido: "Dénme el conocimiento de un límite y la más simple frase melódica me puede llevar de la mano a lo insondable" (1970 c: 7), dice, con lo que afirma, sesgadamente, el valor de la *forma*. Sólo puede la poesía, o la vía amorosa, acceder al vislumbre, a la entrevisión de la eternidad. Entonces, ¿qué es la poesía para Fina García Marruz? Evidentemente una vía posible de participación: "Poesía es incorporar —afirma—, no destruir, tener la sospecha de que aquel que no es como nosotros tiene quizás un secreto de nuestro nombre" (1970 c: 6). Así, la poesía, es el único conocimiento, junto al conocimiento de la 'caridad', del sufrimiento amoró-

so, que puede establecer el vínculo, la coincidencia, la intimidad dialéctica de la relación sujeto-objeto, entre el fenómeno y la esencia, entre lo invisible y lo visible, entre lo particular y lo universal, entre lo conocido y lo desconocido, entre la inmanencia y la trascendencia, entre lo temporal (que es la infinitud en el tiempo) y lo eterno (que es el no-tiempo); ese punto *coincidente* de 'cercanía' y 'lejanía' es el que puede aprehender la poesía —"Estaba a la vez cerca y lejos" (1970 a: 4), dice del mar...—, pero no como un apoderamiento, sino como una revelación que huye, que escapa, que no se deja poseer.

Ya entonces podemos retomar su poema "Una dulce nevada está cayendo", para completar su sentido. Ya podemos responder cuál es esa esencia que está en las cosas —porque a través de ellas se siente— y que sin embargo las traspasa...— Esta perspectiva, ya analizada en el poema inaugural de *Las miradas perdidas*, estará presente en toda su poesía, así como en su propia obra crítica.

## LO EXTERIOR

Aproximémonos ahora a su visión de lo Exterior, a ese punto de 'lejanía' y 'cercanía', que se vislumbra en la realidad por la poesía —o el amor—, y que es inalcanzable: aquella "suave nevada" que fluye "detrás de cada cosa" y que le hizo confesar: "mientras en lo que miro y lo que toco siento que algo muy lejos se va huyendo". En sus "Sonetos a la lluvia" insiste en el mismo sentimiento cuando escribe: "esa música que soy y que no abarco" (1951:9). Eso que

está, que se reconoce, pero que escapa, huye; ese punto coincidente que sólo se puede apresar a través de la visión de la poesía, es descrito así:

Quando de pronto el mundo da ese acento  
distinto,  
cobra una intimidad exterior que sorprende,  
se oculta sin callar, sin hablar se revela  
(1951:18).

Fijémonos cómo trata de expresar lo inapreciable a través de lo paradójico, como ya habíamos observado en el verso: "calla detrás de lo que voy diciendo", lo cual indica una simultaneidad en lo contradictorio; esa dialéctica entre lo que está en la apariencia y a la vez la trasciende, es ese punto coincidente, esa "intimidad exterior" que la poetisa busca sorprender —o mejor dicho, que la sorprende— en la realidad como entrevisión de la eternidad. Es la misma contradicción trascendente que se observa en su poema "A la vida eterna":

Por qué caminos llegarás, oh Vida,  
si la vida de mi alma es sólo muerte.  
Para verte requiero el alma mía  
y el centro de mi alma es no tenerte  
(1951:19).

Esta coincidencia que afirma la trascendencia es el centro de su poema "A Sor Juana, en su celda y privada de lecturas, mirando jugar a unas niñas el trompo":

Qué extraño este vivir compadeciendo  
vida que es muerte, muerte que es la vida.

En la mudanza oye cómo su aliento crece.  
Lo sabe antes del cuerpo y su medida,  
no en lo que permanece siempre huyendo,  
sino entre lo que, huyendo, permanece  
(1951:24).

Pero abordemos directamente lo Exterior en su poesía a través de algunas imágenes claves o alusivas: la lejanía, la nieve, la luz. Comencemos con la *nieve*. Ya habíamos precisado, aproximadamente, un primer sentido en su "dulce nevada" que correspondimos con esa esencia que trasciende la apariencia, y que no es otra que "lo angélico", es decir, lo misterioso, según afirma la propia poetisa. Esa misma significación asume en su poema "Lo oscuro": el "sol" de la "realidad", la 'esencia' de la "estrella", es "su intacta nieve", que la memoria, la "breve mirada" humana, en su fugacidad ("Lo eterno en lo fugaz", precisa la autora) no puede poseer ni ver jamás (1951:61). En su importantísimo poema primigenio "Canción de otoño" —que merecerá un estudio detenido en otro momento—, la nieve se corresponde con lo *lejano* (1951:111-113). La lejanía de la nieve como imagen de la esencia perdida en su pasado —como veremos, tema fundamental de una gran zona de su poesía— se explaya en "Extraño condiscípulo": "¿Dónde quedó la nieve, aquella ardida / adolescencia, su arrasado traje? / Extraño condiscípulo, te has ido." (1951:119). Pero donde quizás esta imagen de lo Exterior alcanza una visión más intensa e integradora es en su poema "La noche", que transcribiremos completo:

He aquí la noche bíblica de Job y de amaranto,  
la noche desvestida de las noches, la pura  
y originaria. Oh vedla inmensamente desnuda

saliendo de las manos de Dios: es sólo un canto de terrible alegría ensordeciendo el llanto de la carne mortal, enseñando a la oscura luz de los hombres lo que es la luz oscura de Dios. Ella es Penélope y nosotros el manto. Distinta a las tinieblas es su luz despiadada: más bien es un blancor absoluto y distante, que nos da contra el muro de la piel y nos mueve cuando el viento atraviesa su sombra levantada a ser un ígneo espejo. Y juegan, deslumbrantes, los parecidos lilas de la noche y la nieve (1951:123).

Este poema es una *visión*, a través de la cual la poetisa se acerca a lo esencial de la noche bíblica de Job, y hace descansar su 'objetividad' su 'exterioridad', en los versos: "Oh vedla inmensamente desnuda / saliendo de las manos de Dios", como si fuera una materia esencial, desvestida de toda sensoriedad humana, vista a la luz de la creación divina, a la luz de lo Exterior, de ahí su 'desnudez' absoluta, "pura / y originaria". Obsérvese la tácita diferencia de nombre adjetivo que separa a la vez que las semeja, "la oscura luz de los hombres" de la "luz oscura de Dios", y la trascendencia de esta última. Veamos cómo "la noche", "la luz oscura de Dios", "desvestida de las noches" sensibles, de las "tinieblas", de la "oscura luz de los hombres", es "un *blancor* absoluto y *distante*". Nieve, distancia, lejanía, luz, caracterizan en su desnudez casi física a lo Exterior. Pero es quizás en su interpretación del lenguaje de Martí en su *Diario* final, donde la autora nos describe mejor la visión de lo Exterior: "ese modo de aparecer las cosas en la luz como si no tuvieran nada detrás, en una especie de pobre, dura, rugosa intemperie" (1952:17).

Sobre lo anterior, explica Cintio Vitier a propósito de la obra de Fina García Marruz:

De este mundo sólo puede salirse por la iluminación de lo exterior absoluto, de la luz que está "inmensamente afuera del hombre mutilado del sentido". El salto de la fe descubre la pobreza, la desnudez del presente divino en que las cosas, fuera de nosotros, realmente subsisten: el tiempo de la pasión divina donde realmente subsistimos. Al transfigurarse, Jesús "ha rehusado la intimidad y se ha echado totalmente fuera de sí mismo", tornándose en "un objeto de contemplación". Transfigurarse es salir de la figura: la pobreza absoluta de Dios es su riqueza absoluta. Pero el hombre no puede resistir esa luz, él necesita que alumbren su intimidad oscura (Vitier, 1956:92).

Decíamos que lo Exterior, para la poetisa, es inalcanzable, pues lo "angélico", precisa la autora, solo existe en la suma trascendencia, en la eternidad del presente divino, del no-tiempo, por eso está "inmensamente afuera", o "inmensamente desnuda". Como se expresa en el poema "Gloria de Dios": "Tu *cercanía* en cambio es lo *lejano*", antes de concluir: "Oh lo Exterior al fin, oh lo Ofrecido, como la luz inmensamente afuera del hombre mutilado del sentido" (1951:147). Lo cual es también el centro del poema a que alude Cintio Vitier: "Transfiguración de Jesús en el monte": Él se ha vuelto totalmente exterior como la luz; como la luz. Él ha rehusado la intimidad y se ha echado totalmente fuera de sí mismo" (1951:175). Pero el poeta puede recibir la visión de lo Exterior, aunque sea en un instante bre-

vísimo, y esa será la función trascendente de la poesía. Por ello, la validez y trascendencia de la *lejanía*: "Pues dulce es lo lejano, cual si el alma / hallara habitación en lo distante, / sólo en la *lumbre ajena* hallará calma," (1951:126). De la luz:

!Oh luz que a un mismo tiempo te ocultas y  
apareces,  
totalmente creada, más allá del abismo  
de mi rostro y su espejo interrogante,  
tápame la respuesta de mi boca  
y condúceme al centro de esa pobreza esplén-  
dida  
que organiza los astros, las  
piedras y los nombres!  
(1951:130).

Y de la nieve, como se comprueba en las sesiones 8 y 10 de su poema "Visitaciones" (1970 a:174-175), y en los ejemplos ya comentados. En su poema "El coralillo", "la suavísima nevada" la visita como un soplo de eternidad: "sin poder atraparte, rara/ave, llovizna ligerísima" (1970 a: 24). En su libro *Visitaciones* abundan los ejemplos de la presencia de lo Exterior: relacionándolo con la muerte: "Morirse es volverse exterior / como la luz" (1970 a:127-128), y también con la infancia, como el territorio donde se quedó aguardando la plenitud del instante perdido, pues 'los niños', la infancia y la adolescencia: el pasado, es sinónimo para la poetisa de identidad perdida, de cierta habitación del Paraíso, territorio de eternidad.

El sentimiento del confín, de cercanía y lejanía, que, como se ha visto, alcanza su plenitud en Dios, también traspasa a toda la realidad:

La azotea  
¡qué lugar tan vacío  
y tan poblado  
de hospederos leves!  
¡cómo saben  
en la intemperie húmeda  
las losas rojiblancas  
ser ese espacio  
que es aún el hogar  
y empieza a ser el sitio  
de otro encuentro! (1970 a:338).

Esa esencia que escapa en el mismo instante que ofrece su rostro, para dejar ver y a la vez ocultar su misterio, es, en última instancia, para la poetisa, la divinidad: "Aquel a quien los peregrinos / no reconocieron, el que sólo /dijo su nombre al partir" (1970 a:267). Es reconocida justo cuando huye: cuando ofrece su rostro; éste queda temblando como una imagen; una visión, pues la presencia escapa siempre, velándonos de nuevo nuestra vista. Pero es justamente en ese instante, en esa fugaz detención de la verdad y la belleza, que reconocemos y accedemos al vislumbre de lo Exterior. Es muy significativo cómo interpreta Fina García Marruz, en este sentido, el último peregrinaje de Martí por nuestra tierra, y cómo ve en ello un valor importante de la prosa del *Diario*:

Y del mismo modo que las cosas se nos fijan en una forma más indeleble cuando las vamos a abandonar para siempre, he tenido a menudo la sensación de que es esa ausencia de 'detención' en las cosas, de fruición por ellas mismas, lo que le da al estilo de

Martí esa mirada última, amorosa, que las fija y las trasciende, y el secreto de su intensidad se nos aparece explicado por esa mirada que precede a una despedida, en que rostros y cosas se nos fijan tan profundamente, esa mirada del huésped en una ciudad extraña en la que va a estar sólo un breve tiempo (1952:17).

Y en otro lugar, concluye: "Como Cristo a los discípulos de Enmaús, cierta revelación de lo real sólo me ha sido reconocible a precio de desaparecer" (1970 c:5).

Pero esa exterioridad absoluta puede reconocerse en la trascendencia de la realidad:

Ay, santa realidad, ay alimento  
santo, palpar, mirar, ¿no es maravilla?  
Ay sentidos inmersos con sencilla  
virtud en el milagro! No los siento  
comer la luz de Dios, y los sustenta. (1970 a:250)

Y es aquí donde descansa a nuestro juicio el valor del pensamiento poético de Fina García Marruz, en su apego a lo particular, en su validación de la realidad a través de la poesía, en esa exterioridad que si es vista como trascendente, se revela en las cosas mismas, por lo que, si bien reconoce un límite para el conocimiento de la realidad: el que comienza allí donde las cosas se elevan de su apariencia y participan de la esencia divina, ese límite no supone la negación de los sentidos, sino que los presupone; por eso la poesía de Fina García Marruz puede acercarse con tanta fruición a las materias de su poesía, aunque sea, como expresa ella misma que quería

San Juan de la Cruz: "con potencias y sentidos traspasados" (1952:31).

## LA POESÍA

Al asumir esta perspectiva del valor cognoscitivo de la poesía, no es extraño que la poetisa considere que "el menester poético... comprometa totalmente a la persona, en sus extremos de salvación o perdición eterna" (1947:17). Llegados a este punto no podemos sino concluir que la poesía se convierte para la escritora en un acto de fe, en la medida en que la contemplación puede encarnar en la palabra como una intensa actividad espiritual. Pero ¿cómo corresponder el relativo valor cognoscitivo atribuido a la poesía con lo inalcanzable de la esencia angélica o misteriosa? Ya habíamos adelantado el valor de la capacidad visionaria de la poesía, pero vale profundizar en ello aún más. En primer lugar debemos establecer un presupuesto importante: la poesía es, para Fina García Marruz, la *Poesía*, es decir, lo que está afuera, también trascendente. Dice: "Imagino la poesía como la súbita captación de aquello que seguiría existiendo aun cuando yo no lo viese" (1970 c:6). El poeta puede aspirar a recibir su *visión*, su visita. La Poesía, también esencia misteriosa, escapará siempre: "Poeta es ese extraño cazador que sólo da en el blanco cuando el pájaro salta, libre", (1970 c:6), sintetiza. El poeta, pues, no será nunca un *creador*: el poeta revelará, manifestará la Poesía, pero su obra nunca será la Obra, su creación la Creación. Consideremos este juicio de la autora sobre Juan Ramón Jiménez:

No nos extrañará que cuando el mundo de Juan Ramón —él de las *Pastorales* y las *Arias tristes*—, se alimentaba de sensaciones y nostalgias, no escribiera todavía *Obra* con mayúscula, y que lo del Creador sin escape, viniera también después. En el mundo, de encarnadura cristiana, de la sensación, el poeta no es un 'creador' (1982:22).

Asimismo, en su crítica sobre la poesía de Basilia Papastamatíu, se deja leer:

Sólo que el lenguaje es universal espejo. Las palabras que expresan un pensamiento van en su sola dirección, pero las palabras en libertad son imantadas hacia una totalidad que les confiere su superior 'sentido' (no sólo como significado, sino como 'dirección'). O sea, un significado que va más allá de lo que, preconcebidamente, queremos sólo nosotros, a través de ellas, decir. Por eso nuestra autora escribe: "Se quiso por tanto ser 'mano conducida por' más que 'conductora de' la escritura". Sólo que este "por" sin duda está afuera, y no, como en el surrealismo, dentro, o en todo caso el nexo se establece no a partir de la propia conciencia sino de ese "orden" mayor que le da un nuevo nacimiento y sentido (1985:173-174).

Y más adelante:

El centro de gravedad no lo pone el poeta, está afuera. Las palabras se organizan, o desorganizan, de acuerdo con estas fuerzas de carácter exterior que las engendran o

destruyen. Entran como pájaros, al poema. O se posan, heridas, y se van (1985:175).

No hay dudas, pues, que la Poesía, para la autora, está *afuera*, que el poeta recibe la visión del exterior y que, para la poetisa, "el centro de toda realidad es trascendente" (1952:36).

Veamos como se manifiesta este pensamiento en su poesía. Nos acercamos ahora a aquella zona de su obra donde se aborda directamente el misterio de la palabra poética, es decir, lo que se considera tradicionalmente como la 'poética' de un escritor. Pero repararemos en que la propia autora elude una determinación unilateral de la 'poética'; advierte: "No se debiera tener 'una' poética. En la poética personal debieran entrar todas las otras poéticas posibles" (1970 c:5). Por otra parte, ya se insistió en la perspectiva parcial que tenemos de esta denominación, tal y como se comprende usualmente: por ello hemos preferido el término de 'pensamiento poético' al de 'poética'.

En su poema "Sitio" la poetisa aborda el 'espacio' donde, independientemente del poeta, existe la poesía, a la que llama "generosa", por establecer su relación con nosotros como una 'gracia'. Dice:

Es como un paraje de aguas al que bajaremos  
rápidos,  
allí el silencio, allí el sonido eterno de las aguas,  
cayendo entre las piedras, a alturas desiguales,  
allí lo que no cesa, cuando ya hemos partido (1970  
a:124).

Frente a la contingencia humana se alza la eternidad de la Poesía. Pero donde quizás esta idea

encuentra su más definitiva belleza es en su texto "Si mis poemas...":

Si mis poemas todos se perdiesen  
la pequeña verdad que en ellos brilla  
permanecería igual en alguna piedra gris  
junto al agua, o en una verde yerba.

Si los poemas todos se perdiesen  
el fuego seguiría nombrándoles sin fin  
limpios de toda escoria, y la eterna poesía  
volvería bramando, otra vez, con las albas  
(1970 a: 290).

Porque la poesía está fuera, pero ¿dónde? La Poesía es para la autora, trascendente, como ya vimos, pero no es una esencia desvinculada de la vida, de la realidad. La Poesía es la Creación divina, el Verbo creador, Dios, pero también el Verbo encarnado, por lo que la poesía está en nosotros y en las cosas, aunque su centro sea trascendente. Toda la realidad, todo el mundo de lo particular revela, manifiesta, la Poesía. Por ello los poemas no son en sí mismos creadores, no son la verdad, no son la Poesía, sino una imagen 'ilusoria'. A través de la Poesía el hombre vislumbra la eternidad, pero no la posee: ella está afuera, como lo Exterior. Por eso en "Las luces como poetas" se aborda lo que el poeta es incapaz de apresar, lo "real", lo "no escrito", quedándose siempre a las puertas de toda la belleza / como un mendigo" (1970 a:186). Así, en su bello poema "Arroyo Naranja" se acentúa una idea cardinal del pensamiento de la poetisa: "Los que engendran por siempre la poesía / no son los que la hacen" (1970 a:212). Hermosa idea, sin dudas, que, para la poetisa, impide toda confusión en-

tre la supuesta "creación" de los poetas y la verdadera y eterna Creación, pero que también alude a ese "ensanchamiento del mundo de lo poetizable" (1952: 26) que la autora reconoció en Martí.

Pero, por esa función veedora de la poesía, a la que ya hemos aludido, esta puede entregarle al hombre como un filón de eternidad: si la memoria poética puede vislumbrar en el pasado el instante desnudo, ese 'recodo' donde estaba el Paraíso (1970 a:11), la identidad perdida, la luz del Exterior, "algo se salvará, / Dios mío, de mi alma" (1970 a:204), reconoce Fina García Marruz. Porque no hay dudas sobre la visita de la poesía, aunque su esencia sea, en última instancia, inapresable. La poesía, para la autora, tiene su propia causalidad (1970 a:108) y actúa misteriosamente, es ajena a nuestra subjetividad aunque se manifiesta a través de ella; veamos esta confesión, donde se refuerza el valor de *lo incondicionado*:

Yo veía desde el cuarto interior, ropa tendida,  
Y escribía: los mirlos pasan cantando.  
Desde luego, no había mirlos.  
Yo nunca había visto esos pájaros.  
Yo miraba pasar los tranvías amarillos,  
desde el balcón, la vidriera de las corbatas.  
Señoras jóvenes vestidas de mantecado y punzó.  
Y escribía: Praderas azules! Púrpura absoluta  
de mi tumba!  
(1970 a:112).

Pero este 'incondicionado' no tiene que ver con la 'magia' de lo inconciente, de lo irracional, según se explaya en cierta tradición literaria, pues sabemos que lo explica sólo a la luz del

misterio religioso de la poesía. ¿No le critica ella a Casal el "identificar lo bello con lo que no existe"? (1966: 30) ¿No critica, en más de una ocasión, al surrealismo y a todo arte que busque su inspiración en sí mismo o en cualquier camino que lo aleje de la realidad? Nunca ve la poetisa el misterio de la poesía separado de la vida porque es precisamente su fe trascendente la que valida la realidad. Así, expresa sintéticamente:

No quiero tus oros,  
magia  
de lo irreal!  
Sino el día  
en que, en el patio,  
sentí, cogiendo naranjas,  
aquel olor de azahar (1970 a:341-342).

En su poema "El jardín" vuelve a abordar la insuficiencia de la poesía cuando olvida la vida:

Cuántas veces, hundida la cabeza  
en los signos oscuros, habrán volado  
los pliegues de morado del crepúsculo,  
los grandes textos de la luz!

...

Qué faltaba  
al mar, que hallaba siempre en mi memoria  
el mar mejor, el tuyo, poesía,  
posesión y deseo y remembranza

...

Algunas veces, en afortunados  
parajes, sorprendí una poesía

...

Y es como una bienaventuranza.  
Olvido fechas, rostros, y el aroma

de la vida no olvido. En esa pérdida  
oscura, algo me nombra, algo reencuentro  
sin mengua ya: sus tiempos reunidos  
imagen son el tiempo que no cambia.  
Esa huella he buscado en ti, poesía (1970  
a:190-191).

Y precisamente por la fidelidad a la vida logra encontrar el sentido de la verdadera poesía: la visión de lo eterno en lo fugaz, la trascendencia de la realidad. Por eso, en última instancia, puede prescindir de la palabra: "¿No hay tiempo de escribir? ¡Sea! Y que el día / allegue el alimento verdadero" (1970 a:188). Ante la poesía, "La vida escapa, huraña. / El ser escapa, huraño. / ... ¿Quién dijo que podía ofrecer, / o que pudo tocar, la Vida, / que es uno de Tus Nombres?" (1970 a:181). Pues la vida, la verdadera vida, para Fina García Marruz, es igualmente la trascendente. Por eso afirma:

En mis palabras fúndome y son viento.  
Sin mí tú no las quieres. Es mi aliento  
mortal lo que me pides, no palabras.  
Mi rostro vivo y no mi monumento  
(1970 a: 245).

Y ahora podemos arribar a lo que nos parece la confesión más íntima de su poesía, su deseo de encarnar la vida en la letra, la sangre en el espíritu, es decir, accedemos al misterio cristiano fundamental: la Encarnación, y al mismo centro de validación de todo su pensamiento poético:

Quiero escribir con el silencio vivo.  
Quiero decir lo que la mano dice.  
Porque tú lees mejor el texto vivo

y el alma, en su guerrear callado, escribe  
(1970 a:259).

## LA ENCARNACIÓN

Es en la asunción del misterio de la Encarnación donde encontramos ese delicado punto de coincidencia, ese confín de cercanía y lejanía, esa particular relación sujeto-objeto, que validan la realidad a la vez que la trascienden. Expresa Fina García Marruz:

La materia quedaba santificada al descender el verbo mismo a la carne en Cristo, cuya primera participación milagrosa la realiza —y esto es significativo— en las Bodas de Canaam . . . , el cristianismo, a partir del espíritu hecho imagen nuestra, del Verbo hecho carne, no podía considerar igual ya la representación de las imágenes. . . El cristianismo era un materialismo a lo divino (1971:101-102).

Pero para comprobar la presencia permanente de la perspectiva central de la encarnación en su comprensión de cualquier universo poético, hagamos un breve resumen de algunos de los momentos culminantes de su obra crítica.

En su importante ensayo "Bécquer o la leve bruma", la autora va a situar como el centro de su crítica la valoración de la posición unilateral que asume Bécquer frente a la encarnación. En primer lugar, al no comprender el presente sino como algo provisorio, Bécquer se apartaría "de la noción misma de eternidad" (1971:121). Por otro lado, dice Fina García Marruz:

La palabra es para él siempre algo mezquino e insuficiente. Entre la idea y la forma ve un abismo. No tiene el sentido genésico de la palabra. Aunque católico, le es ajena la idea de un Verbo encarnado (1971:126).

