


«Lo primero fue descubrir una oquedad», dice Fina García Marruz al inicio de su ensayo «Hablar de la poesía». Solo entonces percibe, a partir de ese vacío, que para ella la poesía no estaba «en lo nuevo desconocido sino en una dimensión nueva de lo conocido, o acaso, en una dimensión desconocida de lo evidente». Esa reveladora forma de mirar, esa capacidad para asombrarnos allí donde parecía no quedar espacio para el asombro, explican parte del atractivo de la obra de García Marruz. O simplemente de Fina, como la llaman tanto sus amigos como sus lectores, a quienes nos enorgulleció recibirla en la Casa fundada por esa «heroína de la patria» evocada por ella en un conmovedor poema.

Dueña de una deslumbrante obra lírica que ha sido reconocida –además de con el Premio Nacional de Literatura– con el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda y con el Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, Fina es también una agudísima lectora, por citar solo dos casos descollantes, de esas cumbres del idioma que son Quevedo y Martí.

Desde que se convocara por primera vez en el año 2000, estas Semanas han sido ocasiones propicias para la celebración, el análisis por parte de estudiosos (de los que reunimos esta vez tres de ellos), el homenaje de otros poetas y el acercamiento con el público. Lo hicimos aun sabiendo que sería incómodo para Fina, cuya legendaria modestia ha corrido paralela a su obra. Cuando recibió el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda, ella se mostraba agradecida, aunque conciente de que ante cualquier premio había que recordar, con humildad, que Martí «no tuvo sobre su pecho más que una medallita escolar que recibió a sus nueve años».

Dedicar una Semana a la figura y la creación de esta poeta y ensayista mayor implica, además, rendir homenaje a los miembros del grupo Orígenes, de cuya revista se cumplieron en 2014, gracias a una feliz coincidencia, siete décadas de fundación. 

Fina García Marruz o de la poesía

Entre nosotros y en otras latitudes es muy común el elogio innecesario, casi siempre por excesivo empleo de adjetivos que no se ajustan a la verdad. Eso crea situaciones difíciles para el crítico que quiere ser justo y objetivo, pues cuando hace una valoración de alguien que tiene la estatura que la hace merecedora de calificativos ciertamente grandes, puede pensarse que no se hace otra cosa que escribir ditirambos vacíos, usados tantas veces en ocasiones que todos saben infundadas. Lo mejor entonces es proceder con prudencia a la hora de calificar una obra y más aún el quehacer de toda la vida. A veces la edad puede hacer creer al auditorio que las alabanzas provienen de la piedad por los años y no por los méritos reales de quien las recibe. Este no es el caso. La singularidad de la poesía y el ensayo de Fina impide que se pueda llegar a creer que estamos en presencia de un crítico cordial que siente pena por la persona y no real admiración por su escritura, de la que podemos decir sin hipérbolos que es de las tres o cuatro mayores de la literatura cubana de cualquier época, sin distinción de género. Obra ciertamente riquísima en su extensión y en sus calidades, la de Fina García Marruz se inicia en la segunda mitad de la década de 1930, cuando aún no había cumplido los veinte años. Esos primeros textos nos revelan la presencia de una autora que había venido mirando su vida y el mundo circundante de un modo diferente, con una nostalgia que habría de comunicársenos de

inmediato como algo ya inolvidable. Sus poemas de entonces nos llegan muy adentro: algo especial nos conmueve por su refinado candor y por esa vivencia que los anima. Veamos estas estrofas de «Nocturno», uno de los tres recogidos en *Poemas* (1942), cuaderno que reunieron Cintio, Eliseo y la hermana Bella para regalárselo a Fina en su cumpleaños decimonoveno:

*Hay noches como esta en que persisto
extrañamente, sin decir preguntas,
realizándome acaso para siempre.
Bajo los vagos aires florecidos
aprende ya la estrella su oro lento,
girando sin cesar vierte su mármol
de prematuro adiós sobre mi sangre.*

*A ti te reconozco, lamentadora, antigua,
con tus pesadas alas de miedo y de sustancias
infeles, sobre mi habitación caída, húmeda,
en las torres heladas que la espuma destierra
alimentas los pájaros oscuros del regreso.¹*

[...]

Ahí está el tono esencial de su lirismo como un núcleo del que irán derivándose sus palabras en las sucesivas entregas, en las que veremos siempre una rememoración que nos llega de la lejanía, de un profundo sentimiento de ausencia. Desde ahí, desde esas impresiones en las que se establece un diálogo misterioso entre el hablante y el cosmos, entre el individuo y lo estelar, va creciendo el placer de estar en la vida, en sus pequeños espacios y las colosales dimensiones

1 Fina García Marruz: «Nocturno», en su *Obra poética*, prólogo de Enrique Saínz, La Habana, Letras Cubanas, 2008, t. 2, pp. 367-368. Los fragmentos en la página 367.

de lo inabarcable, poblados ambos de cuerpos absolutos, pletóricos, significantes. En la obra poética total de Fina hallamos revelaciones inesperadas, irrupciones de lo desconocido dentro de realidades, paisajes, objetos que están en nuestra vida cotidiana y forman parte del conocimiento elemental del mundo real, el cual, de tanto verlo día a día, se torna familiar y de pronto, ante la mirada entrañable de la poesía, se vuelve una presencia estremecedora, hallazgo insólito, iluminación de una plenitud que ciertamente nos colma. Nos cuenta la autora, en su ensayo «Hablar de la poesía» (1970), que en su infancia veía a diario un árbol en una calle cerca del colegio, nítida entidad que entonces no le había revelado su inaudito ser, y años después se le apareció de pronto en la memoria y le trajo «como una sensación de bienaventuranza»,² momento en el que el tiempo se detuvo, instante en el que la eternidad fue felizmente entrevista. Se trata de una vivencia de un alcance que la cotidianidad no nos permite disfrutar y que se nos entrega por el recuerdo, de donde pasa a la palabra dentro del poema o en la prosa reflexiva, género este que en la obra de Fina alcanza una jerarquía del más alto linaje, como apreciamos en cualquiera de las páginas de sus ensayos, en los que nos detendremos más adelante.

En *Las miradas perdidas* (1951), quizá el poemario donde mayor fuerza tiene lo que podríamos llamar en su obra la distancia insalvable, esa lejanía que solo nos permite percibir la plenitud desde un allá anhelado y nos mantiene

2 Fina García Marruz: «Hablar de la poesía», en su *Como el que dice siempre*, prólogo y selección de Adolfo Castañón, México, Universidad Nacional Autónoma de México, DGE / Equilibrista, 2007, pp. 33-42. La cita en la página 34.

separados de lo que hemos amado en silencio, sentimos muy vivamente una tristeza delicada, como de quien no puede anegarse en sus deseos de sobrevida, pero quien al mismo tiempo sabe que la palabra que brota de esa experiencia nos comunica una alegría que la autora recibe desde su nostalgia, pues está segura de que la espera una plenitud perdida y apenas vislumbrada. En otro momento dije, refiriéndome a esa compilación donde recoge textos de 1944 a 1950, entre ellos uno inolvidable de 1947, «Transfiguración de Jesús en el Monte», publicado de manera independiente ese propio año, que contiene

páginas pletóricas del testimonio de una belleza que nos deslumbra en su delicadeza y al mismo tiempo nos sobrecoge en las ocultas resonancias de lo que nos revela, entremezclándose el gozo por la presencia y una nostalgia arrasadora por lo otro, lo oculto, pero no por ello imperceptible [...],

y más adelante continuó abundando en ese mismo sentido: «se establece un diálogo entre el ser aparente y la esencia lejana, misteriosa, subyacente en la inmediatez de los cuerpos reales, compañeros cotidianos». Vistos desde la concepción de la propia autora, esos cuerpos no son ciertamente «apariencias», sino entidades consistentes, vislumbres de lo absoluto, símbolos, en consonancia con la poética de Cintio Vitier, con quien ella tiene afinidades fundamentales, conclusiones a las que ha llegado por sus propios caminos y meditaciones, más allá de la unión matrimonial durante más de seis décadas.