Y por último expresa ya un concepto esencial de su pensamiento:

En el misterio de la unión carnal se reúnen eternidad y tiempo: es un sólo e indistinto punto aquel que reúne la línea que va en dirección de la fecundidad, del tiempo, y aquel que comparten solamente los amantes y que va en dirección contraria, hacia el no-tiempo, o la muerte del tiempo, que es por lo mismo figura de la resurrección. Las palabras de Cristo que con la epístola paulina se le dicen a los esposos en el sacramento nupcial, "y lo que unió Dios no lo separe el hombre", no se refieren sólo a la indisolubilidad del vínculo sino que tienen ese plurivalencia que es inseparable a todo texto sagrado: alude sobre todo a que no se separen el espíritu y la vida, el impulso hacia la eternidad y el impulso hacia el tiempo (1971:107-108).

En realidad, a lo que se opone Fina García Marruz es a la asunción de todo dualismo, a toda "escisión de cielo y tierra, de lo puro y lo impuro, del sueño y la realidad" a la "imposibilidad de las nupcias entre la carne y el espíritu" (1971:119). En otro texto insiste: "El realismo verdadero debiera abarcar el sueño y el no-sueño, lo que tiene un fin y lo que no tiene ninguno, el cacharro doméstico y la Vía Láctea. Ningún otro realismo que el de la misericordia." (1970 c:5).

Por ello compara a Bécquer con Martí, quien acaso es su paradigma para comprobar la realización plena de la encarnación. Entre los muchos ejemplos que pudiéramos citar, preferimos el siguiente:

No fueron las palabras para Martí ni fines en sí mismos ni meros medios. Ni las ve como el arte-purista u orfebre sin alma, ni tampoco como signos huecos, vacíos de realidad, meros vehículos de una idea y a su sólo servicio. No es la escisión académica idea-cosa, palabra-cosa sino, como bien viera Darío, el milagro de su identidad poética, de la criatura viva: *Et Verbum erat Deus* (García Marruz y Vitier, 1969:207).

En realidad, si fuésemos a profundizar en las fecundaciones y correspondencias del pensamiento de José Martí con el de Fina García Marruz, tendríamos que abordar, prácticamente, todas o casi todas las facetas del pensamiento de la autora de *Las miradas perdidas*. No obstante —y como hemos venido haciendo—, en lo sucesivo, y cuando sea imprescindible, se harán las referencias oportunas a dicha correspondencia. Solamente anotaremos que casi la totalidad de sus asedios a otros escritores están permeados explícitamente por las referencias a la obra y el pensamiento martianos. Piénsese en su primer y más importante estudio sobre Martí, el publicado en la revista *Lyceum* (1952), donde la poetisa ve en Martí: “el misterioso cuerpo de nuestra patria o de nuestra propia alma. Él solo es nuestra entera sustancia nacional y universal” (1952:5), donde el concepto de la encarnación asume su medida más alta.

Al igual que en Martí, “en que la forma poética justa sólo podría ser el cuerpo glorioso” (1969:252), la escritora nos habla a propósito de Lezama Lima, “del deseo del cuerpo glorioso” (1984 a), y en ello ve su diferencia con Casal y su cercanía con Martí. Lo mismo en su estudio sobre Juana Borrero, en quien encuentra la encarnación en el amor, y a quien también compara con Casal:

Casal ama la belleza por lo que tiene de reino aparte, salvado al sufrimiento. Juana la ama como su anuncio sobrecogedor. Casal, que tuvo creencias religiosas y murió como quería Verlaine, en el seno de la fe, artísticamente fue un maniqueo. Es decir, no partió de la encarnación sino de las dos sustancias irreconciliables, el Bien y el Mal, la luz y las sombras. Al no entender la encarnación, la sombra como vehículo de la luz, se movió a partir de un antagonismo irreconciliable” (1966:21).

Y luego de notar la cercanía de Juana Borrero con Martí en la asunción del sufrimiento y de la belleza como conocimiento doloroso, concluye sobre Juana Borrero:

el conflicto crucial de su vida: el deseo de una unión mística entre la naturaleza y el espíritu, el sueño como la cámara nupcial de lo posible y lo imposible... esa posición intermedia suya, que es la de la Pasión misma, entre los dos mundos que no logró conciliar Casal (1966:39).

Asimismo comenta el inmanentismo de Juan Ramón Jiménez (1982) y en su trabajo crítico

sobre la poesía de Basilia Papastamatiu, vuelve a aparecer su constante esencial cuando al recordar la creencia de Darío en la palabra como encarnación, cita un significativo juicio de Archibald Mac Leish:

'Un poema no significa, es', —y comenta—, lo que desde luego no querría decir que no tuviese significado, sino que su significado es inseparable de su ser mismo, que con "ser" significaba lo suficiente, y cualquiera otra significación que le añadiésemos sería superpuesta, menor (1985:174).

Creemos que esta abrumadora insistencia es ya significativa por sí misma, pero, no obstante, nos parece conveniente destacarla en su propia poesía, donde pensamos que sucede lo mismo que ella apuntó a propósito de algunos poetas intraducibles: "porque el idioma ahí es carne misma del verso" (1971:136). Además, aunque ya advertimos que los objetivos de este estudio no alcanzan a la consideración detenida de su estilo, se hace imprescindible apuntar que sin la perspectiva de su criterio de la encarnación se haría imposible cualquier aproximación a su verdadero sentido.

Acerquémonos entonces a su poesía. En su poema "El peso vago de las flores en el jarrón oscuro", el tema es explícito:

y pensé, viendo el marco acariciado,  
el peso vago de las flores en el jarrón oscuro,  
que también el hombre ha bajado  
como el Verbo, a la carne,  
y que también la carne (qué olor el de los frascos

de medicina, aislándolo) baja a la nada y pasea sus ojos tristísimos, distantes,  
sobre esas escorias ilusas del adorno  
que lo sobreviven y que nada comprenden (1970  
a: 124-125).

Pero —y separándonos lentamente del misterio indecible de este texto— debemos precisar que la presencia de la 'encarnación' en la poesía de Fina García Marruz no debe abordarse como un 'tema' poético, pues, aunque puede serlo a veces, o pueda desprenderse de otro, la 'encarnación' se manifiesta sobre todo como *un acto del pensamiento o de fe*, es decir, como una perspectiva o actitud frente a la realidad, y se revela en su descendimiento concreto a las materias poéticas, pero no como una imposición conceptual, sino como una participación, como una encarnadura 'hija de la caridad' por lo que supone el vínculo afectivo del amor, su "entrega amorosa a un Objeto" (1947:17), así como el sufrimiento, la participación vital, unitiva, en ese punto que excluye todo dualismo para acceder a un equilibrio que se resuelve en cruz. ¿No nos ha dicho que todo equilibrio es doloroso: la balanza y la cruz se corresponden" (1969:212). ¿No nos ha preguntado:

¿Quién canta el encuentro de los cielos y la  
tierra,  
ni cómo pueden las paralelas encontrarse  
sino en la Cruz? ¿Quién puede,  
qué sangre, qué garganta, cantar  
ese misterio? (1970 a:302)

En su importante poema "Elección de Pedro", ¿no nos ha dicho, sobre el discípulo elegido, que era el "santo de la humilde mediación nece-

saria" (1970 a:310), antes de expresar con arrasadora belleza:

Dulzura de esa escena que parece soñada desde el tiempo del /cántico nupcial de Salomón

en que obró la luz un doble reconocimiento fulminante.

"Tú eres el Cristo" y "Tú eres Pedro", ay, viejo cántico de /los nombres en el diálogo de amor que no se cansa!

"Tú eres el Cristo" y "Tú eres Pedro", ay, paloma, detente, /pósate en ese instante inacabable para que toda fundación empiece por un reconocimiento,

para que el reconocimiento otorgue desde el principio el /nacimiento, la Casa,

y seamos edificados de nuevo en esas palabras que se cambian como el anillo de los esposos antes de entrar /en la casa común! (1970 a: 313-314).

¿Y esa "mediación necesaria" no está presente en la interpretación de las bíblicas Bodas de Canaan, en su poema dedicado a Lezama Lima, "El invitado"? (1970 a:293).

Sin embargo, ¿qué significa la fidelidad al ser, su obediencia, su forma (contrapuesta a la relativa libertad de la elección humana), el 'Sé el que eres' de Píndaro, de evidente semejanza spinoziana: ese 'todas las cosas quieren perseverar en su ser', sino la confianza en la 'encarnación'? Precisamente su poema "Ama la superficie casta y triste" porta la cita pindárica (1951: 8). Idea esencial que recorre toda su obra. En "Las miradas perdidas" encontramos ese Sí

que como un eco incesante parece desprenderse de su poesía:

No quiero que otro infinito  
me bañe la sombra pura.  
Si me preguntan escojo  
la misma cómoda oscura (1951:9).

Es el "sí nupcial al dolor" (1970 a:206), a la ruda esencia de la vida, a la consumación amorosa.

En la fidelidad al ser está 'la encarnación': en el mango que "Del ser se ocupa" (1970 a: 17), en el "reflejo verde en las mejillas" del jardinero (1970 a: 179), y en ese "Fui" y "Soy" del adolescente, el comerciante, el niño, la pordiosera, el soldado... (1970 a:178-179). Lo eterno en cada ser. Porque la encarnación, para la poetisa, está en nuestra misma condición humana. Pues, ¿no nos ha dicho que somos "Hijos de la palabra" (1970 a:249), que es lo mismo que decir 'hijos de Dios', del Verbo que era Dios, del Verbo encarnado, Cristo, el Hijo del Hombre?

Pero a 'la encarnación', siendo el centro de su pensamiento, es difícil abordarla en sí, pues irradia sobre todas las manifestaciones de su obra. Pues ¿qué es el deseo de lo Exterior sino el anhelo de encarnar en el Espíritu, de entrar a la "luz desconocida"? (1951:22) ¿Qué significa la simultaneidad simbólica de lo físico y lo espiritual sino la encarnadura esencial a través de la palabra mediadora? ¿Qué son, por ejemplo, sus 'miradas perdidas', sino la iluminación de la 'mirada viva' a través de la 'memoria viva' de la poesía? Pues al vislumbrar lo eterno se actualiza el instante, se atemporaliza la realidad, y el pasado, el presente y el futuro, como

aguas reuniéndose, son un único tiempo, el 'tiempo vivo' de la poesía, que alcanza, entonces, ese *más*, ese exceso, esa sobreabundancia que es la trascendencia poética. La poesía, para Fina García Marruz, es "posesión, deseo, remembranza" (1970 c:190); su fusión —ese "tiempo reminiscente" (Vitier, 1961:52-53) del que nos habla Cintio Vitier en su *Poética*— nos entrega el verdadero tiempo de la poesía: "Memoria, detención y deseo" dice Vitier (1961). En el pasado, en su nostalgia, hay una promesa; en el futuro, hay un regreso, una redención: los dos terminan por confluír en el instante vivo de la poesía, donde las cosas vuelven a vivir en su verdadera naturaleza simbólica; pues se *mitifica* el símbolo para eternizarlo, para encarnar la realidad en esa luz que la completa, traspasándola... Así, el verdadero sentido de la Poesía rebasa al Poeta. ¿Su infancia?: "De tu estrella distante, aparecida, / no quiero más la luz tan triste / sino el Cuerpo" (1951:67).

### LO SIMBÓLICO, EL MISTERIO, LA PALABRA MEDIADORA

Estas consideraciones nos remiten enseguida a la comprensión de la validez de la imagen poética dentro del pensamiento de Fina García Marruz.

Para la poetisa, la verdadera imagen de la poesía, dentro de un ámbito católico, es la "imagen resonante, a manera de nota de órgano", la cual halla su correspondencia "en una escala más alta" (1982:23), es decir, aunque parta de la sensación, de lo particular, siempre accederá simbólicamente a lo trascendente; siempre su-

pondrá lo Exterior, la salida de la inmanencia; aunque conserve su referencia a la 'realidad', que no desconoce, pero que traspasa. De esta manera la realidad siempre tendrá un contenido simbólico, en el sentido no propiamente tropológico, sino religioso. Ella le ha llamado, a propósito de José Martí, el "símbolo involuntario", pero obedece a su propia manera de conformar esos 'paisajes simbólicos' tan frecuentes en su poesía. Así, dice Fina García Marruz:

Todo el secreto de Martí como poeta, todo el encanto de los *Versos sencillos*, hay que buscarlo en estos círculos cada vez más amplios de sentido que tienen las palabras sin acaso proponérselo, cuando a través de ese sencillito aislamiento que las rodea, creemos percibir lo que son realmente, —que es siempre lo que son más allá de ellas mismas—, esto es, creemos percibir un símbolo (1952:36).

Y continúa:

Pero el centro de toda realidad está en el acto de la creación divina, es por tanto un misterio de caridad, su centro es trascendente, y por eso las cosas mientras más reales son más simbólicas, porque toda cosa es, en sí misma, un símbolo. Pero al decir esta palabra no queremos darle el sentido de que cada cosa signifique concretamente esto o aquello, sino que ellas, al romper su hermetismo por la poesía, rebosan de sí mismas, "aluden" a otro orden superior, cobran ese grado de "apertura" que nos basta para saber que no terminan

allí, llenándose de una inexplicable alegría.  
(1952:36)

Esta inexplicable alegría es la 'sorpresa' o el 'desconocido' religioso. 'Tocar' esa sorpresa o ese desconocido es la posibilidad de la poesía. Pero esa posibilidad no es ajena a la aprehensión poética de la realidad, sino todo lo contrario: la supone, pues es precisamente en lo particular donde se ofrece el rostro de lo desconocido, el misterio — "toda apariencia es una misteriosa aparición" (1970 a:173), dice en un verso la autora— pero aclara: "Misterio, no enigma", porque

... El misterio [...] es siempre una revelación, una Aparición, por tanto, está ligado a su apariencia, es el comienzo mismo de toda historia. El Misterio no lo es porque oculte algo detrás sino por todo lo contrario, porque ha aparecido absolutamente en la luz, que es más misteriosa que las tinieblas, como el rostro lo es más que la entraña. Por eso para el poeta, ligado a las apariencias, el mundo es misterioso, para el filósofo, ligado a las esencias, el mundo es enigmático. El filósofo se pregunta por el ser de las cosas porque para él cada cosa es una máscara, una emboscada, en tanto que para el poeta el ser está en su revelación en cada cosa de un modo entero. ... Por eso mientras las cosas se le aparecen con más claridad se les aparecen también con más misterio, porque no tienen encima entonces el pequeño enigma nuestro sino el gran misterio de Dios (1952:36-37).

Esa imagen que traspasa lo real, ese exceso simbólico, ese misterio, descansan empero en la *palabra*. Es conveniente precisar que la palabra acoge su sentido más perdurable por su obediencia a la *forma*. Dice:

Formal es para muchos sinónimo de exterior, de pura fórmula, pero cuando la poesía vuelca su contenido en la forma, cuando es su forma, cuando la retórica se vuelve piedad y reverencia la artesanía, debiéramos decir: formal, esto es, entrañable (1970 a: 4-7)

Además, ella ve la forma en el sentido que le da la tradición tomista, por lo que entonces "la forma es trascendente con respecto al contenido" (1982:112). Entre el contenido y la forma, indisolublemente unidos, estará la *palabra mediadora*, es decir, el misterio de la encarnación, el Verbo hecho carne. La palabra es la mediadora entre los dos reinos, entre lo visible y lo invisible, entre la idea y la forma... Es decir, ve a la palabra no como medio ni como fin, sino como "carne misma del verso" (1971:136), subrayando su sentido "fundacional", "nupcial", "genésico" (1971: 120 y 140), como Verbo encarnado. Por eso, en la palabra poética está contenida la posibilidad de acceder a la *visión*, que es el conocimiento poético por excelencia para la poetisa. La visión de lo Exterior, la entrevisión de la eternidad.

¿Cómo se manifiesta, pues, ese orden simbólico en su poesía, esa visión de cuando "todo podía dar un giro, y las cosas, sin abandonar su sitio, empezaban ya a estar en otro"? La primera sección de *Las miradas perdidas*: "Las oscuras tardes", está presidida por una significativa cita

si mi patria fuera / la dilatada sombra", la cual nos remite sesgadamente a los conocidos versos de Martí: "Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche. / ¿O son una las dos?" (Martí, 1975: 252) Esta simultaneidad debe aludir, para Fina García Marruz, a esa "conciliación de lo solar y lo desértico" (1969:266), donde ella ha encontrado el secreto y el sentido de la obra y la vida de José Martí: "No dijo tener dos patrias, Cuba y la noche, Cuba y la soledad, sol y desierto, tierra carnal y tierra del misterio? ¿No dijo incluso que eran una las dos? Dijimos que el esplendor de su palabra procedía de su desnudez suma". (1969: 226:267).

En una gran zona de su poesía la autora nos revela lo que hemos llamado sus 'paisajes simbólicos'. Ante los objetos, los recuerdos, ella misma y las personas que la rodearon en su infancia y adolescencia, la poetisa se sitúa como frente a una interrogación; las cosas parecen exceder de sí mismas, las casetas son ahora "¡Las húmedas casetas misteriosas!"; las sillas nos ofrecen su "casto abandono"; el paseo es el "Paseo melancólico a la sombra / de florales y pálidas sombrillas!", por lo que se pregunta, como ante el mismo Misterio:

¿Por qué su extraña plenitud en mi alma,  
por qué me trae su júbilo indecible  
la escena que miré con triste calma?  
¿Por qué sus tintas negras, la tranquila  
costa de su ademán inextinguible,  
me deja esa impresión pura de lila? (1951:11).

El pasado se transfigura como ofreciendo su rostro conocido y, a la vez, el otro, el desconocido, pero acaso más real, acaso el que le regala a

martiana: "Y las oscuras / tardes me atraen, cual las cosas su verdadera prestancia. A esta manera de recordar, de iluminar las cosas a través de una memoria "creadora" —o, más exactamente, visionaria—, que atraviesa la apariencia con una arrasadora luz vivificante, le ha llamado Cintio Vitier "la imaginación del sentimiento" (Vitier, 1970:). Pero esa imaginación del sentimiento debe subordinarse, a nuestro parecer, a esa conciencia —que es también una intuición personal, un íntimo descubrimiento— de la *naturaleza simbólica* de la realidad. No hay algo sobre lo que insista más Fina García Marruz en sus aproximaciones martianas que en la calidad simbólica de lo real, esa afirmación de José Martí de que "Todo lo real es simbólico" (1969: 264-265). La poesía nos revela esa doble naturaleza a través de la intensidad develadora de la visión; pero reparemos en que no es la visión, la mirada, la que 'imagina' o 'crea' esa doblez sino que está, emana, irrumpe, se manifiesta en las cosas mismas:

Una cara, un rumor, un fiel instante,  
ensordecen de pronto lo que miro  
y por primera vez entonces vivo  
el tiempo que ha quedado ya distante  
(1951:12).

La sorpresa, el arrobo profundo que le transmite ese volcarse la realidad en otra cosa sin dejar de ser ella misma, es lo que conforma el instante poético, el verdadero tiempo de la poesía:

Y me contemplo ciega y extasiada  
a la mágica luz interrogante

de un sonido que es otro y que es el mismo  
(1951:12).

Por eso la poetisa descende a repasar, desde una extraña lejanía, su memoria como ase- diando las cosas en un lento, amoroso, 'zureo' que va acariciando a los objetos para que estos le descubran la intimidad de su ser, su exterioridad simbólica. Es ese "acento distinto", esa "intimidad exterior" que sorprende y que "se oculta sin callar, sin hablar se revela", que ya hemos comentado. En otro poema insiste:

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...  
Salir es ya el paisaje que queríamos (1951:20).

Obsérvese cómo en este texto prácticamente se describe ese impulso hacia afuera que parecen detentar las cosas mismas, como queriendo ofrecer su verdadero rostro simbólico. Por eso no es lo de "afuera" lo que convida a "salir", sino lo que pulsa desde el adentro de las cosas. Esos 'interiores' son mágicos por ese exceso desconocido que portan como una promesa guardada en su apariencia. En "El cuarto cerrado: interiores mágicos (Los parques)", la poetisa describe esa aura simbólica que irradian las materias poéticas:

¡Luz oscura,  
secreta como dicha, sobre la silla pura  
¡Noche infinita y breve, oculta y misteriosa  
de la luz sobre los muebles y las cosas!  
(1951:50).

Véase la simultaneidad, aparentemente paradójica o contradictoria, de esa "Luz oscura", de esa "Noche" que es "luz" y que es, a la vez, "infinita y breve" a la par que "secreta", "oculta y misteriosa". Pero esa "luz oscura" ¿no es aquella "luz oscura" de la divinidad que se contraponía a "la oscura luz de los hombres"? Porque debemos considerar que el simbolismo de Fina García Marruz no se detiene en su carácter tropológico, ni se puede emparentar, por ejemplo, con aquel "símbolo bisémico" que Carlos Bousoño descubría en ciertos "paisajes" semejantes de Antonio Machado: aquí la presencia 'angélica' es la trascendente. Ella es la que se desprende de las cosas, aunque su entrevisión, por la poesía de la memoria, sólo dure

como el verde agitado que en el ojo persiste y después que se ha ido todavía subsiste o el silencio que sigue a una música, y queda aún no desasido de sus aves secretas!  
(1951:54).

Dos de sus paisajes simbólicos más intensos los encontramos en sus poemas "La lección de piano oída al pasar" (1951:55-56) y "El desayuno" (1951:57-58). En este último, la simple descripción de ese acto cotidiano de su tía al prepararle el desayuno, alcanza de pronto una resonancia indecible. Obsérvese cómo, al inicio, las cosas más comunes: el comienzo del día, la leche, la tela del vestido de su tía, van nutriéndose de un sentido que va más allá de su natural apariencia:

Tempranera la tía, con rumor aún oscuro,  
preparaba la casta noción del desayuno.  
El día comenzaba con temblorosos, músicos

sonidos indecisos de los tazones lúcidos  
de la leche dorada entre las cucharillas  
como el alba fluyendo en campanas sencillas.  
Ah la seda floreada, la larga bata oscura,  
ajada dulcemente de costumbre y locura,  
es la tibia fragancia que a la colonia, fría  
aún de la madrugada, suavemente envolvía  
como una manta suave y maternal, sin lujo  
pero que hace posible los trémulos dibujos  
virginales y lentos.

Y de pronto, como una revelación que las  
cosas han ido acumulando, irrumpe su visión de  
lo simbólico:

Oh flor que no se atreve,  
oh luz delicadísima sobre los rostros leves,  
adolescentes líneas temblorosas y puras  
de una vaga sonrisa misteriosa y oscura!

A continuación, la vehemencia del tono sub-  
yace como un alimento que excede, "reboza",  
en las cosas, de tal manera que el símil, a veces,  
va dejando su lugar al salto unitivo de la me-  
táfora, a través de lo cual las cosas ya ofrecen  
su naturaleza simbólica en toda su intensidad:

Y el olor del café llegando hasta mi cuarto  
cual torpe afinación de músicos ensayos  
que sin embargo anuncian la dicha fiel. ¡Ah,  
heraldos!

¡Floresta encantadora que te vas despertando!  
Si la leche cayendo sobre la taza pura  
iniciaba la fábula, la fuente y la dulzura  
irreal de los días, en el claror oscuro  
ese secreto bosque de los sonidos puros  
encarnaba de nuevo las horas destruidas

Ah la ventana abriéndose a las luces perdidas  
en que cruza, salvada, por el aire de oro,  
la paloma de ojo pintado y teológico!  
De la penumbra salta el reverbero antiguo,  
levemente fantástico, recargado y ambiguo,  
y la llama fanática de un naranja profundo  
es inmensa y pequeña. ¡Esos pálidos mundos  
de tu mano blanquísima, rústica panadera!  
Tú me abrías los días cual radiantes praderas!  
(1951:58).

¿Acaso en su poema "Las miradas perdidas",  
confeso homenaje a los *Versos sencillos*, no se  
aprecia esa misma simultaneidad de lo físico y  
lo espiritual que la autora explicaba a propósito  
del 'símbolo involuntario' martiano?:

Yo vi la playa violeta  
y la bañista amaranto  
pintar la escena perdida,  
doblar la noche de espanto.

Yo quiero saber por qué  
cuando el canónigo coche  
entró en sueños, hondamente  
se me abre adentro la noche.

Y por qué en el almacén  
como ráfaga en la calma,  
inmemoriales azules  
me tocaron hasta el alma (1951:97).