En otra compilación poética, *Visitaciones* (1970), igualmente espléndida, desbordante de una belleza que brota con fuerza singular y sin

rebuscamientos en los temas ni el léxico empleado en cada página, hallamos momentos de significativa brevedad, instantes como rápidas iluminaciones de espacios y de objetos, y también dilatados relatos de un lirismo del que no podemos desentendernos, absortos como estamos en su lectura incesante, continuamente tocados por detalles de una riqueza ciertamente inesperada en la que cada momento nos abre más y más posibilidades de hallazgos entrañables. Innumerables vivencias de muy diversa naturaleza nos entrega este volumen que se ha venido integrando con una sorprendente naturalidad en el día a día. La totalidad va brotando de estas páginas en fragmentos de una fuerza que no habíamos visto ante experiencias más o menos similares, se va integrando un cosmos que emerge desde lo más íntimo de las vivencias de la autora hasta un exterior que nos habla de la grandeza de la creación, de la conmovedora gracia de un ser que nos rebasa, tan misterioso como esas otras historias menores en apariencia que muchos otros poemas de este libro nos entregan. En el segmento que tituló «Voces cubanas» reúne una lejana memoria del país que en cierta forma lo define, le da su contorno y lo vuelve más él mismo rescatando sonoridades y músicas que alcanzan en estos instantes un ser ya imborrable, como testimonios de un estilo, una manera de estar y de ser en el tiempo, como una sobrevida que no puede ser arrasada por la fugacidad. Ante semejante rememoración, vivísima, nos vemos con una claridad que nos acompaña y de algún modo nos redime de una intemperie siempre acechante. Esas evocaciones son instantes puros, memorias que entonces alcanzan, en su distancia, una resistencia impenetrable frente a la muerte, paradoja que solo desde la poesía puede comprenderse y cobrar vida para nosotros.

Leídas esas sonoridades y contemplados de nuevo esos rostros, tenemos la sensación de que hemos renacido a otro espacio, nos movemos hacia otros momentos que ahora vuelven a ser nuestros y nos fortalecen como alimento para el alma. En la sección que da título al libro hallamos otros recuerdos igualmente medulares que retornan inesperadamente y nos hablan con una energía vivificante. En esas vueltas al pasado que estas páginas nos traen sentimos una solidez suficiente, aunque al mismo tiempo tengamos despierta la conciencia de su ausencia, de esa distancia insalvable a la que me referí anteriormente. Los textos erigen ante los lectores una fijeza, una detención temporal que escapa a la devastación que nos va despojando del ser de las cosas y nos hace sentir un desamparo metafísico, cercanía de la muerte. Entre otros muchos que colman *Visitaciones*, libro desbordante que nos redime de soledades y angustias, podemos tomar como ejemplo de lo que decimos dos espléndidos poemas: «Su día feliz» (1953) y «El Parque Japonés» (1957), inolvidables en la riqueza de sensaciones y recuerdos que leemos conmovidos. Oigamos el primero:

*Dichoso aquel que estuvo junto a un árbol
en su día feliz, pues ya su aroma
no perderá jamás, aunque los años
traigan, con nuevo sol, nueva corona.*

*Dichoso aquel que acompañó la dicha
con acre olor de pinos otoñales.
Una ráfaga puede hacer señales
y devolver la casa más perdida.*

*Dichoso tú, paseo entre los árboles
que dimos con aquel que ya no existe.
Suave amigo, tus pasos se perdieron.*

*Pero recuerdo cómo te volviste
a decirnos adiós, oh cuando vuelvo
a los árboles viejos, a los árboles.³*

Nos llega la nostalgia, pero también, con similar vigor, la intemporalidad de aquel árbol, su permanencia frente a la Nada, su símbolo magnífico que nos habla de un reino accesible, del porvenir. En la prosa evocadora del parque viene a nuestra memoria lo que no vimos –gran paradoja–, como también sucede a la autora, y construimos de nuevo nuestra infancia con lo que pudo ser, existiese o no en la realidad, y renacen ante los ojos ávidos del recuerdo los familiares, sus ropas, el espacio poblado de maravillas, con hojas caídas en un césped de belleza redentora, toda una fiesta silenciosa en la que nos adentramos gracias a la poesía de esta página inolvidable y en cierta forma eterna. Ahora, como en toda la poesía de Fina, vemos con nitidez momentos reveladores, fugaces instantes que se quedan como vivencias absolutas en nuestra vida, deseosa de esas miradas que pueden penetrar en honduras que no logramos percibir por nosotros mismos, ciegos como estamos por una cotidianidad abrumadora y desolada, presente en todas las épocas con una densidad que quiere distanciarnos de esa alegría deseada. Leamos estos fragmentos de insólita intensidad, evocando el parque soñado y vuelto a evocar con el otro parque japonés de Buenos Aires, tampoco visto, pero igualmente sentido en la canción:

*A nosotros no nos llevaron nunca, que no era
cosa de cuidar a tantos niños. Ver su traje de*

3 Fina García Marruz: «Su día feliz», en su *Obra poética*, ed. cit., t. 1, p. 185.

chiffón crema, áspero al tacto, pero de rica plegadura en la caída, es ver caer las horas más exquisitas de la tarde, imaginar el encuentro de otras damas y otros caballeros de rostro impreciso que se inclinan ligeramente al saludar. [...] En el Parque Japonés no estuvimos nosotros nunca. Lienzos lo evocaban, cambiándolo, como los rostros en el sueño. Pero puedo hablar del amarillo que era él para nosotros, el perfume y la tela que era, mezclados a un arreglo peculiar y a una distancia. // [...] En cuanto al Parque Japonés, ya no sé si existe aún o si existió nunca. Quizá se ve su sombra en la hoz fina de la luna menguante, quizá salga del último cajón del mandarín. Y sin embargo, era un lugar real, cierto, al que iban compuestos y muy arreglados, mi hermano y mi tía, al salir de la casa que aún está en Santa Emilia, entre Flores y Serrano, aunque yo no pueda probar ya su existencia sino por una sombrilla de crepé que he dejado de ver hace no sé qué tiempo o el sonido del varillaje recio que se cierra.⁴

Como en la poesía, en sus ensayos mayores, de una plenitud que nos convoca y nos imanta poderosamente, las figuras y las calidades tratadas se nos van integrando en los numerosos detalles que los análisis nos van revelando. En los poemas un color, un sesgo de luz, un detalle de la vestimenta, un objeto cualquiera, irradian de pronto con una inesperada cualidad (movimientos, matices visuales, olores, dilatación del espacio exterior, una zona menos visible de un interior, un sonido suave), en tanto que en los ensayos una frase sin

4 Fina García Marruz: «El Parque Japonés», en su ob. cit., t. 2, pp. 187-189. La cita en la página 187,

contexto, un verso de transparencia inusual o de oscuridad más o menos aparente, una imagen evocada o una inesperada asociación de las ideas expuestas por el autor tratado, reviven en nosotros una totalidad, una certidumbre, una entidad viviente de rasgos más firmes y definitorios que muchos análisis de textos y reflexiones filosóficas de mayor o menor hondura. A lo largo de sus prosas ensayísticas, en las que encontramos indagaciones de corte más académico, como sus *Estudios delmontinos* (2008) o la investigación titulada «Obras de teatro representadas en La Habana en la última década del siglo XVIII» (1962) —frutos ambos de su labor como investigadora en la Biblioteca Nacional «José Martí»—, y además memorables acercamientos libres a figuras de diferentes épocas y linajes, tenemos ejemplares maneras de tratar los temas, en consonancia con los propósitos de cada trabajo. Fina se ha enfrentado a cinco grandes en varios análisis detenidos: Martí, Lezama, Quevedo, sor Juana Inés de la Cruz y Darío, y también a Juan Ramón Jiménez y María Zambrano, pero en menos páginas, y a otros —de obra no tan encumbrada— en aproximaciones igualmente dilatadas, como Bécquer y Gómez de la Serna. A su vez, Samuel Feijoo y Octavio Smith han merecido sus consideraciones, y asimismo este tema extraordinario, «Lo exterior en la poesía», donde despliega sutilezas de un refinamiento que siempre nos ha conmovido más allá de escuelas y de teorías, lección que mucho nos enseña de la manera que tiene la autora de dialogar con la obra de esos grandes de la palabra. Detengámonos en esas meditaciones. Veremos que todo el texto está tensado con afirmaciones que solo hallamos en verdaderos maestros de la sensibilidad, en poetas (en prosa o verso) de gran estirpe. Por momen-

tos parece que estamos en presencia de páginas de Rilke, plenas de una mirada penetrante que quiere adentrarse en su tema desde el espíritu, no desde una posición racionalista ni profesoral, sea dicho esto sin desdoro para los profesores. Las disquisiciones de la ensayista nos conducen por creadores conocidos, maestros que nos han traído obras paradigmáticas. Discutibles o no, las primeras afirmaciones de este ensayo nos sitúan ya en una compleja y rica cuestión: la naturaleza de «lo exterior». Miremos qué nos dicen:

[...] Lo exterior no es lo externo. La poesía está buscando una exterioridad mucho más profunda. Pues las cosas que nos rodean están en relación con nosotros, ligadas indisolublemente a nuestra vida o nuestra muerte, pero no podemos siquiera imaginar algo que esté *fuera de su relación con nosotros*, fuera de nuestra vida y nuestra muerte, del mismo modo que no nos podemos imaginar a nuestro Ángel o a Dios. // Reparemos en que solo hay dos realidades absolutamente exteriores a la imagen que de ellas tenemos o nos hacemos: nosotros mismos y Dios. He aquí dos imprevisibles, dos desconocidos. Es que, hasta hoy, se habían constituido alguna vez en objetos para la poesía? Es evidente que no. [...] La poesía se hizo «objetiva» en los clásicos, «subjetiva» para el romántico, pero qué lejos estaban ambos de la verdadera intimidad, que es siempre extraña como un ángel, de la verdadera allendidad de lo Exterior!⁵

5 Fina García Marruz: «Lo exterior en la poesía», en su *Como el que dice siempre*, ed. cit., pp. 415-426. Las citas en las páginas 415-416.

Continúa la reflexión desde esa altura, sin descender nunca a banalidades ni a afirmaciones peregrinas. Esa búsqueda de la esencia propia de la poesía moderna, la que se abre con Baudelaire y llega al menos hasta el momento de la escritura de este ensayo, allá por la década de 1940, quiere esclarecernos una problemática fundamental, y para ello no se vale esta agudísima poeta de simplezas ni de un léxico sensiblero ni «bonito», del que después podría decirse esa frase vacía y tonta: «qué lindo escribe Fina». Valga para contradecir esa lindeza lo que nos dice de Rimbaud, de Lope de Vega, de Platón, de Cervantes, de Lezama, de Casal, de Martí, de Proust, de Joyce, de Kafka. La autora tenía algo más de veinte años. Entonces solo unos pocos podían escribir cosas semejantes; hoy, de esa edad, fatalmente nadie, al menos que yo conozca, no obstante algunas inteligencias muy lúcidas que están ahora comenzando, desde acá, a escribir poesía y a pensar en su singularidad. Termina el ensayo de esta manera radiante, después de disquisiciones inolvidables que revelan profundas y sustantivas lecturas, en la autora, de los grandes del siglo xx:

[...] Al no poderse llegar a lo Exterior, que es lo angélico, por la letra, y al haberse renunciado ya a los humildes y poéticos dominios de lo externo conocido, se queda el poeta, como Hamlet, entre los dos extremos de la realidad, a solas con su dubitativo monólogo. Pues solo puede el Diálogo realizar esa comunicación imposible, mística, cuando se da en toda su pureza, cuando la unión con lo que nos sobrepasa, que es lo íntimo, lo cerrado, la «fuente sellada», devuelve, en su Soledad, la familia perdida.⁶

6 Fina García Marruz: ob. cit., p. 426.

El tema ha sido tratado no solo con el necesario conocimiento de su tesis central y de las figuras citadas, sino además con una cierta nostalgia, visible en esa última frase, ese retorno de la familia perdida, lo que nos recuerda aquel extenso ensayo suyo que tituló *La familia de Orígenes*, escrito en 1994 a propósito de los cincuenta años de la aparición de la revista de igual nombre y publicado por Ediciones UNIÓN, conmemoración tocada por una sabiduría que le viene de sí, de las escrituras del grupo y de la participación de la autora en ese inconcebible proyecto cultural, al que evoca, al pasar medio siglo, con una tristeza de la que nada más puede librarla la poesía.