Ahora podemos comprender mejor el sentido  
de lo Exterior, ese punto de intimidad y lejanía  
que es el centro mismo de su aprehensión poé-  
tica, de su visión, por donde las cosas, conser-  
vando su apariencia, y a través de ella misma,  
aluden a otra cosa, trascienden, simbolizan; por-

que en su *forma* está contenida su apertura —de ahí la trascendencia de la forma; de ahí por qué en la fidelidad a esa forma dada, está la garantía de la participación, del conocimiento; de ahí que en ese límite, que es el de la misma apariencia, se manifieste 'lo angélico' o misterioso; de ahí que a través de la "entrega amorosa a un Objeto" se cumpla la misión trascendente de la Poesía; de ahí por qué la palabra, la palabra mediadora, sea el Verbo encarnado, ni medio ni fin, sino "carne misma del verso", donde conviven, como en la apariencia, lo físico y lo espiritual, la oscura luz de los hombres y la luz oscura de Dios; de ahí el centro del misterio, por donde las cosas, para Fina García Marruz, "no tienen encima entonces el pequeño enigma nuestro sino el gran misterio de Dios".

Se debe precisar que estos 'paisajes simbólicos' están presentes en una vasta zona de su poesía, por lo que quisimos comentar, a manera de ejemplos demostrativos, sólo unos pocos aunque reveladores textos. Por ejemplo, en sus "Azules" de *Visitaciones*, encontramos también una fruición graciosa con las cosas, en este caso con las realidades sensibles de la patria: es un lento, moroso zureo por las esencias nuestras donde, aunque afincada en la sensoriedad de las cosas, la propia intensidad de su mirada parece rescatar de ellas no sé qué espiritualidad latente, por lo que sus poemas acogen también dos planos simultáneos de irradiación que se nutren mutuamente y, sin embargo, también se separan: el plano físico y el espiritual. El 'alma' parece ascender de las cosas para habitar su propio espacio desconocido. Es el paisaje simbólico, es decir, allí también las cosas vistas por la poe-

tisa, las esencias nuestras, parecen soportar la "encarnadura cristiana".

## LA DISTANCIA MÁGICA

Habíamos adelantado cómo para la autora la poesía moderna se ha independizado de la fatalidad del 'tema' para desplegarse desde lo que ella ha llamado "el misterio de la mirada". Es en "Lo Exterior en la Poesía" donde esta idea acoge su definición mejor:

Pero hay lo que podemos llamar una distancia mágica entre el ojo y lo mirado que no puede traspasarse sin que el equilibrio interior y exterior quede roto para siempre... No hay diferencia personal o poética que no pueda explicarse por la distancia a que está visto el objeto, lo cual está misteriosamente relacionado con la libertad de que se es capaz, esto es, con nuestra capacidad de coincidencia (1947:18).

Esta distancia mágica entre el sujeto y el objeto, "entre el ojo y lo mirado", está relacionada, entonces, con el grado, la intensidad de la *participación* o conocimiento de la realidad, en el sentido fundamental de su pensamiento de que esa realidad simbólica siempre aludirá a su centro trascendente: de la fidelidad de la visión dependerá el grado de participación, pues esa "capacidad de coincidencia" ¿no es acaso la capacidad visionaria de la poesía? Reparemos en que la autora ha afirmado que "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". Sabemos que esta aparente paradoja se revela esencial para la comprensión de su poesía, pues casi toda ella estará pulsada por esa comunión de 'cercanía' y 'lejanía' que es la misma condición de la aparición de las cosas a la luz de lo Exterior, de la trascendencia divina.

Y será precisamente su 'mirada' la que descubra, a través del valor del recuerdo, de la capacidad iluminadora de la memoria poética, esa 'distancia' entre el instante que escapa para la eternidad y su deseo de apresarlos, siquiera sea brevemente, a través de la encarnadura de su palabra mediadora —la cual recibe la visión—, buscando encarnar sus 'miradas perdidas' o 'visitaciones'. Pues lo importante, como aprecia Cintio Vitier, "es la pérdida esencial del instante, la instantaneidad preciosa e irreparable de la vida" (Vitier, 1956:92). Esta conciencia de la distancia, de ese "gran misterio de Dios" que habita como plenitud o ausencia sumas entre el ojo y lo mirado, es la que le confiere un valor especial a la mirada: en la medida en que ella pueda sorprender en las cosas ese misterio, ese exceso simbólico, que precisa "la distancia a que está visto el objeto"; pues es esa distancia mágica —es decir, misteriosa— la que les trasmite a las cosas esa plenitud o rebosamiento de sentido por el que parecen mostrar, a la vez que su realidad más nítida, su sentido más simbólico, es decir, su visión a la luz de lo Exterior, su desnudez más resonante, la pobreza espléndida de su ser.

Pero el hombre, "Mutilado de sentido", no puede apoderarse de esa visión: esa distancia misteriosa es, a la vez, su límite y su acicate para el conocimiento. Recordemos cómo en su poema "Una dulce nevada está cayendo" se

establecía una distancia entre los ojos y el "paisaje", por lo que se sentía "Que algo muy lejos se va huyendo". Por eso, ante la plenitud, ajena al hombre, de un 'parque de otoño', exclama, en un raptó de nostalgia y deseo:

¡Dichoso tú que a un mismo tiempo eres  
el soñador y el sueño, casta ley  
en las nupcias del ojo y lo mirado! (1951:21).

Cuando Fina García Marruz desciende a la revelación de la naturaleza simbólica de sus materias poéticas, la realidad, a través de su mirada, cobra un significado misterioso: la realidad es ella y a la vez otra cosa que desconocemos: la intimidad y la lejanía, la inmanencia y la trascendencia, conviviendo en una misteriosa encarnación, pero siempre mostrándose en su sensoriedad, en el misterio de la apariencia, pues "Lo profundo es lo que se manifiesta" (1951:8), nos advierte en un verso. En su poema "El distinto", el antiguo amigo evocado adquiere esa doble naturaleza que le concede 'la distancia a que está visto': "En medio de su luz te sonreías/ prestigioso y distante" (1951:29). E insiste: "Tú estabas sentado en un sillón de mimbre, / de un mimbre aconteciendo en otra parte / más segura, más casta" (1951:31). La extrañeza de ese recuerdo donde la realidad de lo pasado a la luz de su mirada presente parece ofrecer una significación a la vez transparente y misteriosa, le hace exclamar: "Qué extraños ojos se apropian la mirada! / ¿Quién me vio allí, te vio, a quién veíamos?" (1951:32). Luego del fugaz vislumbre de la eternidad en la visión: "mientras tú estabas sentado en tu sillón / la sala se puso eterna

como un idioma súbito" (1951:32), regresa la conciencia de lo que escapa: "Pero yo sólo estoy aquí, abriendo la puerta con dedos lejanísimos" (1951:32).

Notemos que en este poema lo de menos es el tema; lo importante es la manera como la autora ve a su objeto, la atmósfera a la vez real y simbólica que lo envuelve todo: la distancia mágica entre su objeto y ella, que lo acerca y lo lejaniza, en un vaivén que queda flotando entre los dos como un misterio, un espacio desconocido.

En "Los paseos", de pronto interrumpe su relación de recuerdos para preguntar: "Quién podrá atravesarte, distancia en que conversan / las personas mayores prestigiosas y lentas" (1951:39), preocupación que se configura como tema de su poema posterior "Ya yo también estoy entre los otros" (1970 a:80), uno de esos textos, a nuestro juicio, donde encontramos la revelación de una verdad poética exacta. Tema también muy relacionado con otro de más vasta sugerencia, "El bello niño" (1951:41), donde la *distancia* entre el niño, ligado a la totalidad, y el adulto, ligado o extraviado en la conciencia de lo fragmentario, se torna dramática comparación:

Tú sólo, bello niño, puedes entrar a un parque.  
Yo entro a ciertos verdes, ciertas hojas o aves

...

Tú solo en ese reino indisoluble y grave  
has tocado la magia de lo exterior, las cosas  
indecibles. Yo llevo la ropa maliciosa  
del que de muerte sabe y de amarga inocencia.  
Tú no sabes que tienes toda posible ciencia.

¿Acaso no es la 'distancia' lo que le permite acceder, en felices momentos de intensa 'coincidencia', a la captación de verdades poéticas de verdadera belleza, aunque se expresen a través de lo doloroso del conocimiento? Pensamos ahora, por ejemplo, en su poema "Hombre con niño pequeño" (1970 a:141-142); pero esta perspectiva es válida para muchos otros textos. Es decir, en la 'distancia' que es capaz de recorrer la 'mirada' está implícita la capacidad para el conocimiento profundo de la realidad. La distancia es misteriosa pero no por ello oculta la realidad de las cosas, sino que a veces nos la revela precisamente en su sentido más profundo y resonante.

En otros poemas es la mirada la que, a través de su captación simbólica de la realidad, nos ofrece todo el sentido del texto. En el bellissimo poema "Fresco de Abel", detengámonos en la descripción del 'hijo de Adán', donde el retrato físico ya es capaz de comunicarnos todo el sentido y la espiritualidad profunda que emanará de su 'plegaria' posterior. Es una sensualidad de lo espiritual o, como expresaba la autora a propósito de la validación de las imágenes por el cristianismo "un materialismo a lo divino":

Abel, cuyo nombre parece que comienza, y es  
la rosada intemperie matutina.

Abel, que es el comienzo como es Caín el  
término,

y que tiene el peso leve del rocío en la frescura  
de la hoja.

Los ojos bajos tornan más suave la línea de los  
labios,

y aun parece que se alzan como las manos en  
el sacrificio.

como un idioma súbito" (1951:32), regresa la conciencia de lo que escapa: "Pero yo sólo estoy aquí, abriendo la puerta con dedos lejanísimos" (1951:32).

Notemos que en este poema lo de menos es el tema; lo importante es la manera como la autora ve a su objeto, la atmósfera a la vez real y simbólica que lo envuelve todo: la distancia mágica entre su objeto y ella, que lo acerca y lo lejaniza, en un vaivén que queda flotando entre los dos como un misterio, un espacio desconocido.

En "Los paseos", de pronto interrumpe su relación de recuerdos para preguntar: "Quién podrá atravesarte, distancia en que conversan / las personas mayores prestigiosas y lentas" (1951:39), preocupación que se configura como tema de su poema posterior "Ya yo también estoy entre los otros" (1970 a:80), uno de esos textos, a nuestro juicio, donde encontramos la revelación de una verdad poética exacta. Tema también muy relacionado con otro de más vasta sugerencia, "El bello niño" (1951:41), donde la *distancia* entre el niño, ligado a la totalidad, y el adulto, ligado o extraviado en la conciencia de lo fragmentario, se torna dramática comparación:

Tú sólo, bello niño, puedes entrar a un parque.  
Yo entro a ciertos verdes, ciertas hojas o aves

...

Tú solo en ese reino indisoluble y grave  
has tocado la magia de lo exterior, las cosas  
indecibles. Yo llevo la ropa maliciosa  
del que de muerte sabe y de amarga inocencia.  
Tú no sabes que tienes toda posible ciencia.

¿Acaso no es la 'distancia' lo que le permite acceder, en felices momentos de intensa 'coincidencia', a la captación de verdades poéticas de verdadera belleza, aunque se expresen a través de lo doloroso del conocimiento? Pensamos ahora, por ejemplo, en su poema "Hombre con niño pequeño" (1970 a:141-142); pero esta perspectiva es válida para muchos otros textos. Es decir, en la 'distancia' que es capaz de recorrer la 'mirada' está implícita la capacidad para el conocimiento profundo de la realidad. La distancia es misteriosa pero no por ello oculta la realidad de las cosas, sino que a veces nos la devela precisamente en su sentido más profundo y resonante.

En otros poemas es la mirada la que, a través de su captación simbólica de la realidad, nos ofrece todo el sentido del texto. En el bellissimo poema "Fresco de Abel", detengámonos en la descripción del 'hijo de Adán', donde el retrato físico ya es capaz de comunicarnos todo el sentido y la espiritualidad profunda que emanará de su 'plegaria' posterior. Es una sensualidad de lo espiritual o, como expresaba la autora a propósito de la validación de las imágenes por el cristianismo "un materialismo a lo divino":

Abel, cuyo nombre parece que comienza, y es  
la rosada intemperie matutina.

Abel, que es el comienzo como es Caín el  
término,

y que tiene el peso leve del rocío en la frescura  
de la hoja.

Los ojos bajos tornan más suave la línea de los  
labios,

y aun parece que se alzan como las manos en  
el sacrificio.

Un leve movimiento y no podemos seguir tanto  
escorzo inefable.

Abel de pasos como la nieve, el de la pobre  
vestidura azul.

Pienso en tus palabras, padre virginal,  
adolescente rumoroso (1951:161).

En su poema "Canción para la extraña flor",  
la distancia entre la eternidad de la flor y la  
visión de la poetisa, su mirada, se hace particu-  
larmente explícita:

Lejana es tu presencia como el cuerpo de la nieve

...

he aquí que te toco y siento esa velada distancia  
que no podremos nunca atravesar

...

he aquí que estás frente a mis ojos y sin  
embargo, tan misteriosamente fuera de la  
vida (1951:166-168).

Creemos que en este texto se nos revela con  
marcada nitidez el contenido simbólico de la  
flor y la cualidad de la mirada que descubre la  
distancia entre la apariencia y la esencia, entre lo  
visible y lo invisible, entre lo temporal y lo  
eterno...

Pero la Suma Distancia es la que se muestra  
en la "Transfiguración de Jesús en el Monte",  
donde está revelado el más profundo sentido de  
la 'distancia' para la poetisa: es en este poema  
donde comprendemos el sustrato realmente  
trascendente de su 'distancia mágica', también  
manifiesto, en el mismo sentido, en su "Elección  
de Pedro":

Acaba de ver la desconsoladora distancia que  
hay de la luz de los cielos a la luz de la  
tierra,

de la vida real en la luz a nuestros homenajes  
mendicantes,

pero esa distancia no lo anonada, antes bien le  
acrece la humildad y el coraje,

santo de los honores pobrísimos que se rinden  
en medio de qué desmesura,

pobre es todo homenaje, pero santo

el de esa pobreza del homenaje, santo de la  
humilde mediación necesaria (1970 a:310).

Ahora bien, no quisiéramos pasar por alto  
ese texto donde la delicadeza y la intimidad de  
su pensamiento acogen su transparencia quizás  
mayor: nos referimos a "Confín", ayudado por  
el verso de Martí "donde rompió su corola", pues  
allí, ella y la luz se intercambian, como en un  
diálogo definitivo, sus miradas más bellas y  
tristes; donde la conciencia de su limitada par-  
ticipación, su luz dentro de la otra luz, aflora así:

La poca luz que he podido

mirar de verdad, la poca

flor, la poca ajena flor

de luz, que jamás será mía,

la poca lumbre que

desde la infancia tuve

como un fanal pasando por el oscuro  
verdor,

me mira ahora, triste,

me pregunta, me deja a solas por

el mundo extraño

que ella no pudo ver,

en el feérico mundo de espanto y de delicia

que ella no supo ver (1970 a:275).

La humanación de la luz, su intimidad más  
consoladora en medio del desamparo, va más

allá de su mirada porque se hace carne misma  
de su sentimiento:

Al borde de mi cama  
ha venido hoy a hablarme.  
Me calienta las manos; ha tomado  
como madre mi rostro, y alzándolo  
hacia sí, me dice que no llore,  
que está bien, que me duerma,  
que está bien.  
Y se queda conmigo,  
última fiel,  
(no fue posible  
más), y se queda  
conmigo (1970 a:275).

A la luz, a "la oculta dicha que velaba / por  
mí, tras de la vida" (1970 a:276), le pide, humil-  
de, "Mírame una vez más, amiga mía, / paloma  
mía, mírame, devuélveme" (1970 a:276), porque  
"Tomóme oscuro el desigual sendero / y de la  
luz tranquila perdí el rostro" (1970 a:276). La  
certeza de su mutilación, de su límite, no le  
opacan la fe, sino sólo le dejan como un deseo  
mayor, afán de eternidad, de entrega total que  
no pudo ser: "Dime ¿es que no pudiste / atra-  
vesar mi soledad y mostrame / tu ley?" (1970  
a:277). Hasta llegar a la estrofa final, donde el  
sentimiento de confín, de lejanía y cercanía,  
deja desnudo el sentimiento de la mirada per-  
dida y sin embargo recobrada:

Sólo los ojos de hoy pudieran verlo  
porque es como este escondido bosque de los  
juncos  
que no copian los lienzos,

ni el aire, ni el espejo,  
sino el agua que tiembla (1970 a:278).

!Qué distancia íntima e inacabable en esa  
"agua que tiembla", la luz "que no pude ser",  
los instantes, las miradas perdidas, el filón de  
eternidad que escapó, todo fluyendo, temblan-  
do, como lo que está y no está, como las "yer-  
bas" que tiemblan en el poema de Zenea, el  
hondón de la contemplación, de la verdad reve-  
lada en ese misterio de la imagen detenida en  
la fluencia, lo eterno en lo fugaz: allí todo com-  
pleto, en el confín más íntimo y lejano, su luz  
y la otra luz, en el "agua que tiembla"! ¿Cómo  
no entender entonces "el misterio de la mirada"?

## LA ENTREVISIÓN

Aunque ya ha sido esencialmente descrita, con-  
viene detenernos en lo que hemos llamado la  
"entrevisión", ese instante en que la poetisa  
parece acceder a la visión de la eternidad, y a  
través de la cual la verdad se le revela como un  
relámpago; y esta imagen es su propio símil  
para describir "el trasluz entrevisto, anunciador.  
Relámpago del todo en lo fragmentario /que/  
aparecía y cerraba de pronto, como el relám-  
pago" (1970 c:4). En un trabajo anterior ya nos  
habíamos acercado a ese instante que llamá-  
bamos 'la suspensión del ser' y que correspon-  
dimos con aquellos versos martianos: "Rápida,  
como un reflejo, / Dos veces vi el alma, dos"  
(Martí, 1975:64), donde notábamos la misma  
descripción del descendimiento de la verdad, la  
cual parece ofrecérsenos como una fulgurante  
intuición. Por ello es tan importante en la poesía

de Fina García Marruz el valor de *lo visual*, la visión de las imágenes, las imágenes de la luz, tópico que pudiera desenvolverse en un estudio estilístico sobre su obra poética.

La entrevisión es, pues, esa 'apertura' en que "el mundo da ese acento distinto", cuando el ser parece suspenderse en una extraña atemporalidad: "Una cara, un rumor, un fiel instante, / ensordecen de pronto lo que miro / y por primera vez entonces vivo / el tiempo que ha quedado ya distante" (1951:12). Instante que ya describíamos como el verdadero tiempo de la poesía para la poetisa.

Ese instante 'mágico', misterioso, es descrito en innumerables poemas. Su cualidad cognoscitiva es indudable, pues representa nada menos que la manera característica de su aprehensión poética, la vía de la visión hacia el misterio de la apariencia: "La noche me penetra de mi esencia, / y cuando digo he visto! yo he sentido / que algo dulce y remoto me ha mirado" (1951:118). A veces es la imagen la que nos revela el sentido último de un poema: "Se me entraron los ojos / al claror tembloroso ... Pasó mi madre oscura." (1951-91). O en otras ocasiones se confunde con un determinado sentimiento: en "Recuerdo", con la descripción de la 'alegría': "Y sentí, casi triste, / el suave incendio que crecía y turbaba. / La alegría es solemne como el mar" (1970 a:82); o del amor: "que extraña / crecida sin palabras" (1970 a:155). Pero en todos los casos mantiene incólume su condición esencial: ser atisbo de la eternidad. En su importante poema "Ya viene el grave otoño" se deja leer: "¡Inexplicable vivir! ¿No es ésta la hora acaso / de la oportunidad eterna?" (1970 a:121-122). Es el momento supremo de la visión, la

salida de sí mismo, instante de caridad. Hay poemas enteros que parecen escritos en una dilatada entrevisión: "La demente en la puerta de la iglesia" (1970 a:163-165), por ejemplo. También su poema "Talud", aunque aquí se ofrece más sintéticamente:

Los automóviles transcurren por la inocencia de  
la mañana,  
por su silencio, por su prudencia,  
se mueven en todas direcciones: recurvan,  
retroceden, avanzan.

Pero ella permanece en lo prístino: no recurva,  
ni retrocede,  
ni avanza.

Un minuto de silenciosa adoración para ese  
vacío amoroso

en que lo lleno se manifiesta.

Después entraremos en el círculo conocido, en  
la rumia de la yerba.

Pero cuida de no hollar con pensamientos  
brillantes o fútiles proyectos,

ese instante en que permaneces sin palabras  
unido a su reserva,

vacío a vacío, criatura a criatura, pecho a pecho  
(1970 a:327).

¿Pues ese instante de entrevisión no es también el instante de la encarnación?

## EL TIEMPO REMINISCENTE

Nos adentramos ahora en una zona de su pensamiento que ya ha sido vislumbrada colateralmente en páginas anteriores, pero que ahora ocupará el centro de nuestras consideraciones.

Cintio Vitier, en su ensayo "La palabra poética", explica de este modo lo que él ha denominado 'el tiempo de la reminiscencia':

La palabra poética nos entrega así, por la comunicación participante, el tiempo de la reminiscencia, que es el único tiempo en que se funden el pasado, el presente y el futuro en unidad intencional. El pasado, porque ante la poesía tenemos siempre la sensación de lo que ya conocíamos, aunque sin ella nunca lo hubiéramos sabido; el presente porque la escritura da a la voz un espacio que es pura presencia, que no puede dejar de serlo, que imposible coincide con nuestro presente, hecho de memoria y anhelo, cada vez que nos acercamos a sus señales, y porque la poesía es el reino de las cosas fugaces salvadas de su caducidad; y el futuro, en fin, porque aquello que recordamos o reconocemos, y aquello que escapa a nuestra huida, es lo que más deseamos. Memoria, detención y deseo, esas tres instancias del tiempo de la reminiscencia, forman una sola unidad en la palabra poética, silencio que devora al estruendo subjetivo y organiza en melodía la mudez nocturna y estelar de la escritura (Vitier, 1961:53).

Al final del tópico de la 'encarnación' destacamos que para Fina García Marruz la poesía es "posesión, deseo, remembranza", y nos habíamos referido ya a su tácita asunción de ese 'tiempo reminisciente', en la fusión de esos tres tiempos que se 'atemporalizan' en el tiempo vivo de la poesía. Ahora bien, la propia poetisa, al

hablar de su poesía, ha hecho explícita esta correspondencia cuando dice:

La poesía para mí, la viviente y la escrita, eran una sola, estaba ahí donde se reunían los tres tiempos de la presencia, la nostalgia y el deseo, sobrepasándolos, encendiendo no sé qué sed (1970 c:4).

Advertíamos también que era precisamente a través del vislumbre, de la entrevisión de la eternidad, como se accedía a esa 'atemporalidad' poética que reclamaba una actualización, tanto del pasado —que entregaba una 'promesa'—, como del futuro —que suponía la redención o regreso—, de tal manera que el tiempo vivo de la poesía encarna, para la autora, en un presente, en una cierta *detención*, donde el instante poético se confunde con el no-tiempo, con la eternidad. Dice Fina García Marruz a propósito de Bécquer: "Roto el vínculo con el presente queda roto el vínculo con la noción de la eternidad", (1971:120), y comenta:

Pero esto, que en San Agustín parece dejar traslucir que el presente casi está fuera del tiempo, casi en un no-tiempo, como reflejo que es de lo eterno. ("Yo te engendré Hoy..."), en Bécquer acentúa el otro aspecto, el de la divisibilidad, el de la infinitud, el de la fragmentación o atomización incesantes. En el mundo de Bécquer no hay esta incidencia del hoy temporal y el hoy eterno, el "dánosle hoy" evangélico, el "maná", alimento celeste y terrestre, que se corrompe si se guarda (1971:121).

No seríamos consecuentes con la lógica demostrativa que ha ido guiando nuestra aproximación a esa 'ontología religiosa' que subyace o se hace evidente en el pensamiento de la autora de "Lo Exterior en la Poesía", si obviáramos ahora esta interpretación trascendente de lo temporal.