Atentos ahora a uno de los ensayos mayores, aquellos en los que se detuvo en figuras de gran talla, veremos cómo nos va dando su fuerza y su significación. Detengámonos en el de Quevedo, ese coloso universal que colmó toda una época y al que Borges elogió quizá como a nadie. El propósito de Fina es mostrarnos al hombre desde el escritor y al escritor desde el hombre, personalidad rica en su diversidad y en las calidades de su obra poética y de sus páginas en prosa. No teme al enorme reto que tiene delante y nos dice entonces en la primera línea del texto: «Atrevimiento grande parece escribir de quien fue señor de tan vastos dominios del idioma, que se dijera que, más que un escritor, fue varios a la vez, y no bastase un solo nombre para nombrarlo».⁷ Ya entró en materia, y desde ahí sabemos que lo ha hecho con un señorío propio del tema. Pero entrar no lo es todo, es necesario avanzar por esa enorme vida y por esa escritura que nos

parece que no termina, toda sustancia verdadera, sonoro idioma que desde su fuerte belleza logra comunicarnos una poderosa ética en medio de una sociedad en descomposición, con una Corte vanidosa de personajillos de poco seso y mucha ostentación, totalmente desentendidos de los mayores problemas nacionales y ajenos a las enseñanzas morales que la fe que profesaban en lo externo les mostraba con toda claridad. Para penetrar en ese coloso que se puso por entero, a su modo, al servicio de la noble causa de enmendar la miseria de todo orden de España, Fina tenía el conocimiento, ya muy profundo en ella hacia 1980, fecha en que se propone escribir su *Quevedo*, de la vida y la escritura íntegra de Martí, otro incansable batallador que había puesto su talento y su ejemplar desnudo al servicio de su país, hombre de una talla ética e intelectual de primer orden y que también quería transformar la realidad sociopolítica de la nación, pero que además venía, como hijo ejemplar y sin paralelo en el ámbito del idioma en su momento, de la misma raíz espiritual que nutrió a Quevedo, uno de sus mayores maestros, como muy bien nos deja ver Fina en los paralelos que hace de ambos. Haber llegado tan profundamente en el conocimiento de Martí le facilitó a la ensayista su acercamiento al gran poeta y prosista moralizante de la España del siglo xvii, en especial en la manera de tratar sus ideas y de relacionarlas con su literatura. A medida que avanzamos en las reflexiones de Fina a propósito de Quevedo se nos va evidenciando la real y justa trascendencia de su quehacer, cómo se integran los hechos fundamentales de su trayectoria vital (en la corte, en sus relaciones con las amistades, en las prisiones, los amores, las batallas factuales y literarias) con los postulados ideológicos que nos legó

⁷ Fina García Marruz: *Quevedo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 7.

en sus páginas, las más y las menos perdurables. No estamos en presencia de una biografía ni de un ejemplo de análisis literario, sino de algo mucho más importante y sustancioso: la integración de una figura enorme de nuestra espiritualidad, magisterio el suyo que rebasa con mucho lo puramente literario hasta alcanzar una dimensión en verdad trascendente, pues está en los orígenes, dentro de nuestro idioma, de una eticidad con ansias redentoras para la sociedad y para la persona, herencia cuya importancia no cesará mientras no se alcancen la Justicia y el Bien, y cuyo poder fecundante vemos en el propio Martí, en Vallejo, en Darío, hijos, cada uno a su modo, de Quevedo y, por él, de toda una riquísima tradición que viene de los clásicos grecolatinos y los evangelios, fuentes inspiradoras de este maestro de la hispanidad. En este libro de Fina todo posee un gran aliento vital, nada merece ser obviado por cansador o por vacío. La inquieta prosa de la autora, entremezclada con acertadas y justas citas de Quevedo para ilustrar su tesis, nos va integrando la estatura moral de la figura e iluminándola como paradigma de un escritor en quien se integran perfectamente la búsqueda del Bien y la Belleza, de manera que los espléndidos textos poéticos que tanto nos han deslumbrado a lo largo de los años, los vemos y los sentimos ahora, con la lectura de estas páginas de Fina, como parte de esa ética por la que el gran poeta agonizó desde su primera juventud ante las miserias de su España. El paralelo que encontramos en el capítulo «Góngora y Quevedo», magistral en el señalamiento de las diferencias de esos dos inabarcables paradigmas de nuestra poesía, no se detiene en ingenuos señalamientos de estilo, a veces muy visibles y a veces menos, sino en primer lugar en las diferencias cosmovisivas

entre ambos, las distintas maneras de percibir y concebir la realidad, en las que subyacen la viva pasión que incendiaba a Quevedo y la distancia más o menos indiferente de Góngora frente a los desmanes y flaquezas de su época. El contraste viene a subrayar, muy bien trabajado por la ensayista, la voluntad moralizante, reformadora, de la figura del autor de los sonetos a Lisi, con lo que nos explicamos la importancia que han tenido uno y otro creador en las líneas de la poesía de la lengua en el siglo xx. Ello nos permite sustentar la tesis, por ejemplo, de que la poesía de Lezama está menos cerca de la de Góngora que lo que podemos pensar a primera vista, y más cerca de Quevedo o de San Juan de la Cruz, con quien el gran satírico tuvo una singular cercanía, en especial por su celo de reformar la sociedad desde sus más genuinas raíces cristianas, como ha visto acertadamente Fina en este ensayo. Fina nos muestra en estas páginas a un Quevedo que se constituyó en fuente, no en una influencia más o menos fecunda, importante distinción que hace la autora en diversos momentos de su obra reflexiva.

Pasemos rápidamente por las consideraciones que despliega nuestra ensayista en su trabajo *Darío, Martí y lo germinal americano* (2001), otro espléndido ejemplo de su alto magisterio crítico. De nuevo la cercanía, tan fecunda, de Martí, ahora con un fundador de talla americana y maestro indiscutible de la hispanidad. El trabajo comienza con un retrato de Darío niño en un butacón, una imagen de la que va emergiendo poco a poco todo un mundo fascinante en el que se gesta una de las hazañas espirituales más relevantes y vigorosas de América: el modernismo, formidable movimiento que fue, según Juan Ramón Jiménez, en su primera etapa discípulo

del nicaragüense, toda una época, presente no solo en la poesía y en la prosa, sino además en el vestir, en los muebles, en el estilo de vida, en los temperamentos, en los gustos sociales. Con su proverbial sabiduría para tratar estos temas y a figuras que han dejado una impronta perdurable en nuestra sensibilidad, Fina se detiene a esclarecer la significación del afrancesamiento en Darío, y lo hace en términos sencillamente paradigmáticos, gracias a los cuales la figura del poeta se nos muestra en una dimensión más alta, alejada ya de cualquier visión superficial de un americano que quiere imitar lo foráneo o evidenciar un vano refinamiento. Nos dice en las páginas 24 y 25:

En el París del «fin de siglo» formaban escuelas diferentes los «parnasianos» estatuarios y los «decadentes» simbolistas, como antes «románticos» y «naturalistas». Darío –y es característica común a su «América mestiza»– necesita fundirlo todo, hacer un aprendizaje melódico (que Rama llama «mozartiano») tocando todas las partituras. Pregunta con malicia: «¿A quién debo imitar para ser original?». «Todo lo quiere imitar el arpa mía», frase en que lo que importa es menos ese imitar que ese «Todo». «Yo vengo de todas partes y hacia todas partes voy», dice Martí. Esa voracidad incorporativa del americano, que acaso pueda provenir de una cultura originalmente arrasada que necesita cobrar fuerzas afuera para robustecer el tronco propio. El americano asocia la idea de «totalidad» con la de libertad. Por eso Martí decía que estudiar varias literaturas era el único modo de librarse de la tiranía de una sola. De igual modo Rubén no busca con esa apertura a lo universal, ese «Todo lo quiere...»,

imitar nada –de ahí lo irónico de su pregunta– sino escapar, a través de lo integral de su experiencia, de una derivación unilateral que, por serlo, sería dependiente, no libre. Intuye que solo una totalidad podría dinamizar de nuevo la raíz trunca, generar un movimiento nuevo. [...] Lo que busca es, en fin, un *nuevo nacimiento*.⁸

Esa es la tesis de Lezama en *La expresión americana* (1957) cuando habla de los creadores de acá y dice que es necesario asimilar la gran herencia de la cultura universal y devolverla acrecentada, criterio que él mimo llevó a consecuencias extraordinarias en una obra a la que nada es ajeno y en la que esa totalidad nos es devuelta como otra cosa, de dimensiones realmente grandiosas. Esa otredad es lo americano en su obra, centro en el que se fusionan las más diversas fuentes primigenias, como observa Vitier en las páginas que le dedica al autor de *Paradiso* en su extraordinario libro *Lo cubano en la poesía* (1958). El afrancesado Darío, ha subrayado Fina en estas reflexiones, lo es por una búsqueda más alta y fecunda que la simple imitación, y más alta incluso que la misma creación literaria, pues quiere nada menos que un nuevo nacimiento (apetencia que hallamos asimismo en la poesía de Vitier), algo germinal que sea capaz de refundar las patrias americanas, algo, como diría Lezama en carta de 1939, «de veras grande y nutridor». Esa sed de vivencias culturales diversas, rasgo del intelectual latinoamericano, la vio un autor como Emile Cioran –abierto él también a esa multiplicidad en sus vastísimas