Pero en su poesía, en su fluencia viva, las cosas no se revelan tan sencillas para su comprensión. La propia poetisa —la crítica sobre su obra también (Vitier, 1956:92)— ha llamado la atención sobre cierta evolución en su captación poética de lo temporal:

Ahora siento menos que en la adolescencia —dice— ese imperio de la memoria y el deseo. El hoy humilde me parece el verdadero alimento. Pan nuestro de cada día, no lo excepcional, sino lo diario que no cansa, ni estraga, y que sustenta" (1970 c:5).

Es decir, la validación del 'instante' al que aludíamos. Con todo, una vez aceptados estos presupuestos, y para no introducir un modo analítico diferente al que hemos venido utilizando a lo largo de este estudio, no hemos creído conveniente 'seguir' esa evolución —por lo demás, ya descubierta—, sino continuar realizando la interpretación de su pensamiento con un criterio sincrónico, pues lo que interesa aquí es la fijación de sus 'constantes' y no su devenir —que es importante, pero que debe ser materia de análisis de otro tipo de acercamiento crítico que valore los 'temas', los 'motivos' recurrentes, la evolución de sus 'libros', su 'estilo', etc. Hecha

esta necesaria digresión, podemos pasar al comentario de su poesía:

### "DE LA MEMORIA"

En su poema "Ama la superficie casta y triste" aparece su sentimiento regresivo:

Sé el que eres, que es ser el que tú eras,  
al ayer, no al mañana, el tiempo insiste,  
sé sabiendo que cuando nada seas  
de ti se ha de quedar lo que quisiste  
(1951:88).

Esta noción, muy vinculada a la fidelidad al ser, se explica por su idea de la sucesión, que es la infinitud propia del tiempo; tipo de trascendencia horizontal —esa que obra en la historia y en la realidad—, separada de esa otra, la vertical, que va "de tierra a cielo", (1971: 99) y que es la trascendencia verdadera para Fina García Marruz. Así, lo importante es la fidelidad a la esencia perdurable de las cosas, que es ajena a la sucesión, y que para la poetisa está amistada con su participación probable en la eternidad. En todo caso, el valor de la poesía como conocimiento y revelación estará en poder encarnar ese espacio coincidente donde confluyen el tiempo y en no-tiempo, la carne y el espíritu, la inmanencia y la trascendencia, aunque, en última instancia, conozcamos que para la escritora es la trascendencia la que valida la apariencia.

Veamos un ejemplo concreto de su deseo del pasado:

Yo quiero ver la tarde conocida,  
el parque aquel que vimos tantas veces.

Yo quiero oír la música ya oída  
en la sala nocturna que se mece  
el tiempo más veraz. Oh qué futuro  
en ti brilla más fiel y esplendoroso,  
qué posibilidades en tu hojoso  
jardín caído, infancia, falso muro.  
¡Sustancia venidera de la oscura  
tarde que fue! ¡Oh instante, astro velado!  
Te quiero ayer, mas sin nostalgia impura,  
no por amor al polvo de mi vida,  
sino porque tan sólo tú, pasado,  
me entrarás en la luz desconocida  
(1951:22).

Notemos que el pasado se complejiza, alcanza un simbolismo religioso, al vincularse con la noción de 'pérdida' cristiana: muy ligada al 'pecado original', al Paraíso perdido; por ello siempre habrá en la creyente una nostalgia de lo perdido, de lo irrecuperable. Su infancia parece relacionarse con la posible imagen de la habitabilidad del paraíso: como si, simbólicamente, en cada vida humana se repitiera, de alguna manera, ese proceso o ciclo de inocencia-pérdida y comienzo de la conciencia de la *limitación*. Sólo que, precisamente, de la asunción del misterio de la encarnación se desprende también la confianza en la *redención*, ligada, en la vida humana, a la muerte. Tanto en ese pasado mítico, esencial, como en ese futuro trascendente, está lo que nos rebasa en nuestra contingencia. De ahí la 'pasión' de tantos poemas, donde la conciencia del límite hace que la poetisa inquiete por su pasado o su futuro. Sin embargo, ello representa ese proceso de conocimiento que es dable recorrer y que una vez agotado, si se mantiene la fe, accede a la aceptación de la

*caridad*, a la validación de ese instante doloroso pero 'anunciador' que conforma el sustento trascendente del cristiano. De ahí el referido "sí nupcial al dolor", de ahí que la propia autora exprese, como consecuencia de su amoroso abrazo al 'instante', que:

La mujer que cose un roto, la que enciende un fuego, la que barre el polvo, contribuye también al orden del mundo, a la caridad más misteriosa: sirve a la luz. Esto no excluye otros órdenes ni otras órdenes de más vasto alcance. Se trata de rescatar todo, no sólo lo que no poseemos aún sino lo que poseíamos sin darnos cuenta. Se trata también del servicio misterioso (1970 c:5).

Por eso en este poema el pasado es "el tiempo más veraz" y se confunde con el futuro, con la redención. En el pasado no se busca la simple recuperación de lo ya ido, sino su "promesa" trascendente. Asimismo, no le interesa el futuro contingente sino ese que "brilla más fiel y esplendoroso" en "el tiempo más veraz". Esa "sustancia venidera" es la que ella apetece para acceder a "la luz desconocida", a la eternidad. Pero existe también la conciencia del instante perdido que sólo puede reconocerse "después" —"Déjame al menos lo que ya se ha ido", dice en un verso—, perdida ya la inocencia, en el sentido de pérdida o carencia cristiana, como mutilación incesante de la vida; la cual no es la "vida verdadera", de ahí su noción de lo fragmentario de la vivencia en la adultez contrapuesta a la imagen mítica de la vivencia de la totalidad, propia de lo eterno, que la poetisa vincula con la infancia, como observamos en su poema

"El bello niño". En "Visitaciones" esto se hace muy evidente:

Cuando el tiempo ya es ido, uno retorna como a la casa de la infancia, a algunos días, rostros, sucesos que supieron recorrer el camino de nuestro corazón. Vuelven de nuevo los cansados pasos cada vez más sencillos y más lentos, al mismo día, el mismo amigo, el mismo viejo sol. Y queremos contar la maravilla ciega para los otros, a nuestros ojos clara, en donde la memoria ha detenido como un pintor, un gesto de la mano, una sonrisa, un modo breve de saludar. Pues poco a poco el mundo se vuelve impenetrable,

los ojos no comprenden, la mano ya no toca el alimento innombrable, lo real (1970 a:171).

Ese "mundo impenetrable" es el de la pérdida, de la conciencia de la carencia. ¿Esos "ojos que no comprenden" y esa "mano [que] ya no toca", no nos recuerdan aquellos versos tristes: "mientras en lo que miro y toco / siento que algo muy lejos se va huyendo"? ¿Y cuál es ese "alimento innombrable, lo real", sino el "maná celeste y terrestre" (1971:121) de la divinidad?

El pasado contingente se desmorona en la memoria: es la pérdida del instante lo que angustia al poeta:

¿Qué misterio fue el tuyo, instante puro,  
silencioso elegido de los días?

Pues ellos van tornándose borrosos  
y tú te quedas como estrella fija

con potencia mayor de eternidad  
(1970 a:172).

Esta perspectiva arrasa toda su poesía, la del "tiempo más veraz":

Y cuando el tiempo torna impuro un rostro,  
una vida que amamos en su hora  
cierta de dar, por siempre más reales  
que su verdad presente, lo veremos  
cuando lo rodeaba aquella lumbre,  
cuando el tiempo era apenas un fragmento  
de un cuerpo más espléndido, invisible.  
Todo hombre es el guardián de algo perdido.  
Algo que sólo él sabe, sólo ha visto.  
Y ese enterrado mundo, ese misterio  
de nuestra juventud, lo defendemos  
como una fantástica esperanza (1970 a:173)

Ella es la que explica esos bellísimos y tristes trenos por su pasado: "Canción de otoño" (1951:111-112), "Poética para la madrugada" (1951:132) y "La máscara, 3" (1951:188-190)..., donde —como en su "Canción de otoño"— se objetiviza ese deseo:

Cómo volver allí, cómo volver,  
si ya el pasillo está lleno de polvo,  
y he visto ya mi alma totalmente  
y no entro en mí como en un parque oculto.  
Más que un amor que no es correspondido  
o el futuro que mira un moribundo,  
lo imposible es la casa en que estuvimos,  
y cómo a mí me sonaban tus palabras

...  
Puedo soñar el sueño más distante.  
¿Qué quedará más lejos que la tarde

que acaba de pasar, parque encantado?  
¿Conoces tú el país en que se vuelve?  
(1951:112-113).

Pero estos poderosos deseos no le impiden olvidar la fidelidad a ese "Sé el que eres" pindárico, a esa confianza en 'la pobreza espléndida', su fe trascendente:

Y sin embargo escribo sobre su polvo "siempre".  
Yo digo siempre como el que dice adiós  
(1951:113).

En la "Poética para la madrugada" escuchamos de nuevo: "No penetrar, volver. Quedarnos en la Casa" (1951:132) y en "La máscara, 3" nos confiesa:

Ah sí, poder volver,  
almendra del instante perecedero,  
bajo los grandes pájaros sobre el rompiente  
oscuro,  
en la mañana del color de la verdad.  
Y tú, rostro mío, confianza de ser así,  
tenida en un momento, ¿devolverás  
al deslumbrante niño que en mi mirada se  
hunde,  
a aquel que no sabíamos que al mirarlo  
mirábamos  
las líneas sagradas y totales?  
Pues él es el principio eterno (1951:190).

Fijémosnos cómo se insiste en la consustancialidad de la niñez con la totalidad, el Jardín, el Paraíso, y cómo se corresponde la infancia con la eterna mañana de la Creación. De ahí el misterio de sus numerosos poemas sobre la niñez

—donde encontramos algunas de sus páginas más bellas—: "Hombre con niño pequeño" (1970 a:141) —"Porque el pequeño olvida, el niño / queda atrás en un recinto encantado"—; "El niño que sonrío" (1970 a:163) —"pero no puede nada contra el niño / que sonrío, / rodeado de la muerte—; "Rostros de niños" (1970 a:165) —"Lo que mirabas se hundió en el violento / acaecer"—, y "Tus pequeñas pisadas en la arena" (1970 a:167), uno de sus textos que nos conmueve más:

¿Y adónde irías tú, niño de oro  
en donde te quedaste sonriendo,  
en dónde sin tu madre que te busca,  
en qué olvidado y fiero paraíso?

Pero, como también hemos comprobado en otras zonas de su pensamiento, esta mirada del pasado encuentra su explícito misterio trascendente en sus aproximaciones evangélicas. Veamos un fragmento de la plegaria de Abel:

Yo te doy gracias porque he sido un niño  
y conocí la sombra del paraíso. Ah, ya es hora  
de que atraviere el umbral, y tengo miedo.  
De la mañana de mi vida desciendo  
como los cansados párpados de una madre sobre  
su hijo.  
He aquí que entro en mi solitario corazón  
diferente  
y aguardo sólo lo que ya he perdido.  
Di por qué es preciso que me aleje para volver.  
No he crecido. He dejado atrás a un niño  
(1951:162).

Así que el linaje de Abel, el primer niño, y todos los niños —Abel es el arquetipo— han de

atravesar "el umbral", abandonar el Jardín, alejarse de su mañana eterna, enfrentarse a su 'monologante' conciencia, para conservar como única esperanza la recuperación de lo 'perdido': alejarse "para volver". He aquí sintetizado el camino temporal del hombre, su verdadero sentido, para la poetisa cristiana. Pero el destino de Abel, del hombre, no es sino la imagen de lo trascendente, del Verbo encarnado, Cristo: "Aquel que se aleja con el gesto del que regresa" (1951:174).

### "DEL DESEO"

Ya habíamos comprobado cómo el "futuro" "brilla" en ese pasado —en el "tiempo más veraz", en ese 'regreso'— "más fiel y esplendoroso", pues esa esencia dejada atrás, pero perdurable, es también la "sustancia venidera": de ahí la identidad del sentido del pasado y del futuro. El pasado guarda la promesa de la redención o regreso, el futuro también la supone: por eso el deseo se proyecta hacia ambos indistintamente, porque lo deseado *es lo mismo*: encarnar en la totalidad, abandonar lo fragmentario, trascender. De ahí la fidelidad a la muerte, que no es sino una forma de consumación, pues ¿no nos ha dicho que "también yo he de cesar un día / en los ojos de Dios, con luz distinta, / por devenir eterna!" (1951:73). Esa "luz distinta" que se sorprende en la entrevisión, esa luz de eternidad, es la garantía de la fe trascendente para la poetisa. Por eso, por ejemplo, "La lámpara, el espejo", vistos en pleno trasluz, con 'luz distinta' —"suspendidos / a intemperie entrañable, / a astral temperatura / de adentro"—: "se han

puesto tan antiguos / que parecen futuros" (1951:78). Por eso, cuando sobrevenga la muerte "perderé la honda sombra, que no el árbol, / perderé lo que había ya perdido" (1951:116).

La muerte, en *Visitaciones*, es abordada directamente como un misterio que afecta su condición humana y que, como todo misterio, se busca comprender: "esa muerte / sin más, conturbadora, / única cosa / que puede hacer dudar..." (1970 a:115), pues, como afirma en "Ya viene el grave otoño": "Nadie en su muerte cree" (1970 a:123). Pero reparemos en que, en este poema, la duda cede paso a la confianza en la eternidad. Vale la pena transcribir ese ajuste de cuentas con su conciencia para comprenderla y apreciar, de paso, su honda belleza:

Ni una apenas brotada florecilla  
que un amarillo efímero levanta  
donde nadie la ve, ni un solo hilo  
de los cabellos que un instante alzáronse  
se perderá en la sombra. Así, cual dioses,  
los juegos de la luz entre las hojas  
no cuidan de ser vistos. ¿Participan  
de una ciega confianza? ¿Nuestras horas  
mortales como pájaros, gastamos  
cual si fuéramos reyes? ¿Lo seremos?  
Nadie en su muerte cree. ¿Y se podría  
morir así? ¿Tan rudo engaño, ley?  
¿Un recelo tan terco a tan rendida  
confianza? ¿Y no sería más honda  
que esta muerte real, aquella tímida  
certeza eterna, aquella suficiencia  
tranquila de sentirse en firme roca  
de ser siempre asentados?  
Dice el agua

que no, dice también la muerte  
que nunca más, y la memoria tiembla  
entre lo que ya fue o aún no ha sido.  
Mas lo que es ahora tiene el leve  
orgullo imponderable de esos árboles  
firmes, si oscuros, a los que ha dejado  
hace poco la luz. Venza el sentido  
claro sobre el oscuro pensamiento.  
¿O serán nuestros huesos mucho menos  
que fruta picoteada que se echa  
y vuelve a crecer? (1970 a:122-123).

¡Qué auténtica su fe en la eternidad!, ya no  
sólo por su 'ontología religiosa', sino simplemen-  
te por su necesaria humanidad, que parece, en  
este texto unitivo, suponer lo trascendente en  
cada quién. Este poema nos recuerda, en su pul-  
sión, semejantes ahondamientos de José Martí  
en sus *Versos libres*...

En "Piruso", emocionante participación en la  
objetivación de su muerte, regresa la extrañeza  
del fenecer: "Siempre ese mismo escándalo al  
que nunca / la gente se acostumbra" (1970 c:  
126). Pero sabemos que de la inevitable extra-  
ñeza se salta a su deseo: la muerte es el *tesoro*,  
pues "Morirse es volverse exterior / como la  
luz" (1970 a:127). Ella sólo desea: "Morir como  
hijos", (1970 a:287) ante el sentido de la agonía  
cristiana fundamental: la caridad.

Ese *deseo* de la muerte, entendida como re-  
greso a la plenitud, y no como acabamiento, sino  
consumación, se hace explícito en su poema "Vi-  
sitaciones, 7":

¡Y lo real es lo que aún no ha sido!  
Toda apariencia es una misteriosa  
aparición. En la rama de otoño

no acaba el fruto sino en la velada  
promesa de ser siempre que su intacta  
forma ofreció un momento a nuestra dicha.  
Pues toda plenitud es la promesa  
espléndida de la muerte, y la visitación  
del ángel en el rostro del más joven  
que todos sabíamos que se iría antes  
pues escogía el Deseo su sonrisa nocturna  
(1970 a:173).

El deseo, en fin, es el amor, y el amor es la  
'caridad' participante, el salir de sí, "la entrega  
amorosa a un Objeto", la fidelidad al ser. Por  
eso se pregunta respondiéndose: "Yo amo / ¿y  
muero?" (1970 a:335), o "La muerte / ¿podrá ser  
más fuerte / que el amor? / Qué espacio / tan  
corto el suyo / para sus alas poderosas" (1970  
a:333). Porque el deseo es superior a la muerte:  
ella sólo es una de sus formas de consumación:

En vano,  
muerte,  
despojarás de todo,  
pondrás límite al Deseo.  
No ves  
que vas a pie  
y él es un águila?  
Qué dictado, qué muro,  
podrá, con esas alas  
de Arcángel,  
poderosas,  
que ascienden más  
mientras poseen menos (1970 a:336).

Mas si el pasado y el futuro se correspon-  
den, ¿en qué punto desconocido se convierten?  
Pues, el deseo del pasado o del futuro, ese des-

cendimiento o desasimiento, ¿no invalidarían supuestamente al presente? Pero ya hemos adelantado cuál es su validación trascendente para el creyente católico, a propósito de su crítica a Gustavo Adolfo Bécquer. Así, Fina García Marruz nos advierte: "Pero el futuro lucirá siempre viejo frente al hoy minucioso, / frente a la posesión diurna, el cegador privilegio" (1970 a:182).

### "DE LA DETENCIÓN"

Si el regreso al pasado suponía la revelación, por la memoria poética, de la naturaleza simbólica de los objetos: la manifestación de esos 'paisajes simbólicos' donde lo particular revelaba su exceso, su apertura a otro orden, su alusión trascendente y el futuro, amistado con el pasado, expresaba lo mismo; la incesante consumación en el presente, en el instante único e irrecuperable que suponía la entrevisión, la salida de sí a través de ese moroso afinamiento en la apariencia, implicaría asimismo la encarnación diaria, constante, del espíritu en la carne: la fruición con lo particular. Esta confianza elude todo dualismo posible: toda bifurcación hacia el pasado o el futuro, pues, sin abandonar su comprensión trascendente de aquellos, es el presente (que se hace pasado y fluye hacia el futuro) donde se cumple el acto, la participación dolorosa en la eternidad, o como expresaba Fina García Marruz: "el servicio misterioso". De ahí la primacía del instante sobre la memoria y el deseo, referida en el tópico del 'tiempo reminiscente'. Esto se comprueba fervientemente en su poesía, cuando en su poema "Príncipe oscuro", ante la duda:

¿Va el tiempo hacia el ayer y no al mañana?  
¿Va la estrella al ayer y no al mañana?  
¿Va mi sangre al ayer y no al mañana?,

la poetisa concluye: "Acto, príncipe oscuro, realízame", pues el acto es "reminiscencia de lo puro" y "tan sólo una vez es poseído" (1951:146). Esta confianza ya se muestra en uno de sus más antiguos poemas: "Pienso a veces en vosotros", donde se afirma esa fe:

Hoy me parece mucho a un tiempo y poco  
improvisar la obra maestra del instante  
a cada paso único, más bello  
que el inmenso crepúsculo que vuelve  
(1951:255).

Y esa entrega a la "¡Capacidad sagrada / de bastar, del instante / distinto!", no la abandonará más. El mundo de la apariencia, ofreciéndose en su desnuda luz, ante sus ojos, acoge esa confianza de la mirada que dice sí al instante: "parece que bastara con mirar para ser" (1951:130). En *Visitaciones* se acrecienta esta esperanza:

Pues simple es todo don. Así la vida  
subyacente cual vena de oro pálido,  
la vida elemental, quieta, goteada,  
más honda que la dicha o que las lágrimas,  
es lo más cierto (1970 a:121-122).

De ahí que se pregunte inmediatamente, ligando la vida, el instante, la eternidad: "¿No es esta la hora acaso / de la oportunidad eterna?" (1970 a:122); y de ahí también que reclame en sus "Monólogos": "Amemos ese exceso, el cumplimiento de la luz" (1970 a:178), pues "es

un ahora y siempre todo ahora" (1970 a:180), y "el día que fue no cambiará" (1970 a:180).

Esa *detención* implica toda su poética de la apariencia, su "nueva objetividad" o "exterioridad" anhelada en "Lo Exterior en la Poesía", su profunda inserción en el mundo de lo particular, esa "eterna fuente de poesía".

## LA BELLEZA O EL CONOCIMIENTO DOLOROSO

"¿... qué es lo bello sino lo que se detiene, como entregando una significación que no revela? (1952:26), pregunta Fina García Marruz. En otro texto, al referirse a la eternidad, afirma:

Puede entrevérsela, como un chispazo brevísimo, en la comunicación estética y amorosa, en los "éxtasis" de los místicos, y supone la aceptación de un bien que no siendo en sí mismo perfecto sirve de medio para alcanzar la perfección del Bien Sumo o la Belleza suma, o sea, del Amor mismo (1971:99).

Es decir, por un lado, considera a la poesía como vía para obtener la visión de la eternidad, a la cual corresponde con el Bien, la Belleza o el Amor sumos. Por otro lado, nos habla de lo bello como de cierta *detención* —"esa suerte de 'detención' que acompaña siempre a la belleza" (1952:31), dice en otro lugar. ¿Cómo se relacionan estos dos juicios? Creemos que en su fe trascendente. Cuando nos habla de lo que hay de "Entrevisión, de absoluto, en la pura imagen",

sentimos que la 'hermosura' o 'la belleza' de las imágenes descansan en esa fidelidad, en esa encarnación en la vida, en lo particular, a la vez que nos entregan ese despegue de sí mismas que les confiere su misterio, su alusión a ese otro orden espiritual. Por eso a veces se referirá a la belleza correspondiéndola con la lejanía, la fugacidad del bien o la visión entrevista; con lo que huye, con la resonancia de lo perdido, pero siempre a través de *lo que está*, siempre a través de los sentidos, como cuando nos habla de "esos diálogos triviales —tan bellos a fuerza de tan fugaces" (1952:26); cuando exclama:

Los sentidos  
como violines de agudeza última,  
cantan, exaltan, mueren. ¡Traspasadora  
hermosura! (1970 a:363).

Advirtamos que esa "suerte de 'detención'" debe relacionarse siempre con el instante de la entrevisión, el atisbo de la eternidad, cuando las cosas parecen ofrecer su rostro desnudo, como en la 'transfiguración' de Jesús ya conocida; cuando podemos apresarla "Como un chispazo brevísimo". Ello supone, entonces, que la belleza se aprehende a través de la apariencia y que es condición misma de la visión poética, pues ésta descansa, para la autora, en su fecundación simbólica de la realidad. La belleza, entonces, ¿no está acaso en ese arrobo ante la "santa realidad, ay alimento / santo, palpar, mirar, ¿no es maravilla? / Ay sentidos inmersos con sencilla / virtud en el milagro!"? (1970 a:250); o en ese vislumbre, esa 'suspensión' que siente en "La vieja bata rosada", cuando su resonancia parece ocupar el objeto recordado y ella

siente: "no sé qué dicha que, cayendo, dura / en su desplome, interminable instante. / Ay, irrecusable, y sin historia!" (1970 a:113), donde sentimos esa 'atemporalización' de la realidad en que la apariencia pasa a cobrar otro sentido al ser traspasada por la mirada visionaria, simbólica, de la poesía. Cuando se detiene en 'el retrato de una doncella siciliana' nos descubre así su belleza: "Ah la flor en el rostro, misterio que me habitas, / perfección que me atraviesas un momento y que huyes (1951:182). Y los ejemplos podrían multiplicarse, aunque quizás no tan consecuentes con su sentido de lo bello como la descripción sensualmente espiritual de Abel (1951:161) y la luz cegadora del rostro de Cristo, quien está, a la vez, "tan lejano y tan bello" (1951: 8), en su "Transfiguración de Jesús en el monte". Fijémonos en que cuando nos habla de la belleza en Martí nos advierte que "lo que constituye su peculiar hallazgo es un género de belleza distinto: no es el de la efusión lírica en cuanto ésta se aísla o sobrepone a lo real, sino el de la realidad misma, el del hecho desnudo y virgen"(1952:30).

Es decir, la belleza de lo Exterior. Porque la belleza, como la misma poesía, es la Belleza, es la Poesía: está "inmensamente afuera". ¿No es "Bello niño" ese que está asimismo afuera, en inocente y entrañable amistad con la totalidad, con la instantaneidad absoluta? ¿No nos ha hablado de la belleza como de "la obra maestra del instante / a cada paso único, más bello"? Dice:

Nunca he sentido la belleza como una cualidad que pueden tener o no tener las cosas

sino como su esencia constante sosteniéndolas, que puede revelársenos o no. Por esto la poesía y "lo poético" me parecen en realidad cosas antitéticas. Lo que encuentro 'poético' está ya limitado por mi particular elección o propósito embellecedor. Es algo demasiado excluyente, caprichoso, temperamental. La belleza, o lo es todo, o será la misma cosa que la injusticia. (1970 c:5).

Porque la Belleza es el Bien sumo y el Amor sumo, decía, por lo que es también la Verdad, la Justicia suma, es decir, la Eternidad —descubriéndonos, de paso, el fondo *ético* de su pensamiento. Más habíamos precisado que la belleza, esa 'detención', se vislumbraba en el instante de la visión. *Pero toda visión es dolorosa*. Aquí tocamos, acaso, el punto más delicado de su pensamiento sobre la poesía, sobre la belleza. "Oh lo bello y lo triste!" (1951:9), exclama en un verso donde encontramos un sentimiento cercano a esa visión martiana de la 'hermosura dolorosa' que tanto gusta la poetisa citar (1969: 245). A propósito de José Martí, comenta:

Este que nos dice que anda "como enamorado de los hombres" dista mucho de ser un optimista justamente porque es un creyente. La diferencia esencial estriba en que el optimismo es un punto de vista que se tiene sobre la realidad, no aspira a una visión que se entrevé como dolorosa y confusa, sino a un acomodo momentáneo con vistas más a la vida que al conocimiento (1962:20).

Esta valoración del conocimiento como dolor, esa aprehensión de la belleza como tristeza, nos remite al misterio de la caridad cristiana, del sufrimiento amoroso. ¿No era acaso a través de la vía amorosa o poética como se desenvolvía su conocimiento, como se establecía la relación sujeto-objeto, como se vislumbraba la trascendencia? ¿No era a través de la palabra mediadora, del Verbo encarnado, como se vinculaban lo inmanente y lo trascendente, lo temporal y lo eterno; como se pasaba del "Yo", de lo "humano", a lo "otro", a lo que está "detrás de", al "tú" (1971:113 y 115). ¿No era ese 'echarse fuera de sí mismo' condición de lo Exterior? ¿No nos ha dicho que la "libertad no debe residir... en nosotros, nuestra elección, sino en la visión exterior de nuestro fin, en la entrega amorosa a un Objeto"? (1947:17). Así, la Belleza es el Amor que supone el sufrimiento, el sacrificio: la Belleza suma es el Amor sumo y el Bien sumo, como también la totalidad, el equilibrio, la armonía pero pregunta Fina García Marruz: "¿el equilibrio / será la cruz?" (1970 a:322).

## LA LIBERTAD Y LA OBEDIENCIA

Arribamos ahora a la comprensión del sentido último que le confiere la poetisa a la poesía, es decir, al significado de su pensamiento poético, donde está implícita su posición ante la trascendencia. Ya se había valorado la presencia de una ontología religiosa como sustrato de su pensamiento: ontología que supone precisamente una concepción del mundo, una ética, una filosofía y un sistema de valores determinados; asimismo, nos hemos acercado a la validez del

conocer poético como afirmación de la realidad a través de la entrevisión de lo trascendente; a la asunción de la belleza como conocimiento doloroso... Esas consideraciones confirman el sentido, digamos 'extraliterario' de su obra, en tanto ésta no se valora como un fin en sí misma, como un objeto estético de contemplación, y ni siquiera como una verdadera creación, ya que es la creación divina el centro de la realidad para la poetisa, por lo que ese centro es trascendente: y sólo puede la poesía, también esencia 'angélica', revelárnoslo a través de la entrevisión poética; por lo que la 'literatura' ni siquiera es un medio *para*, sino simplemente el punto dable de participación, donde coinciden, en la letra encarnada, lo temporal y lo eterno. Lo poético entonces es un acto de fe, un menester religioso, de ahí que "comprometa totalmente a la persona en sus extremos de salvación o perdición eternas". En ello reparó Cintio Vitier al afirmar, refiriéndose a los integrantes del grupo Orígenes, que la poesía de Fina García Marruz le ofreció al grupo "el tono confesional que le faltaba" (1956:92); asimismo, María Zambrano, en su importante ensayo "La Cuba secreta" (1948:8-9) destacó esa pulsión, esa trascendencia, por encima de lo meramente literario...

Ahora bien, al aceptar la trascendencia en la poesía sólo como vislumbre, lo Exterior como inalcanzable, se impone su conclusión de que "esta visión de lo exterior se queda en pura búsqueda angustiada", y de que "en ella la poesía ha perdido su libertad". Veamos. A propósito de la 'libertad' explica la autora en "Lo Exterior en la Poesía":

No la confiere [la libertad] la elección (principio popular) sino la visión (principio aristocrático), o sea dogma. Pues la primera admite que haya varias posibilidades de verdad, no advirtiendo el absurdo de admitir que haya varias verdades sin que éstas se abarquen (en cuyo caso se hacen innecesarias) o se excluyan (en cuyo caso se hacen insostenibles), en tanto la segunda, a tener de la verdad un concepto unitario, no aspira sino a descubrirla y una vez descubierta, imponerla absolutamente. Claro que toda visión es fanática, conlleva un dogma, pero nadie tiene la culpa de que las esencias sean únicas. No existe error más peligroso que el de ver en la pérdida de la libertad una pasión, de la voluntad y no un acto del pensamiento, esto es, una visión. Al hacernos elegir ciegamente, la voluntad libre nos puede llevar al error, o sea, a la pérdida de la voluntad. La esclavitud no puede engendrarse ni siquiera a sí misma, de modo que cuando nos sentimos esclavos lo que ha sucedido más bien es que hemos quedado presos en el impulso autónomo de una libertad que ya no nos es querida. La libertad no debe residir, pues, en nosotros, nuestra lección, sino en la visión exterior de nuestro fin, en la entrega amorosa a un Objeto (1947:17).

Vayamos por partes. A primera vista puede parecer, debido a la terminología empleada, que Fina García Marruz asume una posición que niega la posibilidad cognoscitiva del hombre, al rechazar su libertad de elección y constreñirla a la asunción del dogma, de la visión (verdad re-

velada). Para ella la libre elección humana, su voluntad, implica un relativismo, y el dogma, o verdad religiosa que tiene su esencia en Dios, es la suprema legalidad, el centro trascendente de la realidad. Advierte lo unilateral de la visión, pero lo considera necesario e inevitable —“Necesario será si ha sucedido”, dice en un verso, pues para ella las esencias son únicas, es decir inmutables. Pero nos indica que la visión, *la obediencia*, es un acto del pensamiento. Es decir, para ella la libertad es el conocimiento de la necesidad del dogma religioso, de su legalidad. Por ello, la libertad es asumida por la manera en que nuestro pensamiento se corresponda con la visión exterior a nuestra conciencia. Y ella suple esta férrea necesidad por nuestra participación consciente, nuestra obediencia, hija de la fe, entrega amorosa, acto de caridad. Es en la obediencia a este límite, en su conocimiento, que se dignifica y cobra sentido la libertad humana. Ahora bien, estos juicios nos indican su consecuencia profunda con su ontología y fe religiosas. Nosotros no vemos en la elección humana precisamente un relativismo si esa libertad de elección se ajusta al conocimiento de la necesidad, es decir, a las leyes objetivas que rigen, en última instancia, el desenvolvimiento de la naturaleza, la sociedad y el pensamiento. Pensamos asimismo que esa legalidad, cuando se refleja en nuestro pensamiento, no es única, pues las esencias guardan una relación dialéctica con respecto al fenómeno y pueden variar de acuerdo al grado de profundidad del conocimiento, el cual se expresa, además, a través de la dialéctica de las verdades absoluta y relativa. Ella afirmaba que “La verdadera libertad no crea un impulso autónomo inexorable, sino un ajuste que-

rido en cada parte" (1947:17). Para nosotros tampoco la libertad crea "un impulso autónomo inexorable"; para nosotros, en fin, también la libertad reside en el conocimiento de la necesidad o legalidad: la diferencia radica simplemente en que para la poetisa esa legalidad es trascendente y para nosotros no; por lo que, desde diferente perspectiva, podemos también reconocer la libertad como la comprensión de la armonía universal, de "ese ajuste querido en cada parte". Pero lo importante aquí no es explicar nuestra concepción del mundo, sino comprender la de Fina García Marruz para tratar de proyectarla funcionalmente en su pensamiento.

A lo largo de este estudio hemos demostrado cómo para la autora el conocimiento humano de la realidad es activo, no pasivo, aunque esa actividad sostenga un límite, el de la trascendencia divina, y se convierta entonces en una obediencia activa; asimismo hemos valorado cómo el conocimiento poético debe partir de la comprensión y validación de la realidad, aunque, en última instancia, su centro sea trascendente. Ya apuntábamos cómo para el pensamiento religioso, católico, de Fina García Marruz, la realidad, a través del misterio de la encarnación, es la materia de la poesía, para descubrir ese punto de lejanía y cercanía donde se manifiesta lo Exterior. Pero conviene preguntarnos, además, si esa *visión dolorosa de la realidad*, esa obediencia, supone una tragicidad en el universo poético de la autora de *Las miradas perdidas*. Creemos que no, al menos con el sentido de lo trágico que asumió el mundo pagano, o el que puede asumir, con sus innumerables diferencias, el mundo ateo. Para el católico su tragicidad es a la vez su plenitud, pues es precisamente en la

'caridad' donde el creyente encuentra la redención, su participación en la divinidad. Por eso Fina García Marruz ve en el misterio de la caridad, en el 'sacrificio' martiano, en el conocimiento doloroso, en el salir de sí, en la "entrega amorosa a un objeto", en la Visión, en la obediencia, en la obediencia de la forma y en la 'pobreza', el esplendor, la plenitud.

Repasemos ahora algunos momentos significativos de su poesía para comprobar la inserción coherente de ese pensamiento en sus objetivaciones poéticas. Ya en asedios anteriores, cuando abordamos aquellos textos donde se expresa una fidelidad al ser, al don concedido, nos referimos a su poema "Ama la superficie casta y triste", el cual portaba como cita el pensamiento de Píndaro: "Sé el que eres", donde se manifiesta una obediencia a la forma dada, un sentido afirmativo del límite. Pero ahora nos interesa su idea de la participación; dice la poetisa:

No mira Dios al que tú sabes que eres  
—la luz es ilusión, también locura—  
sino la imagen tuya que prefieres,  
que lo que amas torna valedera (1951:8).

Donde se desenvuelve su idea —o está implícita— de la participación humana en lo trascendente a través de su pulsión religiosa, en su deseo de participar en lo que nos rebasa, en 'lo angélico', en lo inalcanzable, ese exterior-desconocido: lo trascendente en el hombre y la trascendencia suma de Dios, que eran, para la poetisa, los "dos imprevisibles poéticos". Posición que se reitera en toda su obra.

Por ejemplo, en su poema "Nacimiento de la fe" (1951:145) se expresa su idea de que las

acciones humanas no se ven interrumpidas por la divinidad, aunque sólo el amor de Dios pueda agraciarse al hombre; pero éste, frente a su límite, frente a lo humano perecedero, puede, por su pulsión religiosa, acceder al amor de lo imperecedero; por eso la creyente se afianza en su esperanza —“lo que en mí espera”, dice. Es decir, aunque la relación con Dios no se materialice, existen la esperanza y la fe. Por eso el hombre acepta su imperfección, su pobreza, con respecto a la perfección y esplendor divinos, pues ¿acaso el misterio de la encarnación cristiana no hizo de Cristo, el Hijo del Hombre, también un ‘Pobre’? El hombre sabe que su alma es un misterio, pues no se visualiza el *punte* entre ella y Dios. Sin embargo, frente al límite, existe el “sí nupcial al dolor”, la caridad:

ahora creo, Señor, en tu mirada,  
en mi obra y su oscuro sacrificio,  
con esa fe que se alza de la nada. (1951:145).

En general, en sus “Sonetos de la pobreza” y en ‘Los misterios’ se nos ofrece un pensamiento poético que encuentra en su ascético desenvolvimiento, en su claridad dialogante, su pasión más evidente. Sería interesante preguntarse si esa frecuente disposición de Fina García Marruz por las formas estróficas tradicionales, a contrapelo de su visible libertad expresiva, no busca sino encarnar su pensamiento en una *forma*, con el sentido religioso que ello puede asumir.

En esta zona de su obra se ofrecen las ‘constantes’ de su pensamiento despojadas de su fruición simbólica con lo temporal. Son poemas expresamente religiosos, temáticamente inclu-

so, donde el pensamiento se hermana con el sentimiento en la consecuencia profunda de sus límites es decir, el poeta dialoga para afirmar su fe, expresándola: sólo en esa arrasadora obediencia debemos detenemos para reconocer la ‘belleza’, pues estos poemas sólo la suponen en la fidelidad que establece el poeta con la verdad. Aquí, la palabra busca encarnar, no quiere ser ni medio de comunicación con una esencia que se reconoce como trascendente —“Aunque pienso yo en ti, no eres pensado, milagro de tenerte y no tenerte” (1951:147)—, ni, por supuesto, fin en sí misma, sino encarnación posible. Así, la pasión de estos poemas debemos comprenderla a la luz de su obediencia que participa amorosamente a través de la fe, la esperanza y lo que parece ser el centro irradiante de estos textos: la caridad. Su belleza es hija de su dolor amoroso, de la íntima conciencia o sentimiento de la limitación humana:

Qué extraña criatura es ésta, Señor, que  
cobijaste  
bajo el opaco cielo, entre las mudas piedras,  
que no sabe qué hacer con la lluvia que corre,  
con los muros tan grises, las cenicientas yerbas.

Qué extraño rostro diste al hombre, tu criatura,  
qué soledad en sus ojos bellos e impenetrables,  
y qué extraña su voz en la mudez inmensa  
de las bestias antiguas, de las lejanas aves.

Qué extraña criatura es ésta, Señor, que en  
el deseo  
satisfecho, se queda al fondo, deseando,  
y al cabo, de su risa se defrauda

un poco, y en la pena deja despierto el cuándo (1951:157).

Pero aunque podamos sentir el efecto estético, la belleza de las imágenes, debemos preguntarnos hasta dónde ello es consecuencia de la relativa independencia textual de las imágenes, o si ello no emana acaso del sentido profundo que expresan: es decir, ¿sería justo plantearse la validez de estos poemas atendiendo sólo a su calidad expresiva? Creemos que independientemente de poder realizar una lectura 'literaria' de estos textos, la verdadera comprensión que ellos reclaman sería la de atender a su valor de acuerdo al sentido real que intentan expresar. Cuando nos referimos al sentido profundo que expresan o a su sentido real, queremos afirmar que una lectura que desconozca el contenido religioso de estos textos, independientemente de no compartirse su contenido, no podría en ningún caso aprehender su validez poética en profundidad. Se conoce que esta disyuntiva se plantea a propósito del "Cántico espiritual" de San Juan de la Cruz. Ahora bien, como en este estudio lo que interesa comprender es el sentido y la funcionalidad de un pensamiento poética, debemos 'leer' los textos de acuerdo a su intención intrínseca, a la necesidad que motivó su creación, y no con algún afán de 'actualización' que no haría otra cosa que mutilar la esencia viva de su poesía. Pero, además, aquí no apreciamos, como en San Juan de la Cruz, un lenguaje que soporte una lectura alegórica y otra literal, pues aquí las ideas se ofrecen a menudo desvestidas de toda sensualidad: el pensamiento es directo, el diálogo entre el 'Amado' y la 'Amada' es un diálogo más expresivamente

intelectual, sin que ello niegue su expresividad. Son, pues, las ideas mismas, lo que irradian como prolongación, las que le confieren a estos poemas su singular expresividad. Su 'sequedad', nos hace recordar enseguida la certeza de la poetisa: "porque en lo seco arde el espíritu". (1966:39). Es en esta aparente paradoja donde encontramos el misterio de su seducción, el sentido de su estilo.

Nos referíamos al sentido de la 'libertad' y sería muy conveniente describir cómo se desarrolla esta idea en su obra poética. En su importante texto "Monólogos, 1" regresa la noción de 'pérdida', ligada al pasado, que como una necesaria fatalidad persigue al hombre, como si existiera una providencia esencial que no pudiera ser eludida; como si esa pérdida fuera necesaria para que el hombre se redimiera a través del sufrimiento:

A cada uno su propia vida va cercando.  
Cada hecho engendrando un semejante,  
cada causa, un efecto, y esas celestes  
máquinas, gobernadas desde adentro,  
prosiguen. Hora extraña! En la profunda  
casa ya todos duermen. Al nacer, ya caímos  
en la trampa. A sufrir, a errar! Vamos!  
Niño! No esperes recorrer los caminos  
del jardín. Sólo hay uno  
por el que irás y donde, entre la yerba,  
el lagarto enseña su lengua roja, y se esconde  
(1970 a:177).

Sin embargo, lo importante es apreciar cómo esta fatalidad es comprendida por la poetisa, cómo es complejizada la fe, atendiendo a la vida, pues su esencial confianza en lo trascen-

dente no le impide sufrir las consecuencias de sus limitaciones:

¡Con qué lenguaje tan rudo me hablas!  
Debo entender  
a la muchacha solitaria  
dando brazadas en el mar nocturno  
hasta hundirse cansada,  
debo entender  
al niño devorado por la bestia  
marina sin piedad.  
Y aún conciliar  
su atroz pedido y desamparo  
con la flor no tentada,  
y aún poder ver  
en la humildad, sin ira,  
la radiancia del cielo sin fin (1970a: 281-282).

Esta fe por encima del sufrimiento; por encima de las 'pruebas' terribles que tiene que soportar, se expresa desde la propia conciencia del pecado o de la limitación en la poetisa: "Erré, sí, mas qué quieres, he vivido.", exclama en "Los sonetos del penitente, 2" (1970 a:257); lo que no le impida afirmar "que a mi guarda / alguien vela, sus pies entre el rocío" (1970 a:258). Pues siempre se impone el sentido final de la obediencia, aunque ella misma pueda ser valorada:

Yo no sé si entendí mal la obediencia.  
Todo lo impuesto parecióme tuyo.  
Yo sé que toda carga es sacra ciencia .  
Si por lo libre erré, ahora no huyo (1970 a:260).

Texto donde termina por aceptarse el sufrimiento como caridad, como posibilidad sagrada

del hombre. Esa misma libertad que no es totalmente segada por la divinidad, sirve para enaltecerla a los ojos de la poetisa: es en estos poemas donde la íntima comprensión de la divinidad alcanza su sentido más diáfano. Dice en su poema "El sermón":

¡Debe ser una cosa terrible ser Dios! Uno  
tiembla  
de pensar que el que hizo los océanos  
insondables  
se detenga ante la libertad del hombre  
y no quiera forzarlo ni aun al bien,  
para que su inocencia no sea como la de las  
bestias  
que no pueden sino ser inocentes,  
para que su libertad sea una imagen y una  
semejanza.  
Qué terrible y hermoso que el que puso  
fundamentos al mar  
e hizo obedecer los giros de los astros  
incalculables,  
se detenga, oh pensadlo,  
delicadamente retroceda  
ante el espectáculo de la libertad del hombre,  
ante el espectáculo de la iniquidad del hombre  
y se haya puesto límites a su propia libertad  
en ese pacto inmenso. Para que en todo el  
espacio  
de la creación obediente, una sola criatura  
fuera como el salto voluntario de las aguas,  
alguien que nos sorprende con su libertad,  
un hijo ...

Pensad en su poder, y pensad luego  
en el don inaudito de nuestra libertad.  
Qué precioso ha de ser cuando Él lo ha pagado  
a un precio tan inmenso. Nuestras iniquidades

no han podido lograr que nos retire el don terrible y puro. Lo forzamos y delicadamente retrocede ante ese abismo de sí mismo en nosotros, ese misterio de nuestra libertad (1970 a:222-223).

Quien comprende así a la divinidad, a la que sitúa como el centro trascendente de la realidad, no es extraño que entonces comprenda su propio destino hallando en la obediencia la plenitud:

vengas tú, bestia fiel, contra mi pecho,  
tu cabézazo sienta, y entre tus tristes ojos,  
oiga el silbo que oíste, —y obedezca  
(1970 a:187).

¿No nos ha hablado de la "aceptación" como de la "eterna creadora de la gracia"? ¿No ha afirmado que la poesía debe tornar "El azar en destino, la fatalidad de todo azar en la libertad de todo destino" (1946:45).

#### LA MIRADA INTEGRADORA (A MODO DE CONCLUSIÓN)

Hemos intentado descubrir durante este acercamiento a la obra de Fina García Marruz, ese fondo armónico que vertebra su pensamiento poético, o sea, hemos abstraído aquellas 'constantes' que vimos como más significativas, por su recurrencia, pero, sobre todo, por su intrínseca funcionalidad, para comprender el sentido profundo de su obra: mas debemos reparar en que ellas actúan como iluminaciones sucesivas de algo que no existe dividido, sino que en-

carna en el texto vivo de su poesía o perspectiva poética. Por consiguiente, creemos necesario advertir que sólo a través de una mirada que integre esas singulares 'señales', podemos acceder a vislumbrar su real vitalidad.

Peró ¿acaso puede el discurso crítico expresar esa totalidad viva?, ¿acaso puede lo general agotar lo particular? Sabemos que no, pues es precisamente esa riqueza y, hasta cierto punto, inaprehensibilidad de lo individual, la que garantiza su perennidad, la que escapa al proceso generalizador del pensamiento: Ahora bien, la crítica, incluso la poética, no tiene que plantearse nunca esa "identidad". La crítica debe operar por participación, pero toda 'participación' supone una entrega subjetiva, por lo que resultaría ocioso exigirle una objetividad absoluta, por lo demás imposible, aunque deba tratar de acercarse a ella. Si no somos capaces de poder sentir desde el centro mismo de irradiación de la obra, su necesidad y sentido, mal podremos juzgarla. Claro que ello no es tarea fácil, pero en el arte, la ciencia, o la vida, "sólo lo difícil es estimulante", como apreció Lezama.

Después de todo, ¿no exige el propio arte esa participación? No debemos olvidar que la poesía no se crea para la crítica, verdad sencilla pero incontrovertible, aunque aquella pueda fecundarla y ser fecundada por ésta, y aunque en la propia poesía haya irrumpido la auto-reflexión como un proceso inherente a su desenvolvimiento histórico. Una crítica que se contente con 'dividir' una obra, a través del proceso de abstracción del pensamiento, en compartimentos estancos, y no vea su relación, por muy coherentes o ilustradores que puedan parecer esos desprendimientos en sí mismos, se alejaría de su

verdadero sentido, pues esos 'desprendimientos' no podrían nunca sustituir el todo vivo y actuante de la creación; asimismo, tampoco convendría 'leer' un determinado texto sólo desde una perspectiva *otra*, es decir, desde un mirador que ignore —y no comprenda— precisamente la 'perspectiva' con que fue creado. No quiere ello indicar que la participación suponga renunciar, por parte del crítico, a su probable concepción diferente de aquello que en la obra se manifiesta: sólo quiere alertar sobre ese 'acomodamiento' o falsa 'actualización' que busca interpretar los significados de una obra a la luz de un criterio distinto, imponiéndole así un sentido unilateral o completamente separado de aquel con que fue concebida. Una cosa es 'tomar partido', 'valorar', y otra es negar a priori lo que no compartimos o comprendemos. Se debe siempre comprender, aun aquello que no afirmemos.

Es precisamente con esta perspectiva con la que se ha tratado de orientar nuestro estudio del pensamiento poético de Fina García Marruz. Por ejemplo, para simplemente tratar de demostrar que ese pensamiento, desde nuestra perspectiva, es idealista o que descansa en una ontología religiosa, no hubiera hecho falta nuestro descendimiento crítico. Mucho menos si hubiéramos pretendido 'clavarle' al cuerpo de su obra un 'deber ser' incesante. Esa obra 'es', y tal como existe y se nos revela, así debemos comprenderla. Además, la crítica opera a posteriori, es decir, si no hubiéramos recibido como lectores, a través de la impresión de su calidad, su efecto artístico, su belleza, ¿qué justificaría entonces estas páginas?, ¿la historiografía literaria?, pudiera ser, pero no es este el caso. ¿Negar? Siempre hemos pensado que una crítica escuetamen-

te negadora no justifica, por sí sola, su existencia. Criticar es acaso 'leer' en una dimensión más intensa que esa 'abandonada' —y no por ello menos fructífera o participante— lectura que se realiza sin ánimos de 'criticar' en el sentido, digamos, profesional del término, o sea, científicamente entendida. Y toda lectura es una manera de participar. Todo en la realidad reclama nuestra participación, aunque haya diferentes niveles de acercamiento. Cuando leemos una obra ya podemos sentir, a través de la impresión —que no se reduce sólo a si nos gusta o no, etc., esa creación—, la verdad viva del texto, aunque no podamos acaso, en ese grado relativo de incorporación, explicarla. Ese es el 'misterio' y la cualidad más consustancial del arte: ofrecernos lo general a través de lo particular. Digamos entonces que la crítica es la que busca esa generalización, pero no para quedarse o detenerse en ella, sino para retornar a la obra con una mirada más profunda y enriquecedora. ¿Cuál puede ser si no su sentido si nunca podrá encontrarlo en sí misma?

Luego de estas consideraciones, tratemos de repasar, con una perspectiva unitiva, esas 'constantes' que abstraímos del pensamiento poético de Fina García Marruz.

Ante todo debemos convenir en la propia presencia de ese pensamiento, pues el simple hecho de aceptar que toda obra supone una determinada concepción de la realidad, no nos permite afirmar que se pueda descubrir en ella una perspectiva coherente, significativa, que justifique su validación como 'pensamiento poético', pues éste supone siempre un sistema de valores recurrentes y funcionales que, a la vez expliquen

el impulso y el contenido de la obra, demuestren su efectiva penetración cognoscitiva de la realidad.

Ya la propia autora afirmaba que acaso no debiera poseerse una sola poética, con lo que trataba de decir que una 'poética' solitaria siempre podría convertirse en una interpretación unilateral de la realidad, cuando es esta, en sus inagotables manifestaciones, la que debe indicar la perspectiva dada sobre ella. Este juicio demuestra ya el sentido dialéctico de su conocimiento, de esa singular relación sujeto-objeto con que se aproxima a la realidad.

A lo largo de este estudio hemos ido acercándonos a particulares manifestaciones de su pensamiento, pero reparemos en que, en ese asedio sucesivo, nos ha sido del todo imposible no ir a la vez acumulando y relacionando, progresivamente, los significados entrevistos. Ello ya probaría la unidad armónica de su pensamiento poético, la íntima concatenación de sus componentes.

¿Cómo 'dividir' un pensamiento que halla en el misterio de la encarnación su más intensa perspectiva de la realidad? ¿Cómo comprender lo Exterior, sin el sentido trascendente que la poetisa tiene de lo real? ¿Cómo deslindar su concepto de la poesía de su idea de la 'entrevisión', del 'misterio de la mirada', de esa 'distancia mágica', entre el sujeto y el objeto, que implica la presencia de lo trascendente, el vislumbre de lo Exterior a través de la palabra mediadora, la cual busca encarnar, es decir, destruir todo dualismo, toda perspectiva que se desgarré unilateralmente hacia el sujeto o el objeto, hacia el ojo o lo mirado, en egoísta sobrevaloración? ¿Cómo comprender todo ello sino

a la luz de su ontología religiosa? ¿Cómo valorar su sentido de la belleza sin conocer su concepto religioso de la forma, su apreciación compleja del límite, de la libertad y la obediencia? ¿Cómo, entonces, poder dejar de incorporar, como sentido fundamental de su pensamiento, el misterio de la caridad, el conocimiento doloroso, la identidad de belleza, justicia, forma y amor? ¿Cómo justificar sus 'paisajes simbólicos' sin su certeza en la encarnación, de ese punto de la lejanía y de cercanía que supone lo Exterior, y donde lo particular y lo universal se encuentran; donde lo conocido y lo desconocido, lo inmanente y lo trascendente, lo temporal y eterno, se tocan? ¿Cómo considerar el valor de su poesía sin reparar en que a través de sus entrevisiones puede el poeta, precisamente, dar fe, en ese instante coincidente, de ese vínculo, de esa comunión, de esa encarnadura, que soportan nada menos que toda la justificación de su quehacer poético? Por lo que entonces no sólo tendríamos que reconocer la poderosa presencia de su pensamiento poético, sino asimismo valorarlo como uno de los sistemas poéticos más consecuentes consigo mismo que ha podido ofrecer la historia de nuestra poesía.

Pero descendamos, empero, a algunas inevitables prolongaciones que se desprenden del hecho de pretender realizar una lectura integral de su pensamiento.

Precisamente las anteriores consideraciones suponen aceptar que su pensamiento asume la calidad de una perspectiva sobre la realidad, al entenderse la poesía no como un fin a alcanzar sino como ese mirador que es dable y desde donde se puede comprender la realidad; asimismo, la poesía, para Fina García Marruz tampoco se

constituye en un medio para exponer diferentes ideas, impresiones o sentimientos, sino que ella misma pretende encarnar, ser, esas ideas, impresiones o sentimientos. Recordemos que la poesía no es, para la autora, rigurosamente, una creación, sino una manifestación, revelación o entrevisión de lo trascendente, y, por lo tanto, trascendente ella misma con respecto al poeta: la poesía se configura como una visitación que el poeta puede entrever en lo particular, y que no demuestra otra cosa que la cualidad simbólica, resonante, traspasadora, de la apariencia. La propia belleza se revela en ese instante de suspensión o detención, donde las cosas parecen acceder a su verdadera significación, cuando ofreciendo su rostro, su exterioridad, nos muestran, a la vez, su entraña, su centro trascendente. Pero ¿cómo se produce esa relación, ese instante coincidente entre lo visible y lo invisible, entre la apariencia y la esencia, entre la idea y la forma, en la idea y la forma, entre la intimidad y la lejanía? ¿Cómo comprender esa encarnadura, ese equilibrio, esa armonía?

Creemos que la respuesta a esta interrogante deviene esencial para la comprensión profunda de su obra y de su pensamiento. Es precisamente en esa venturosa unidad de sentido y forma, intensamente apetecida por la poetisa, donde hallamos la respuesta. Esa comunión hace que resulte ocioso pretender deslindar una de otra, pues su asunción de la palabra como mediadora entre esos reinos supone poder hablar, indistintamente, de un pensamiento encarnado en la forma y de una forma encarnando su pensamiento.

Ya habíamos intuido cómo esa insistencia en situar sus visiones poéticas en limitados moldes

estróficos —variados pero constantes— no debe comprenderse sólo como su necesaria, inevitable y particular pertenencia a un estilo estético-epocal dado, pues sospechamos que ello obedece o se aviene mejor con otro sentido más vasto que el meramente literario. Pues ¿acaso su valoración del 'límite', de lo formal, no comporta una analogía profunda con su convicción de que toda la libertad debe obedecer a una forma, debe encarnar en su obediencia?

Además, la propia poetisa parece respondernos cuando al preguntarse sobre "¿Cuál es entonces la relación verdadera entre el misterio de la poesía y aquello en que encarna, es decir, la materia poemática, o lo que es la 'trama' en la novela? (1949:45), responde —al negar lo mismo esa confusión de la poesía con lo que puede ser "reductible a la prosa", como su pretendida 'pureza': "Pues el misterio de la poesía es el misterio de la encarnación, misterio cristiano por excelencia el del verbo que se hace carne" (1949:45); y más adelante:

Pues si la poesía era distinta que la vida era también su secreto y el poema sólo tenía lugar en ese instante en que la poesía o el espíritu se apiadaban de la vida, descendían a su anécdota o a su carne para salvarla de su fugacidad. La poesía era el misterio cristiano del descendimiento. Ahora bien, si el poema forma ya un cuerpo indisoluble que sólo el pensamiento puede separar en sus varios elementos, no puede la crítica caer en el error contrario y ya superado de acentuar el otro extremo, el del cuerpo en que encarna, para tomarlo como esencial, pues no es de él *sino de su ser*

*primero y puro* de donde toma su virtud (1949:45).

Quizás no haya un texto más revelador y donde se haga más transparente la posición filosófica de la autora; en este caso, además, consustanciada con su pensamiento poético. El espíritu, lo trascendente, al encarnar en lo particular, le salvan de su "fugacidad". Lo particular es agraciado por 'lo angélico': de ahí el valor de lo particular, y de ahí su misteriosa apariencia simbólica. Por eso lo esencial no está en lo particular, aunque se muestre a través de él, sino en el espíritu. Por eso la autora se aparta tanto de la concepción de la poesía como 'medio para' cuando dé la idea de una poesía que, aislándose de lo particular, busque su fin en sí misma, en delirante anhelo de pureza. Es significativo comprobar cómo este pensamiento poético, al asumir el misterio de la encarnación como unidad indisoluble de la idea y la forma, el espíritu y la materia, la esencia y el fenómeno, puede coincidir *en su estructura dialéctica*, no así en su esencia última, con la concepción de la estética marxista de la unidad entre el contenido y la forma, etc., sólo que, como sucedía con la dialéctica de Hegel, habría que invertirla para que coincidiera con la interpretación materialista.

Es sólo a partir de esta convicción que podemos explicar esa convivencia de una apasionada inspiración, de una intensa expresividad, del profundo alcance y sentido de su pensamiento, con ese lenguaje aparentemente sencillo; unidad que ha desconcertado frecuentemente a la crítica, ante la imposibilidad de ofrecer una solución satisfactoria al respecto. Reparemos,

además, en que ese misterio emana precisamente de esa armonía en lo supuestamente contradictorio. La propia autora ha confesado cómo sólo es profundo lo que se manifiesta claramente a la luz. Es, entonces, de esas 'bodas' entre un sentido y una forma dados de donde se desprende la irradiación de su poesía, la seducción de su estilo. Todo verdadero poeta halla esa suerte de consumación con una naturalidad que a otros parece hija de la fatiga, de lo trabajado, y no de la pulsión dolorosa de su capacidad visionaria, es decir, de su capacidad para apresar la realidad en la fulguración unitiva de la imagen. La verdadera poesía no descansa —aunque ello ayude y forme parte de la experiencia— en una perspectiva hacedora, artesanal, del poema, ni mucho menos en una mágica inspiración o 'entusiasmo' ni de un don de acierto novedoso o privilegiado. Es la fidelidad a lo natural, a la propia imagen de la realidad, la que posibilita esa consumación. No tenemos que insistir en que hemos encontrado en la obra de Fina García Marruz, con una gran intensidad, esa fidelidad a lo natural, esa profunda validación de lo particular, que, no por mera frase, considera como la eterna fuente de toda poesía.

¿No nos ha dicho que la belleza radica en la justicia? ¿Y cuál es esa justicia sino la obediencia, el ajuste profundo de la libertad con la forma? De esa dialéctica emana la consecuencia de su pensamiento, independientemente de que compartamos o no su sentido religioso. Para comprender su pensamiento poético es necesario participar del sentido de su estructura, de su consecuencia interna: sólo así podremos vislumbrar su integralidad.

Es interesante notar cómo ese 'equilibrio' alcanza justamente su validación trascendente a través de su certeza de que toda entrevisión de la belleza, todo situarse en ese "confín desgarrador" de cercanía y lejanía, supone un acto de caridad, es decir, un conocimiento doloroso, una visión. La separación de todo dualismo, la asunción de la encarnación, implica una 'consumación' —para la poetisa esencia de toda belleza, de toda verdad— es decir, el reconocimiento de un límite, de una forma, que se resuelve en "cruz". Así, para la poetisa, la plenitud es la Cruz. Por ello es tan importante para la comprensión de su pensamiento sobre la 'exterioridad' o 'nueva objetividad' trascendente que busca su poesía, entender la manera consecuentemente con que asume el misterio católico de la caridad: el sacrificio de la libertad a la forma, de la voluntad a la obediencia; y, por otra parte, cómo asume esta 'entrega', ese 'salir de sí', esa 'pobreza', como la única plenitud que es dable. Porque, para la poetisa, toda vía de consumación, incluyendo la de la muerte, es vista como un acto práctico de fe que valida su sentido de lo trascendente; y conocemos que, para Fina García Marruz, ello es el centro y el sentido último de la realidad; por ende, la validación del quehacer poético para la poetisa: entrever la 'liturgia' de lo real.

Insistimos también en cómo es esta interpretación de la poesía la que conduce, necesariamente, a ese su amistar con lo particular, a buscar en el misterio de la apariencia esa liturgia o manifestación de lo trascendente. De ahí que no deban sorprendernos sus intensas miradas poéticas, sus 'exactas' verdades reveladas desde la imagen, y el realismo peculiar que las

caracteriza, pues, para la autora, aprehender la realidad de las cosas es acceder a la visión de su despegue, de su apertura a lo espiritual: descubrir su esencia, sólo que para ella esa esencia es trascendente. No obstante, su perspectiva funcional no es desemejante (sobre todo al operar en el terreno de lo poético, es decir, en el dominio de la imagen) a la de cualquier poeta no creyente: a veces, simplemente, lo que distingue una aprehensión poética de Fina García Marruz de la de otro poeta no creyente, es el sentido último con que asume su búsqueda, pero no el resultado poético concreto. Pero preguntémosnos: ¿es ello posible, puede acaso haber en el universo de lo poético un vínculo entre dos sistemas de pensamiento de raíz tan diferentes? Creemos que sí, y, para decirlo enseguida, lo hallamos en la semejante pulsión hacia lo desconocido. Pues si por un lado reconocemos que la poesía se funda en lo particular, no lo hace, como advierte Cintio Vitier en su *Poética*, (1961: 54-78) para sustituirla con un discurso tropológico, sino para nombrar ese desconocido que habita en su apariencia, para apresar su esencia y manifestarla.

Ahora bien, ese desconocido puede ser la esencia oculta en la apariencia que motiva su desciframiento poético, o, para el poeta religioso, la esencia que se manifiesta a través de la apariencia, pero que la traspasa trascendiéndola. En todo caso el punto de convergencia continúa siendo lo particular. Sólo que aquello que se nombra en la poesía no es lo ya conocido, sino aquello que desconocemos en lo conocido, o una dimensión sencillamente desconocida de lo real, pero si para un poeta no religioso ese desconocido nombrado por la poesía pasa entonces, a

través de la fijación cognoscitiva de la imagen, a formar parte de lo conocido aunque, por supuesto, siempre conserve su misterio, es decir, su independencia poética— para el poeta religioso ese desconocido es nombrado, entrevisto, revelado, y, a la vez, *mantiene su condición misteriosa*. No quiere ello indicar que cualquier poeta no pueda plantearse la realidad como algo misterioso a veces la poesía pregunta más que responde, pero la diferencia radica en que la condición misteriosa de la realidad, para el creyente, es permanente porque alude no a lo que no ha sido develado aún, sino al ser mismo de lo real. Por ello, para Fina García Marruz, “toda apariencia es una misteriosa aparición”. Así, el verdadero conocimiento de lo particular, para la autora, sólo se consume en su trascendencia, mientras que para el otro poeta la consumación puede y debe realizarse dentro de la propia realidad, excluyendo toda hipóstasis. Dice la autora a propósito del más famoso personaje de la literatura española: “Don Quijote se propone lo imposible y lo desconocido, y cuando él vence no agota por eso su sed de desconocido, y cuando es vencido no lo derrota por eso lo imposible” (1949:49).

Pero acerquémonos de nuevo a su ontología religiosa. Sería importante reparar en que su fe en la trascendencia, como ella aprecia en Martí, no comporta una aceptación dogmática de una fatalidad que se revela extraña e impuesta al hombre, sino que emana de la conciencia misma de que ese ‘más’ que aparece siempre en las cosas —al comprobar, por comparación con ‘lo angélico’ o absoluto, lo limitadamente humano—, se siente como una *ausencia* o una “oquedad”,

como algo que debe ser *llenado*. Dice: “Sí, porque toda hambre confirma la realidad de un alimento, porque ese vacío es el del hombre que recuerda sin saberlo el mundo virginal que ha perdido, vacío que como no lo fue siempre, desasosiega e impulsa” (1949:49). De ahí el deseo de no quedarse con la mera realidad, de ahí su fe de que lo imperfectible debe encarnar en lo perfectible, lo perecedero en lo imperecedero. Esa pulsión hacia lo inalcanzable implica una plenitud, pues la misma mutilación —vista en el espejo de ese Dios que se hizo hombre— convoca al sacrificio, supone la caridad, dándole un significado trascendente para no dejar el sacrificio a solas con su sin sentido, como un gesto absurdo, sin recompensa. Nosotros, ciertamente, vemos en esa limitación la tragicidad esencial del hombre: su incesante deseo de mejorar lo que es y su condición mortal, pues es obvio que para quien no cree en la trascendencia religiosa, la muerte puede comportar una irreparable limitación. Mas notemos que, para el cristiano, de cierta manera, también la supone, pues la muerte, la pérdida, no fue siempre sino que cierto día comenzó a ser, por lo que ya se acepta como condición degradada de lo que antes fue la plenitud, sólo que la esperanza del ‘regreso’, de la ‘redención’, indican enfrentar esa provisoria mutilación como una promesa. Para el ateo que sostiene una concepción, digamos, materialista y dialéctica del mundo, la esperanza se comporta como una conciencia de la condición material del hombre —que ya implica la idea de la muerte como transformación, y no como transfiguración trascendente. Ahora bien, no queremos afirmar con ello que esa conciencia eluda la tragicidad, sólo que ella es (o debe

ser) vista, incluso, como necesaria y natural, como necesario y natural es que una flor nazca, crezca, esplenda y muera. Es precisamente en la confianza en la continuidad de la esencia humana en el tiempo y en el espacio —y aun de la esencia de lo material— donde ese creyente diferente encuentra su fe. Siempre nos ha sorprendido muchísimo aquel párrafo final de la "Introducción a la Dialéctica de la naturaleza", cuando Engels, al describir lo inevitable de la desaparición de la raza humana afirma:

Pero, por más frecuente e inexorablemente que este ciclo se opere en el tiempo y en el espacio, por más millones de soles y tierras que nazcan y mueran, por más que puedan tardar en crearse en un sistema solar e incluso en un solo planeta las condiciones para la vida orgánica, por más innumerables que sean los seres orgánicos que deban surgir y perecer antes de que se desarrollen de su medio animales con un cerebro capaz de pensar y que encuentren por su breve plazo condiciones favorables para su vida, para ser luego también aniquilados sin piedad, tenemos la certeza de que la materia será eternamente la misma en todas sus transformaciones, de que ninguno de sus atributos puede jamás perderse y que por ello, con la misma necesidad férrea con que ha de exterminar en la tierra su creación superior, la mente pensante, ha de volver a crearla en algún otro sitio y en otro tiempo (Engels 1971:73).

Además, la condición mortal, para el poeta no religioso, puede comportar un sentimiento de

maravillosa e intensa participación en esa su única oportunidad sobre la tierra: esa sensación de lo irrepitable, de lo irrecuperable, cuando se asume con una perspectiva afirmativa, le regala a la mirada y a los actos del hombre un sentido casi genésico: como si en cada instante se recreara de nuevo, y otra vez y otra vez, el Universo. Para el cristiano cada instante, al ser un don, una gracia de Dios, también cobra un sentido 'mágico'. Todo tiene un sentido misterioso. Cada acto es una consumación. Ellos la refieren a la trascendencia divina. Nosotros a la trascendencia material. Con todo, tanto el cristiano como el ateo consecuentes, creen en *lo desconocido*. Y lo desconocido es el territorio por excelencia de la poesía —y de todo conocimiento—, de ahí el vínculo, la probable comunión en el desciframiento de lo particular. Ya José Lezama Lima expresaba su fe en que la poesía "lo unificará todo" (Álvarez, 1970:65). Fina García Marruz también afirma:

Ya se van viendo juntas la poesía de los que no tienen fe y la de los creyentes, que somos un poco como los Montescos y los Capuletos, y se avizora el momento en que el amor una e integre, diciendo a los viejos agravios lo de la inmortal pareja: "Sólo tu nombre es mi enemigo" (1981:17).

Y sería oportuno citar también este juicio de José Martí:

No puede haber contradicciones en la Naturaleza; la misma aspiración humana a hallar en el amor, durante la existencia, y en lo ignorado después de la muerte, un

tipo perfecto de gracia y hermosura, demuestra que en la vida total han de ajustarse con gozo los elementos que en la porción actual de vida que atravesamos parecen desunidos y hostiles. La literatura que anuncia y propague el concierto final y dichoso de las contradicciones aparentes; la literatura que, como espontáneo consejo y enseñanza de la naturaleza, promulgue la identidad en una paz superior de los dogmas y pasiones rivales que en el estado elemental de los pueblos los dividen y ensangrientan; la literatura que inculque en el espíritu espantadizo de los hombres una convicción tan arraigada de la justicia y belleza definitivas que las penurias y fealdades de la existencia no las descorazonen y acibaren, no sólo revelará un estado social más cercano a la perfección que todos los conocidos, sino que, hermanando felizmente la razón y la gracia, proveerá a la humanidad, ansiosa de maravilla y poesía, con la religión que confusamente aguarda desde que conoció la oquedad e insuficiencia de sus antiguos credos (Martí, 1975:134-135).

Precisamente, a propósito de José Martí habíamos señalado su íntima relación fecundadora con el pensamiento poético de Fina García Marruz, demostrada tácitamente en este estudio a través de la recurrente referencia —para explicarnos su pensamiento— a sus importantes textos sobre el autor de los *Versos sencillos*. Sería oportuno precisar lo más general de esa fecundación. En primer lugar, no es el caso de una simple 'influencia', pues creemos que se hace evidente la poderosa originalidad de los

contenidos y sobre todo de los modos de pensamiento de la autora; más bien pensamos que sucede una consustanciación profunda, una correspondencia, que se hace explícita en sus textos pero que se produce realmente allí donde no se ve, en la propia fragua de su obra, por lo que, luego, las manifestaciones de su pensamiento, donde podemos comprobar la ascendencia martiana, brotan de una verdadera y personal fuente nutricia. No insinuamos una identidad, pues en lo particular no la hay ni puede haberla, sino una entrañable fidelidad a ciertas verdades naturales que tanto Martí como nuestra poetisa han descubierto y uncido. Y no hay que olvidar que nuestro héroe mayor, la vitalidad de su obra y pensamiento, han podido funcionar para Fina García Marruz como un personal descubrimiento que, en el complejo proceso de asimilación, pasa a formar parte de su propia vivencia de la realidad y de su propia experiencia, en donde, luego, se funda su poesía. En todo caso esa 'influencia' ha devenido a través de un previo descubrimiento martiano, que posteriormente, por afinidad y justicia, la poetisa reconoce también como propio. ¿Es que acaso existen en el arte prioridades absolutas? Todo arte es recreación de lo particular —todo pensamiento poético también—, y lo particular es único e irrepetible. Es en lo general donde se pueden apreciar las comunidades. ¿Es que acaso todo hombre no puede repetir, con maravillosa y original diversidad, con mayor o menor intensidad, lo intrínsecamente humano de la naturaleza? No queremos con ello decir que haya una esencia humana fija e inmutable, sino que, precisamente, en el devenir social e histórico de la humanidad podemos aprehender 'constantes' que la generalizan,

afirmándola y sosteniéndola. Ya en lo general de las correspondencias entre Fina García Marruz y José Martí existe además el vínculo contextual —nacionalidad, cultura, etc.— y el vínculo del reconocimiento consciente y amoroso. Notemos, incluso, lo diferentes que son los destinos particulares de ambos autores, y cómo, sin embargo, ello no impide que exista una coincidencia profunda en algunas de las maneras de entender y sentir poéticamente la realidad. Amistarse con ese hondón, con ese tuétano raigal, con esa fuente nutricia de tanta verdad, de tanta poesía, ha sido el secreto de esa fecundación.

Para concluir, debemos precisar que no hemos creído necesario volver a retomar todas las conclusiones parciales que se exponen en cada uno de los tópicos estudiados, porque su contenido está implícito y a veces explícito en las consideraciones anteriores.

Asimismo, se debe tener en cuenta que, aunque ha aparecido recientemente una edición de las *Poesías escogidas* (1985 b:) de la autora, donde se incluye un grupo relativamente considerable de poemas inéditos, hemos preferido obviar toda referencia a los mismos por constituir reducidas muestras de numerosos cuadernos aún sin publicar, por lo que tendríamos que suponer, muy subjetivamente, que esos textos representan lo más significativo desde el punto de vista que nos ocupa, o sea, la valoración de su pensamiento poético, para entonces tomarlos en consideración, cosa que no nos ha parecido objetivamente recomendable realizar.

Felizmente, además, la autora continúa creadoramente viva, por lo que la zona *desconocida* de su pensamiento aún podría acrecentarse mucho más. Esperemos que así sea para poder con-

vivir por más tiempo, no ya con su obra, que perdurará, sino con esa poetisa que —como ella expresó de Santa Teresa de Jesús— ama la realidad “como el más levantado misterio” (1970 a: 382).

### Capítulo III

#### Para una poética de lo cubano

Este estudio pretende acercarse, limitadamente, a un actitud cultural que, ante la frustración de la Nación, con la consiguiente crisis de la conciencia nacional, y luego de la Revolución del '33, insistió en encontrar, desde la vía de la poesía fundamentalmente, un asidero estético-cognoscitivo para aprehender algunas de las esencias de la realidad. La publicación de *La isla en peso* (1943), de Virgilio Piñera; el famoso *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1938), de José Lezama Lima, donde por primera vez se explaya el intento por crear una teología insular; y, en general, la propia obra poética de Lezama, Cintio Vitier, Eliseo Diego y Fina García Marruz, para sólo citar sus ejemplos más sobresalientes; así como el sentido marcadamente nacional del movimiento origenista, ilustran esa intención, porque aquellas 'esencias' lo fueron también de 'lo cubano', es decir, de lo nacional. Ya Juan Marinello, en 1932, en su ensayo "Americanismo y cubanismo literario", se planteaba "el problema de la cubanidad literaria": "habría... que definir

—decía— qué cosa es la cubanidad esencial tras la que andamos, habría que indagar de una vez dónde reside 'el universal criollo' " (Marinello, 1977:48). Unos años después, en 1939, Fernando Ortiz se preguntaba: "¿Qué es la cubanidad?", realizando una esencial aproximación para definir este concepto, al distinguir entre su condición genérica y la "cubanidad plena, sentida, consciente, deseada", es decir, "la cubanía", reconociendo, además, dos aspectos muy importantes: por un lado, que "la cubanidad es principalmente la peculiar calidad de una cultura, la de Cuba", y, por otro, que esta se encuentra "en el mismo proceso complejo de su formación, desintegrativo e integrativo, en los elementos sustanciales entrados en su acción, en el ambiente en que se opera y en las vicisitudes de su transcurso" (Ortiz, 1973:149). Es decir, reconocía el carácter histórico del concepto.

Ahora bien, como esa realidad padecía entonces la carencia de una afirmación profunda de lo nacional, estando mediatizada su plenitud histórica, el reflejo en la conciencia de esa deformación —que asumía simultáneamente el rostro del neocolonialismo económico, político, social y, por ende, también cultural, y el de la desvalorización que suponía la pseudo-cultura 'oficial', como consecuencia desintegradora de aquel otro— sólo podía encarnar en acciones superadoras que operaran más allá de la literatura o de una importante pero no suficiente 'actitud cultural'; en posiciones culturales de índole negadora, crítica, revolucionaria, frente a esa cultura de la dependencia; o, para ser afirmativa, tenía que obviar, al menos explícitamente, la realidad histórica inmediata —proyectándose incluso como rechazo o elusión significativa—

para acceder a 'lo cubano', a la plenitud escamoteada, desde otro ángulo, acaso indirecto, pero que se quería reivindicador de verdaderos valores culturales y/o nacionales. Ese otro ángulo, como se sabe, consistió, para los intelectuales que conformaron el llamado grupo Orígenes, en el conocimiento poético de una realidad que se intuía como esencial, unitiva, integradora, frente a otra que se padecía provisoria, escindida, desintegrada. La figura central de este movimiento poético, José Lezama Lima, se planteaba que "un país frustrado en lo esencial político, puede alcanzar virtudes y expresiones por otros cotos de mayor realeza", y reclamaba una "actitud ética" (Lezama, 1981:196) amistada con la creación, y un impulso para "crear la tradición por futuridad, una imagen que busca su encarnación, su realización en el tiempo histórico, en la metáfora que participa" (Lezama, 1981:196-197); y a propósito del poemario *Extrañeza de estar* de Cintio Vitier, desarrollaba, en 1955, su tesis de la *profecía, como* una suerte de encarnación de la poesía en la historia, tesis que halló posteriormente su expansión en sus 'eras imaginarias', las cuales significativamente culminan con la encarnación de la imagen operante de José Martí en la historia, cuando sucede el triunfo de la Revolución cubana. Asimismo —y no podemos agotar aquí esta compleja problemática—, Cintio Vitier, quien fue, sin dudas, el realizador más coherente del grupo desde el punto de vista del estudio poético de nuestra literatura —como Lezama fue su ideólogo más clarividente—, reconoce su esperanza "en la cultura como salvación o compensación nacional" (Vitier, 1975:153). Fue precisamente Vitier quien realizó el intento más ambicioso, desde la pers-

pectiva de la crítica poética, para detectar esas esencias de lo cubano, en su conocido libro *Lo cubano en la poesía*. Allí planteaba en su prólogo de 1958, que "el propósito que secretamente" lo animaba era que ese "esfuerzo" contribuyera "al rescate de nuestra dignidad". Es decir, se pretendía, por la vía de la poesía "indicar la presencia, la evolución, las vicisitudes de lo específicamente cubano en nuestra poesía" (Vitier, 1970:17). Pero *lo cubano* no es una categoría literaria, por lo que, en el fondo, lo que se pretendía era, como reconoció el autor años después, "un estudio lírico acerca de las relaciones de la poesía y la patria", sólo que esta relación, advertía, estaba transida "por un enfrentamiento de la historia y la poesía, y por una toma de partido a favor de esta" (Vitier, 1970:9). Posición que era explicable a la luz de su singular contexto histórico y que trajo consigo —y este es su lado positivo— una intensa búsqueda o rescate de algunos de nuestros valores culturales más genuinos. Ello es, precisamente, lo que queremos analizar a propósito de la presencia del tratamiento de lo cubano en la poesía de Fina García Marruz.

Pero esta afirmación debe partir de un presupuesto esencial: la íntima correspondencia del pensamiento poético de la autora, tal y como aparece transfigurado en su poesía, con muchas de las ideas cardinales del libro de Vitier. Ello hace que podamos considerar esta zona del pensamiento de la autora como una *poética de lo cubano*, tal es su coherencia, e, incluso, su vinculación con su propia obra crítica. Sólo queremos precisar que un análisis exhaustivo de este tema no podría prescindir del estudio de las fecun-

daciones entre el libro de Vitier y la poesía de Fina García Marruz, y, sobre todo, algo que consideramos como muy importante aclarar por lo polémica que ha sido su interpretación: nos referimos a la necesariamente esquemática relación de las "diez principales especies [...] categorías o esencias de lo cubano" que Cintio Vitier señala al final de su estudio: arcadismo, ingravidez, intrascendencia, lejanía, cariño, despegó, frío, vacío, memoria, ornamento (Vitier, 1970:573). El problema, a nuestro juicio, consiste en realizar una interpretación superficial, mecánica o absoluta de esas denominaciones empíricas, pues no son otra cosa. Las mismas, además, fueron abstraídas de análisis concretos, ellos sí de innegable funcionalidad para una aproximación estilística general— y entonces también implícitamente ideológica— y una comprensión profunda de nuestra poesía. Su validez, incluso, es reconocida tácitamente por el soviético Valeri Zemskov cuando afirma, que:

para una historia ideal [de la literatura] es necesario tratar de reconstruir, a todo lo largo de la historia, la continuidad en cuanto a la poética de la literatura nacional (imágenes permanente, motivos claves, simbolismo artístico, etc.), demostrar su relación con la peculiaridad estética e histórica nacional y estudiar su procedencia filosófico-estética. En este sentido, para una historia de la literatura cubana tienen gran importancia, a mi entender, los brillantes, aunque en algunos momentos discutibles, estudios de Cintio Vitier (Zemskov, 1984: 67).

En estas denominaciones —o, en última instancia, 'constantes', conceptos, verdades relativas—, por lo demás, lo importante es lo que ellas significan, para lo que sirven de referencia. Además, al ser emanadas de análisis particulares, no pueden adquirir el valor sino de generalizaciones relativas, históricamente comprendidas, y nunca como absolutos poéticos. Ya hablábamos de cómo Fernando Ortiz destacaba el carácter histórico de la cubanidad. Una comprensión marxista de los contenidos de una determinada literatura nacional no podría sino asumir esta perspectiva, en tanto ella puede reconocer que la literatura nacional "es el resultado de una larga evolución histórica [...] ni puede verse tampoco como una noción teórica solamente: es una categoría histórica" (Klaniczay, 1984:91-92). Es significativo atender a la siguiente aclaración de Vitier, contenida ya desde su prólogo de 1958:

No hay una esencia inmóvil y preestablecida, nombrada *lo cubano*, que podamos definir con independencia de sus manifestaciones sucesivas y generalmente problemáticas, para decir: aquí está, aquí no está. Nuestra aventura consiste en ir al descubrimiento de algo que sospechamos, pero cuya entidad desconocemos. Algo, además, que no tiene una entidad fija, sino que ha sufrido un desarrollo y que es inseparable de sus diversas manifestaciones históricas (Vitier, 1970:18).

Creo que ello aclara el sentido con que deben interpretarse aquellas categorías propuestas, es decir, con un sentido dialéctico, histórico,

de manera que funcionen como instrumentos para conocer aspectos concretos de nuestra realidad, en este caso a través del conocimiento poético.

Hechas estas aclaraciones, pasemos al estudio particular de la *poética de lo cubano* en la obra lírica de Fina García Marruz. Ello se realizará a través de la rápida descripción y la explicación de la evolución de esta poética, es decir, se seguirá su desarrollo en sus dos libros publicados: *Las miradas perdidas* (1951) y *Visitaciones* (1970)

En *Las miradas perdidas* la presencia y el tratamiento, al menos implícito, de lo cubano, se concentra en los poemas reunidos en la sección titulada "Las oscuras tardes", y, propiamente, en la zona poética de donde toma su título el libro, "Las miradas perdidas", aunque también se haga explícito en poemas como "Los pobres, la tierra" y "Oh los bueyes" de Sonetos de la pobreza" —como se sabe, el tema de la 'pobreza' ha sido significativamente vinculado por los originistas con el tema de lo cubano. Los poemas reunidos en "Las oscuras tardes" están presididos ya por una cita muy reveladora: "y las oscuras/ tardes me atraen, cual si mi patria fuera/ la dilatada sombra", la cual al decir de José María Chacón y Calvo (1951:33), "parece darnos el espíritu de su poesía". En efecto, los versos martianos parecen remitirnos, sesgadamente, a la presencia subtextual de aquella esencial integración poética de José Martí: "Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche". Dice a propósito Fina García Marruz de José Martí: "¿No dijo tener dos patrias, Cuba y la noche, Cuba y la soledad, sol y desierto, tierra carnal

y tierra del misterio? ¿No dijo incluso que eran una las dos?" (1969:266-7). Indicación significativa, además, porque trata de sugerir el sentido profundo que expresará el tono dominante del libro.

Ahora bien, aunque nos detendremos en el análisis de algunos ejemplos representativos, la presencia de la *poética de lo cubano* en esta sección, no alcanza ni la intensidad ni la extensión que sí asumirá en otras zonas, porque aquí el tema de lo cubano estará subordinado a otros asedios dominantes de la realidad. La patria, el paisaje, etcétera, se configuran fundamentalmente como un sentimiento interior, por lo que lo cubano no se nos revelará con una intención y un rostro externamente reconocible, sino más bien como un substrato afectivo. Esta manera es a la que podemos llamar el *sentimiento interior de lo cubano*, en tanto se ofrece como una vivencia individual, única, irrepetible, afectiva, pero que no se exterioriza aunque se sienta latente, pues incluso su expresión es general, no particularizadora; y siendo esencial, no está recreada, no se ciñe a apropiaciones históricas, culturales, extensas, concretas, conservándose como vivencia particular, incluso ontológica: esa que le hace confesar estremecedoramente en 'Sonetos a la lluvia': "Respiro a Casal" (1951:10).

Sin embargo, ya en "Las miradas perdidas", lo cubano —aunque también subordinado a la evocación, a sus recuerdos— alcanza otra dimensión más explícita: quizás porque la memoria, su recuperación, supone casi siempre su fijación en imágenes objetivas, concretas, exteriores, aunque no sirvan más que para apoyar a la realidad transparente, huidiza de los recuerdos, con sus

sentimientos y sensaciones. Así, en "Los pa-seos", lo cubano se muestra como en un fresco de valores culturales pasados que funcionan como el marco que trata de hacer realidad, de apuntalar "la imaginación de un sentimiento", para utilizar una calificación de Vitier.

No será hasta que aparezcan los poemas que conforman la zona '3' de "Las miradas perdidas" que encontraremos la apertura de una nueva mirada, incluso apoyada por una expresión diferente: ello se hace particularmente explícito en el poema "El anfitrión", sobre todo en dos versos. "Voy a la casa pobre de palma y cortesía./ Me invitan a lechón" (1951:85). En el resto del poema ya aparece lo cubano como imagen exterior, predominantemente visual, incluso con cierto sabor costumbrista. Pero aún es mera imagen externa que no toca ninguna esencia, no descende en el sentimiento de lo evocado hacia una hondura que nos devuelva acrecida la primera mirada. Tan sólo en los versos ya aludidos se aprecia cierta síntesis cercana a la rapidez del habla, a sus rupturas y elipsis, que recuerdan ese vertiginoso ajuste de expresión y sentido alcanzado en el *Diario* de José Martí, y al que la autora tratará de acercarse en poemas posteriores. Sin embargo, si en la expresión no logra desprenderse de cierta forma convencional de tratar lo cubano, ya cuajada en nuestra tradición poética, en otros poemas apoyándose en esa misma tradición, accede a vislumbrar un tema que se convertirá en apoyatura a veces central de su enraizamiento con las esencias nuestras. Ello se aprecia en su poema "Los palmares" fecundado por la cita martiana: "Los tristes, ay los mágicos palmares,/ en que mi patria es bella todavía" (1951: 88). La sola alusión de esos versos ya revela una

determinada actitud ante la captación de lo cubano, que puede confirmarse en el valor que les concede Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía* (1970:84 y 256-7).

En el poema llamado "Las miradas perdidas" volvemos a constatar la presencia martiana. Sobre el particular expresa Roberto Fernández Retamar que Fina García Marruz

busca sorprender ese rápido temblor que identificamos como nuestro, de las palabras de Martí. Su devoción y entrañable conocimiento de la obra del Apóstol, le llevan también a realizar (en el grupo de poemas que da título al libro) un homenaje poético a sus *Versos sencillos*, produciendo los únicos poemas que en nuestra literatura muestran dentro de una ejemplar calidad la huella del gran poeta (Fernández Retamar, 1954:114-116).

Pero todas estas indirectas insinuaciones martianas parecen estallar y revelarse en un poema antológico: "El retrato (Martí, Kingston, Jamaica)", también asediado con particular fruición por Cintio Vitier (1971: 248). Por primera vez notamos la intuición —plena de palabra y sentido— de lo cubano esencial: ¿será acaso porque se acerca a su fuente fundamental, a su centro irradiador, unitivo? Ya la autora afirmaba que Martí es: "el misterioso cuerpo de nuestra patria o de nuestra propia alma. Él sólo es nuestra entera sustancia nacional y universal" (1952:30). Y Cintio Vitier, al comentar sus "amargas disquisiciones" de las últimas páginas de *Lo cubano en la poesía* afirmó que "ocultaban la nostalgia de otras perspectivas: exactamente, las encarnadas

por José Martí, en quien historia y poesía no fueron potestades enemigas" (Vitier, 1970:10).

Volviendo al poema "El retrato", de repente leemos en una intensa sucesión: el mediodía, el manglar, "lo entrañable y lo fiel como un sincero huérfano", "las palmas inmóviles/ al sol, de los verbajos", "su traje me conmueve/ como una oscura música/ que no comprendo bien. /Toco palabra pobre" (1961:100). En otro poema, "Los pobres de la tierra", que singularmente nos recuerda en su elipsis evidente el verso de Martí, volvemos a topar con las insistentes imágenes: "inocentes palmas", "una reseca luz de mediodía", "tu color uniforme de pobreza", "la sequedad del ser y el viento" (1951:152). En "Oh los bueyes", lo exterior alcanza una calidad especial al ser transfigurado por su sentimiento. Es significativo cómo en "Los pobres, la tierra", la autora desciende de su comunión religiosa —presente de manera explícita en el resto del poemario, "Sonetos de la pobreza"— al amor de su tierra, más: al ser de su tierra, lo que insufla al poema con la autenticidad de su amor, de su cubanía, al configurarse el paisaje como el rostro de su alma. Esta identificación destruye ya todos los dualismos posibles: la perspectiva ética, la cultural y la religiosa, se funden con su perspectiva sentimental: lo exterior se hace interior y viceversa, y se alcanza una verdadera comunión, la mirada integradora. Ya aquí aquel llamado *sentimiento interior de lo cubano* sale a la luz y se integra y unifica con el ser de todos.

Acerquémonos ahora a su libro mayor: *Visitaciones*. En su primera parte, "Azules", nos sorprende también la cita cubana: "aquel raudal que me enamora lento" (1970 a:8) de José Jacinto Milanés. En "Azules", pasa Fina García Marruz a

vislumbrar, con una mayor intensidad, aspectos inéditos del ser de nuestra realidad a través de tratamiento simbólico, de la mitificación simbólica de sus "azules". En lo exterior, en el azul de la portada de nuestras antiguas casas ve la autora la presencia "del otro azul, toda la patria: aquel/ que ondeaba tierno en las banderas viejas" (1970 a:9). En otro poema explica: "Nuestras banderas viejas (antes de cambiar para ese tono marino oscuro, ajeno) tenían ese azul. Nuestros lindos pueblos, nuestros caseríos costeros, dejan ver muchas casas, tablones de bohío, bodegas de campo, con esa misma gruesa, maternal lechada blanqui-azul, cuyas gotas salpican los embelesos" (1970 a:57).

Aquí se explaya pues la funcionalidad cognoscitiva de la mirada poética de la realidad. A través de la imagen de lo azul expresa Fina García Marruz valores importantes —culturales, históricos, axiológicos...— de nuestra realidad: valores que individualizan de una manera concreta nuestra cubanía. Esta transfiguración no es sólo afectiva, sino que asciende de su corporeidad exterior. La realidad, pues, es interpretada poéticamente para arribar a un significado autónomo suficiente: lo azul como imagen de la patria. Así podemos leer:

...tú, frágil, te quedas,  
envolviendo extensiones, caseríos  
pequeños: oigo siempre tu canon  
en el agudo cornetín, en las pupilas  
húmedas del anciano que recuerda  
la guerra grande, el joven inmolado,  
en el aura de la nostalgia indescifrable  
y en las canciones que nos sabemos todos  
1970 a: 10).

Así se hace evidente cómo en "Azules" su perspectiva de lo cubano logra ya elevarse de su afectividad para integrarse a un territorio más vasto, al paisaje y a la historia misma de la patria, cargándose de una íntima epicidad o de un lirismo extensivo.

Lo que se vislumbró en los "Sonetos de la pobreza" se hace conciente y reiterado procedimiento para significar lo cubano: la captación de nuestras esencias a través de la *transfiguración afectiva de lo exterior*. Lo importante es que si lo exterior es subjetivado no pierde su corporeidad pues con el procedimiento afectivo acrece su irradiación, su multiplicidad significativa, convirtiéndose en un *símbolo de esencias* apoyado en su funcional mitificación.

Para demostrar la función de la transfiguración de lo exterior como procedimiento esencial para la captación de nuestras esencias, repasemos otros ejemplos. En su poema "La quinta", esta se describe físicamente como un lugar abandonado, pero, sin embargo, la primera y la última imagen del poema: "Las palmas y las pobres casas/ de gris madera decorosa" y los "pardos tomeguines" (1970 a:11), perduran extrañamente en su particular intensidad expresiva contra la huerañez de la quinta abandonada. Esos tomeguines, esas palmas y esas pobres casas nos hablan de lo cubano más desnudo. Incluso, una comparación con el poema de igual nombre de Eliseo Diego, vendría a probar, si aceptamos la relativa funcionalidad de las categorías de 'lo criollo' y 'lo cubano' que desarrolla Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía* (1970:507-509) a propósito del poema de Eliseo Diego, la pertenencia inconfundible de Fina García Marruz a la segunda denominación. Quizás su poema "Versos a los descam-

pados", constituyendo una poética, refuerce la comunidad entre el sentimiento desnudo de lo cubano, de su intemperie, y la propia configuración expresiva de los versos de la autora:

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,  
florejillas menudas pálidamente brillan (1970 a:  
14).

En los demás poemas de esta selección hay un sabor de escena costumbrista, de sutil retrato campesino, pero hay más: un sentimiento que se desprende de las cosas mismas, que reconocemos casi por similar imagen retenida en la memoria, es decir, imagen que reconocemos casi intuitivamente. Aquí vuelve a funcionar el sentimiento interior de lo cubano que no necesita, aparentemente, para desencadenarse, de su explicitud. Sin embargo, este sentimiento es provocado por una peculiar selección lexical, aspecto que pudiera incitar a un interesante estudio estilístico.

Es significativo su poema "El sauce" donde se hace explícita la cubanía profunda que mira y advierte lo extraño, para enseguida afincarse en lo propio. Luego de describirnos el contenido romántico de este árbol, afirma la autora: "Y no lo he visto/ jamás llorar...", para inmediatamente acceder a la imprevisible ruptura: "ay hados/

míos, nativos/. Antes llorara el mango,/ antes el gallo/ antes llorara el pájaro/ tornasolado" (1970 a:20-1).

En el poema "Árbol podado" vuelve la referencia a la palma como imagen, ya tradicional, de lo cubano, pero que en el tratamiento particular de Fina García Marruz adquiere un nuevo significado. Dice allí:

Qué secreto del alma nuestra guardas,  
fiero podar, fiero dar guerra a muerte  
al bello abrigo, a las sombrosas calmas.  
Sólo amas el sol de la intemperie.  
Sólo te identificas con la palma,  
flor de desierto, alta, sola, abierta  
a la luz, que se zafa lo caduco.  
Mírala con qué enojo, tira la penca vieja. (1970  
a:25)

Ello se demuestra sobre todo en sus "Décimas" dedicadas a Samuel Feijóo, poema que significa prácticamente una defensa de nuestra fisonomía cultural. En él vuelve a irrumpir la semejanza estilística con José Martí, que se comprueba en el tono mismo del poema, en su ritmo interior, en la utilización de los verbos, en la selección lexical que nos recuerda al *Diario*, en la asimilación profunda de nuestra habla, de su respiración, su ritmo. La palma, el palmar, vuelve a vincularse épicamente con "el escenario de los héroes", con "la Intemperie" de nuestro paisaje. En la dramaticidad de la muerte que toma café, en el profundo verso integrador, como en una fulguración, de nuestro pasado aborigen: "Ay soplo, indiecito, nada!"; y en la defensa misma de la palma como esencia nuestra, desvinculada de las "almas de postal" (1970 a: 27-30), de su posi-

ble valor como mera estampa folklórica, hallamos sus valores más notables.

Detengámonos ahora en el desenvolvimiento mismo del poema: la autora utiliza la décima, clásica composición estrófica de la poesía cubana. Pero es una décima interior, es decir, más que la rima exterior, convencional, lo que le da su fuerza rítmica es su sonido interno, ayudado por los incesantes encabalgamientos que apuran su lectura a la vez que encauzan su fluidez hacia adentro, como un vértigo de sentido: no hay anécdota, sino continuos saltos de ideas que van configurando, asediando el tema central del poema: lo cubano esencial. Lo apretado de las imágenes, la vertiginosidad con que se suceden, el aparente desaliño y desenfado con que va irrumpiendo, le dan al poema ese tono de urgencia, de catarsis incontrolable, de espontáneo brotar, que refuerzan su estremecida autenticidad. Las interrogativas sugieren, sesgadamente, un probable interlocutor, por lo que el poema adquiere cierto tono elocuente, de airado responso, de tenaz afirmación. Las exclamativas apoyan esta impresión y, además, desnudan la vehemencia del sentimiento. Uno siente temblar la voz en un delirio sostenido hasta la última décima, donde las palabras no parecen poder soportar tanta fuerza, donde el sentido accede a una sobreabundancia de sentimiento... Además, está Martí, como una presencia invisible: uno lo siente, de nuevo, escribiendo febrilmente su último diario de campaña: uno siente su hondura, su salvaje hambre de esencias, su lucha con la palabra, es decir, su dolor, su entrañable pertenencia a la realidad aludida en el poema. Pero es Fina García Marruz quien nos habla, desvistiendo las esencias nuestras: la palma ¿"es cosa para las almas de pos-

tal"? "Sola, es la paz./ ¿Y el palmar? Fuego cerrado", allí donde "...sobrecoge, el escenario/ de los héroes." Es el paisaje histórico, raigal. Y se suceden las certeras intuiciones de lo cubano en un plano axiológico: la palma: poca flor, poco aroma, humildad, casta, sin bravura, ingenua, desnuda, su hondo gris, su verdor, frágil, su intemperie. Luego, ya la carga afectiva se hace tan intensa que lo que importa aprehender no es el sentido concreto, sino el sentimiento profundamente cubano que impulsa las visiones: la animación de las palmas, la muerte, el verso impresionante "Ay soplo, indiecito, nada!", y después el sentido suelto, inaprehensible, pero que parece salir de nuestra propia alma: "¡El claror, el gozne, el roto!" La evocación de Cristo en el momento cenital de su crucifixión *entre las palmas también*. Y la delirante décima final donde nuestros indios irrumpen dramáticamente en el poema. Tal sentimiento de cubanía es una de nuestras ofrendas más intensas a la patria desde la poesía.

Hay, además, por encima de cualquier valoración sobre la cualidad de las relaciones cognitivas o de identidad que establece Fina García Marruz entre su discurso poético y la realidad, un problema de intención: afirmar el valor de lo cubano; de perspectiva: asumir la palma como símbolo de la patria, como escenario de los héroes, es decir, cargada de historicidad; y como síntesis figurativa de valores afectivos y espirituales de lo cubano. No importa, incluso, que pueda parecer este pensamiento poético como representativo, solamente, en su desenvolvimiento concreto, de una cierta subjetividad, pues lo que realmente interesa es el sentimiento que

incita en nosotros, por otra parte, ganancia fundamental de cualquier poesía.

Esta misma catarsis de lo cubano ocurre en sus "Décimas a Seboruco", aunque con una tensión interna diferente, quizás por que lo que ofrece aquí es la síntesis de una sabiduría anterior, es decir, como sucede en los *Versos sencillos*: la cristalización de una experiencia. De ahí su tono sentencioso, con sabor a refranero viejo, a sabiduría anónima, popular, dicha en el justo tono del habla cubana.

Para concluir, vamos a referirnos al valor de sus poemas en prosa, donde su poética de lo cubano parece concentrarse y presidir todas sus apropiaciones poéticas: los diferentes motivos, palabras claves, símbolos, imágenes en general, que se han ido conformando como portadores de una significación, de una intencionalidad semántica específica, es decir, la penetración de las esencias cubanas, adquieren un desarrollo mucho mayor, a menudo confundándose, conviviendo, unas con otros. Aquí, además, las referencias son directamente relacionables con nuestros valores culturales: así, sus poemas sobre "El danzón de Carlos", la revelación del son en "Los parientes de Remedios", "La negra vieja", o su serie "Voces cubanas". Estas prosas poéticas se ven complementadas por otros poemas como, por ejemplo, "Los soneros", dedicado a Nicolás Guillén; o sus "Tercetos informales", verdadera síntesis, verdadera poética de lo cubano, donde quizás su expresión alcance su mayor transparencia y hondura en la captación estilística de lo popular, de lo cubano esencial.

En este poema es importante valorar cómo detrás de la expresión de las 'actitudes cubanas' uno reconoce un pensamiento, una hondura: no

es la descripción exterior o la visión localista, pintoresca, ni siquiera la referencia desde la poesía a realidades históricas, culturales, etc., ya prestigiadas con anterioridad e independientemente de su captación poética, sino que es siempre, y en todo momento, una perspectiva poética de nuestro ser: es decir, son las intuiciones o las imágenes —ya históricas, ya culturales— que sólo pueden ser entendidas, apresadas desde la imagen. Existe pues una irreductible vía poética de conocimiento de nuestra realidad. Además de ser, en este caso, una resultante, una síntesis, generalización de un pensamiento ya desarrollado anteriormente en poemas particulares. Aquí ya es la fiesta del reconocimiento. Uno siente y reconoce el significado especial de cada una de sus palabras, pues existe —como en Machado, Martí, como en los grandes del estilo— un código personal, coherente, de interpretación poética de la realidad desde la palabra misma. Ello es precisamente lo que condiciona, demuestra, la posibilidad de aprehender la presencia de un pensamiento poético, de una concepción de la realidad, de un sentido, sin complejo, coherente y armónicamente significativos en la poesía de Fina García Marruz. Pero la lectura, desciframiento o reconocimiento de las imágenes concretas de este poema no dependen sólo, por supuesto, de una arbitraria, caprichosa, afectiva carga semántica, sino que ello es fundamentalmente posible gracias a la validez, a la esencial relación existente entre esas imágenes y la realidad.

Hemos preferido tratar aparte sus poemas en prosa "Imágenes cubanas" y el titulado "Ay, Cuba, Cuba...", así como sus textos en verso "Los indios nuestros", "En la desaparición de

Camilo Cienfuegos" y "Su ligereza de colibrí, su tornasol, su mimbre", por la comunidad que guardan entre sí, y porque representan los puntos culminantes, junto con los "Tercetos informales" y las "Décimas", dedicadas a Feijóo, de su consustanciación con las esencias nuestras.

En sus "Imágenes cubanas" podemos apresar lo que podría constituir una irrupción de todas sus imágenes anteriores: está inspirado en la famosa cuarteta cubana que le sirve de exergo: "Con un cocuyo en la mano/ y un gran tabaco en la boca,/ un indio desde una roca/ miraba el cielo cubano" (1970 a:47). Valórese en el poema esta rápida enumeración: el cocuyo, el tabaco, el indio nuestro, el cielo cubano, la insularidad, "el enloquecimiento del aire" —verso que nos recuerda uno de los motivos poéticos de Milánés—, el ciclón —según Ortiz, el huracán era uno de los principales dioses indígenas—, el azul, el verde, y, al final, la impresionante soledad del indio que "Como la palma, contempla lejanías". Insiste enseguida la autora:

Le preguntamos por nuestras cenizas, por la loma gris sobre las albas del ser, y nos dice: estaba, miraba, ya no está. ¿Quién contará la humildad y pequeñez de nuestra historia, quién la contará? El rosado-pardo-amarillo de las polymitas, frágiles como cáscara de huevo, la casa que termina en humo, el bohío de techo gris? (1970 a:47).

En el poema "Los indios nuestros", presidido por los versos de Plácido: "hoy vagan como las hadas/ al resplandor de la luna", la poetisa se pregunta

¿Dónde los ligeros movimientos  
del gracioso cuello al seguir la pelota  
por el azul? Hierros potentes  
no pudieron apresarlos:  
Démos gracias.  
Ellos fueron  
semejantes a ese pececillo  
que no pudo ser cogido en la red. (1970 a:  
66)

En otra ocasión se pregunta la poetisa:

¿Por qué no quedó uno solo de nuestros indios, qué mortal tristeza hizo que no quedase de ellos más que el humo azul rizado del tabaco y unos cuantos nombres de vocales desarmadamente abiertas? Tenían, dice un cronista, *el color del árbol cítrico, se parecen al color de las hojas que caen de los árboles...* (1975:49-50).

En su impresionante poema, "En la desaparición de Camilo Cienfuegos" —donde el acontecimiento inmediato, ligado al recuerdo personal del héroe entrando a caballo en la ciudad, le confiere al poema una epicidad lírica que conforma uno de nuestros más auténticos momentos poéticos—, uno de sus puntos climáticos, culminantes, ocurre cuando al recordar al héroe vivo entrando el día del triunfo en la ciudad, lo ve "como la sonrisa de los indios cuando ofrecían sus dones y faltaba ya tan poco tiempo" (1970 a:67). Las contaminaciones siguen intensificándose en el poema "Su ligereza de colibrí, su tornasol, su mimbre", que porta como exergo la exclamación de Plácido puesta en boca de nuestros aborígenes: "Cuba, Cuba..." (1970 a:74). En este texto, lo cubano, sus imágenes significativas ya fijadas

poéticamente, Plácido y nuestros indios, parecen confundirse en una apretada e indisoluble unidad.

Y por último —y ya desde el propio título fijándose las correspondencias —el poema en prosa "Ay, Cuba, Cuba" que nos puede servir, además como *un ejemplo poético de participación histórica*, es decir, como un ejemplo de aquello que reclamaba Cintio Vitier al criticar su particular separación de la historia a favor de la poesía, cuando afirmaba en su nuevo prólogo a *Lo cubano en la poesía* que: "la poesía puede encarnar en la historia y debe hacerlo".

Una rápida mirada a la imaginería del texto nos revela cómo su comprensión profunda sólo puede alcanzarse por un minucioso conocimiento de su poesía anterior: es decir, este poema se ofrece como una visión sintética de nuestra patria. Ello se logra a través de la reiteración de palabras claves que han ganado esa categoría por su peculiar y frecuente utilización para designar lo cubano en textos anteriores. Estas palabras claves encarnan en símbolos, motivos poéticos o imágenes en general, que ya no necesitan para su desentrañamiento significacional del ambiente que les confirió inicialmente su significación básica, si no que, al estar cargadas por un valor semántico y afectivo determinados, funcionan autónoma y suficientemente en el poema. Así, la referencia a los "sones"; a la "alta palma, flor de desierto", es decir, de intemperie; el verso "como si faltara ya tan poco tiempo para que fueras a morir", que nos trasmite el mismo sentimiento que se expresa en el símil afín: "como la sonrisa de los indios cuando ofrecían sus dones y faltaba ya tan poco tiempo"; el propio verbo "escapa", que nos refiere enseguida a su poema "Los indios nuestros", y asimismo la "pelota",

el "pez"; y el "azul", de tan hondas resonancias en la captación simbólica de lo cubano; así como la nueva encarnación, en otras imágenes, de la patria que, dado el contexto y la ya comprobada asimilación de lo cubano a través de la integración martiana, adquieren su propio significado —o remiten a otros anteriores— a despecho de su significación básica o literal: "abeja", "miel", "sinsonte", "carmín", el "verde-claro", donde serían obvias las referencias concretas a los *Ver-sos sencillos* de José Martí.

Hay una vocación, un impulso interior, en la poesía de Fina García Marruz, por tocar los umbrales de la prosa desde el verso: ejemplo de ello son algunos versos donde el desbordamiento semántico y afectivo es tal, que las imágenes parecen 'saltar' las fronteras del verso y fluir en el encadenamiento extensivo de la prosa a través de la síntesis intensiva de las imágenes. Ese fino equilibrio que se ofrece como una irrupción, sólo aparentalmente caótica, tiene su muestra máxima en este poema donde todo el universo de valores que se ha ido acumulando progresivamente en insistentes asedios a lo cubano, parece amenazado por una fuerza exterior, una entidad negativa de la historia: es entonces cuando todos estos valores se nutren de una fuerza y un dramatismo interno que no tiene apenas parigual en nuestra poesía. Para expresarlo más claramente, aunque la referencia concreta no se haga explícita en el poema, este texto fue escrito en el clímax revolucionario de los primeros años de la Revolución, más exactamente, todo parece indicar, durante los días de la Crisis de Octubre de 1962: ello se ve corroborado desde afuera, que es un adentro también, desde los poemas similares pero mucho más explícitos de Cintio Vitier,

"Areíto" y "Lamentación en Trinidad". Así, notamos en el poema una auténtica irradiación significativa, una manera consecuyente, casi factual, de concretarse el halo de sugerencias que emite, y el cual logra, por un lado, conservar intactas sus intensas prolongaciones simbólicas, autónomas, hacia lo cubano, y por otro, acceder a la real evidencia extraña de que todo en él está impulsado subtextualmente por el dramático acontecimiento aludido. El texto, además, adquiere un profundo valor poemático al estar concebido como una confesión personal, más: como un soliloquio de la poetisa con su patria, que de repente, no sabemos por qué, parece una mujer llamada sencillamente *Cuba*, y donde la utilización del 'tú' refuerza el sentimiento de intimidad con la patria en peligro. Este poema se nos revela como una extraña confesión, un urgente reclamo, y un intenso responso por la integridad física y espiritual de nuestra patria; es el ejemplo culminante de una evolución en la captación poética de lo cubano, donde ya es imposible discernir lo afectivo, las esencias cubanas y la historia misma de la patria, porque todo se actualiza en su texto vivo, que es, como toda poesía, insustituible, por lo que nada mejor para concluir, que leer, conmovidos:

Ay Cuba, Cuba, esa musiquita ahora de las entrañas, que conozco como un secreto que fuera mío y no tuyo /.../ 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 protegerte con tu propia rapidez tu honda lentitud? /.../ tú que nada supiste poseer, se-

creta y sola como alta palma, flor de desiento. Pudiera proteger los sones que me acunaron y que ahora oigo como si faltara ya tan 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, ceferillo, de la nube al hondo azul. Azul es tu prestancia y lo azul tu secreto. Escapa, como mirada de preso, al aire y el espacio tuyos! O salta, enloquece, búrlate, "mi bien", son suave, piérdete, acomete, abeja, miel, sinsonte, jilguerillo, a la sabana moteada, carmín, al "verde-claro". Que no te toquen cuerpo glorioso, patria (1970 a:73).

## REFERENCIAS

- Aguirre, M. (1944): "Primeras palabras. Pues Señor"... *Gaceta del Caribe*. La Habana, (1).
- Álvarez Bravo, A. (1970): "Orbita de José Lezama Lima". En *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. Casa de las Américas, La Habana.
- Arcos, J.L. (1984): "A propósito de las *Poesías escogidas* de Fina García Marruz". *Anuario L/L*. Ciudad de La Habana, Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias, (15):158-170.
- (1985): "El tratamiento de lo cubano en la obra poética de Fina García Marruz". *Anuario L/L*. Ciudad de La Habana, Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias, (16): 161-172.
- Barradás, E. (1981): "Premonición y esperanza; un momento de transición en la poesía de Cintio Vitier". *Unión*. Ciudad de La Habana, (4): 52-63.
- Bobes, M. (1984): "Fina García Marruz: elogio a la serena perfección". *Granma*. La Habana, año 20, no. 248, p. 3, 22 de octubre.
- (1985): "Fina García Marruz: elogio de

- la serena perfección". *Casa de las Américas*. La Habana, año XXV (149): 155-156, marzo y abril.
- Carrió, R. (1985): "Fina García Marruz: la extracción de la belleza". *Revolución y Cultura*. Ciudad de La Habana, (3): 73-74, marzo.
- Chacón y Calvo, J.M. (1951): "La poesía de Fina García Marruz, I, II, III, IV". *Diario de la Marina*. La Habana, 99 (168, 174, 180 y 186): 33, 56, 46 y 60; 15, 22 y 29 de julio, y 5 de agosto.
- Ciclón (1955): "Borrón y cuenta nueva". La Habana, (1): 22-23, enero.
- Engels, F., C. Marx (1971): "Introducción a la *Dialéctica de la naturaleza*". En *Obras escogidas*. T. II, Ed. Progreso, Moscú, p. 73.
- Fernández Retamar, R. (1954): *La poesía contemporánea en Cuba (1929-1953)*: Ediciones Orígenes, La Habana.
- (1972): "La poesía cubana nuevamente contada". *Santiago*. Santiago de Cuba, (9): 7-26, diciembre.
- (1983): "Un cuarto de siglo con Lezama". *Revolución y Cultura*. Ciudad de La Habana, (135/136): 2, 11, noviembre y diciembre.
- García Marruz, F. (1938 a): "Aviones". *Ayuda*. La Habana, año 1, no. 5, p. 6, mayo.
- (1938 b): "Esquema de un cuento". *Cúspide*. La Habana, 2(8), agosto.
- (1942): *Poemas*. Úcar García, La Habana, 4 pp.
- (1944): "Sobre la rima". *El Hijo Pródigo*. México, VI (20): 98-100, noviembre.
- (1946): "Notas sobre 'Espacios métricos' de Silvina Ocampo". *Orígenes*. La Habana, a. III (11): 42-46, otoño.
- (1947): "Lo Exterior en la Poesía". *Orígenes*. La Habana, año IV (16): 16-21, invierno.
- (1949): "Notas para un libro sobre Cervantes". *Orígenes*. La Habana, año VI (24): 41-52, invierno.
- (1951): *Las miradas perdidas. 1944-1950*. Úcar García, La Habana, 198 pp.
- (1952): "José Martí". *Lyceum*. La Habana, VIII (30): 5-41, mayo.
- (1966): "Juana Borrero". En *Poesías de Juana Borrero*. Instituto de Literatura y Lingüística, Academia de Ciencias de Cuba, pp. 7-56.
- y Vitier, C. (1969): *Temas martianos*. Biblioteca Nacional José Martí, La Habana.
- (1970 a): *Visitaciones*. UNEAC, La Habana, 407 pp.
- (1970 b): "Ese breve domingo de la forma". *Unión*: La Habana, año IX (4): 4-7, diciembre.
- (1970 c): "Hablar de la poesía". *Unión*. La Habana, (1): 4-9, marzo.
- (1971): "Bécquer o la leve bruma". *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*. La Habana, 3ra. época, XIII (1): 87-143, enero-abril.
- (1981): "Introducción a un debate sobre poesía joven cubana". *Areíto*. New York, VII (27): 14-19.
- (1982): "Juan Ramón Jiménez". *Sin Nombre*. San Juan de Puerto Rico, XII (3), abril-junio.
- (1984 a): "La poesía es un caracol nocturno". En *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Poesía. Centro

- de Investigaciones Latinoamericanas, Universidad de Poitiers, Francia, Colección Espiral, pp. 243-276.
- (1984 b): *Poesías escogidas*. Selección y prólogo de Jorge Yglesias. Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 148 pp.
- (1985): "Basilia Papastamatiu". *Casa de las Américas*. La Habana, año XXV (150): 173-176, mayo y junio.
- Hart, A. (1983): *Cambiar las reglas del juego*. Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 124 pp.
- Henríquez Ureña, M. (1967): *Panorama histórico de la literatura cubana*. Instituto del Libro, La Habana, T. II, 482 pp.
- Yglesias, J. (1984): Selección y nota introductoria de *Poesías escogidas* de Fina García Marruz. Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana.
- Klaniczay, T. (1984): "¿Qué debemos entender por literatura nacional?" En *Problemas I. Historia Literaria*. Instituto de Literatura y Lingüística, Academia de Ciencias de Cuba, pp. 81-95.
- Lezama Lima, J. (1981): *Imagen y posibilidad*. Selección y prólogo de Ciro Bianchi. Letras Cubanas, Ciudad de La Habana.
- Vitier, C. y García Marruz (1969): "El momento cubano de Juan Ramón Jiménez". *La Gaceta de Cuba*. La Habana (77): 8-10, octubre.
- López Segrera, F. (1970): "Psiconoálisis de una generación, III, conclusiones". *Revista de La Biblioteca Nacional José Martí*. La Habana, (2): 101-128, mayo-agosto.
- Marinello, J. (1977): *Ensayos*. Editorial Arte y Literatura, La Habana.
- Maritain, J. y R. (1946): *Situación de la poesía*. Ediciones Desdée, Dedebec, Buenos Aires.
- Martí, J. (1975): *Obras completas*. T. 13 y 16. Editorial Ciencias Sociales, La Habana.
- Oráa, F. de (1971): "Registro de visitas". *Unión*. La Habana, 10 (4): 173-179, diciembre.
- Ortiz, F. (1973): "Los factores humanos de la cubanidad". En su *Órbita*. UNEAC, La Habana.
- Padilla, H. (1959): "La poesía en su lugar". *Lunes de Revolución*. La Habana, (38): 5-6, diciembre.
- Pereira, M. (1984): "José Lezama Lima: las cartas sobre la mesa". En *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Poesía. Centro de Investigaciones Latinoamericanas, Universidad de Poitiers, Colección Espiral, Francia, pp. 103-124.
- Piñera, V. (1942): "Terrebillia meditans... y Terrebillia meditans". II. *Poeta*. La Habana (1 y 2): 1 y 2, noviembre y mayo, resp.
- Portuondo, J. A. (1962): *Bosquejo histórico de las letras cubanas*. Editora del Ministerio de Educación, La Habana, 89 pp.
- (1979): "Itinerario estético de la Revolución cubana". En *Orden del día*. UNEAC, pp. 133-166.
- Prats Sariol, J. (1984): "La revista *Origenes*". En *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Edit. cit.
- Prieto, A. (1985): "'Sucesiva o Coordinadas habaneras': apuntes para el proyecto utópico de Lezama." En *Casa de las Américas*. La Habana (152): 26-30.
- Valéry, P. (1947): *Política del espíritu*. Traducción de Ángel J. Battistessa, Losada, Buenos Aires, 234 pp.

- Vitier, C. (1948): *Diez poetas cubanos (1937-1947)*. Ediciones Orígenes, La Habana, pp. 213-214.
- (1952): *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)* Ucar García, La Habana, p. 376.
- (1961): *Poética*. Imprenta Nacional, La Habana, 104 pp.
- (1968): *Testimonios (1953-1968)*. UNEAC, La Habana, 312 pp.
- (1956): "Recuento de la poesía lírica en Cuba desde Heredia a nuestros días". *Revista Cubana*. La Habana, XXX: 111-118, octubre-diciembre.
- (1971): "Imagen de José Martí". *Anuario Martiano*. La Habana, (3): 248.
- (1975) *Ese sol del mundo moral. Para una historia de la eticidad cubana*. Siglo XXI, México, 200 pp.
- (1970): *Lo cubano en la poesía*. Letras Cubanas, La Habana, 284 pp.
- (1981): *Juan Ramón Jiménez en Cuba*. Editorial Arte y Literatura, La Habana.
- (s.a.): "Introducción a la obra poética de José Lezama Lima". En *Lecturas sobre Literatura Cubana*. Tomo 1. Segunda parte. Compilación e introducción por Ana Cairo. Ministerio de Educación de La Habana, pp. 622-671.
- y García Marruz, F. (1978). *Flor oculta de poesía cubana*. Ed. Arte y Literatura, Ciudad de La Habana.
- Zambrano, M. (1948): "La Cuba secreta". *Orígenes*. La Habana, año V (20): 3-9, invierno.
- Zemskov, V. (1984): "Sobre el problema de la periodización y de la inscripción de la literatura dentro del contexto histórico-so-

cial y cultural". En *Problemas I. Historia Literaria*. Instituto de Literatura y Lingüística, Academia de Ciencias de Cuba, pp. 50-67.

## ÍNDICE

Prefacio

### CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN A LA OBRA POÉTICA DE FINA GARCÍA MARRUZ / 9

Propósitos /9

Contexto literario /10

La crítica ante su poesía /78

### CAPÍTULO II. SOBRE EL PENSAMIENTO POÉTICO DE FINA GARCÍA MARRUZ

Introducción: poética y pensamiento poético /99

La ontología religiosa o la trascendencia en la poesía /103

Lo Exterior /111

La Poesía /119

La encarnación /126

Lo simbólico, el misterio, la palabra mediadora /134

La distancia mágica /145

La entrevista /153

El tiempo reminisciente /155

"De la memoria" /159

"Del deseo" /166

"De la detención" /170

La belleza o el conocimiento doloroso /172

La libertad y la obediencia /176

La mirada integradora. (A modo de conclusión) /188

### CAPÍTULO III. PARA UNA POÉTICA DE LO CUBANO /208

Referencias /233

#### AL LECTOR:

La editorial estará sumamente agradecida si recibe de usted opiniones acerca del contenido y presentación gráfica de este libro, así como de otros títulos de nuestras diversas colecciones. Diríjase: Ediciones Unión, Calle 17 No. 351 esq. a H. El Vedado, Ciudad de La Habana.