8 Fina García Marruz: *Darío, Martí y lo germinal americano*, La Habana, Ediciones UNIÓN, 2001.

lecturas y preocupaciones— al contrastar a los escritores de Hispanoamérica con los de Europa central, de más cerradas inquietudes, verdad que no desmienten algunas excepciones ni los que sobresalen por sus investigaciones, forzosamente obligados a expandir sus intereses en busca de fuentes, precedencias y coincidencias en autores y movimientos espirituales de otras culturas en sus relaciones con sus temas de estudio. El acercamiento a Darío que vemos en las páginas de este trabajo de Fina está a la altura de los más serios aportes de otros ensayistas que se han dedicado a esa figura durante muchos años, de una presencia muy superior a la de Martí entre los continuadores por la escasa difusión que tuvo nuestro poeta en los finales del siglo XIX y comienzos del XX. Si comparamos, pongamos por caso, las consideraciones que van integrando este Darío con las que nos entrega Octavio Paz en su magistral ensayo, publicado en su libro *Cuadrivio*, ejemplo de una gran prosa reflexiva del idioma, vemos que el texto de la cubana no le va a la zaga en penetración y en la observación de matices definidores, rasgo esencial, como ya señalamos, de sus análisis al caracterizar a una figura y sus aportes a nuestro proceso espiritual.

Esa es, sin duda, la más notable virtud de los tres acercamientos que hizo a la obra de Lezama: el que tituló «José Lezama Lima, “estación de gloria”» (1970), preciosa evocación, como las de sus más memorables textos líricos; el que escribió a propósito de *Dador* (1960), ese poema libro que muy bien, sin ruborizarnos, podríamos considerar de los cuatro o cinco más grandes y poderosos de toda la poesía hispana del siglo XX; el que tituló «La poesía es un caracol nocturno» (1984), y el que nos dejó en la conferencia *La familia de Orígenes*, mencionado en líneas ante-

riores. Miremos con cierto detenimiento mínimo el que dedica al gran libro de 1960, poesía de una compactación inaudita, reciedumbre mayor con la que se construye un cosmos sin fisuras, cuerpo verbal que nos impacta con una fuerza descomunal. Fina lo va leyendo para nosotros por fragmentos, por sus instantes más preciosos, en los que logra ver maravillas que ella va iluminando como nadie, forma de penetrar en esencias que no se entregan de otra manera que vistas así, como destellos que provienen de la cultura universal y que el extraordinario poeta que hay en Lezama los incorpora con entera naturalidad hasta formar su descomunal visión de la realidad con el suceder misterioso que nos va revelando línea a línea del poemario. No pretende la autora en ningún momento darnos una interpretación unívoca, sino irnos mostrando sus grandes fragmentos, tan valiosos como la propia extracción que ella hace de esas presencias en el texto. Hacia el final nos dice, después de haber recorrido esas páginas lezamianas con una agudeza inusual en la crítica de poesía que conocemos de nuestro idioma, esto que nos conmueve de manera especial:

Buscamos en este libro, más que el poema acabado, de formas gustosas y netas, el oscuro chorro de poesía, la manante fuente. Ella, como hemos visto, entrega, junto a los rumores de las cuestiones que la inquietan, esa súbita corporeidad que a veces nos sorprende. [...] A nadie extraña cierta dureza. Esto que pudiera sonar como «mal oído» es esencial a esta poesía, brusca por honrada, a esa final sensación de rechazo ante las complacencias de lo sucesivo, a la que no cuadra bien el verso que resbala por las sílabas. Su poesía no es

pasiva ni de mera recepción, sino de flecha disparada, de tensión suma. A veces parece que pidiera algo inaudito a las palabras. Esta poesía está llena de principio a fin de la pasión por el cuerpo glorioso, por el tema de la resurrección. Poesía huraña, sabe que el placer iguala lo distinto y la distancia, hace distinto lo igual y establece sus preguntas entre la unión que engendra y la distancia que crea. No busca la perfección porque sabe que el acabado de la falsa madurez no deja intersticios para la otra irradiación que busca.⁹

Su Martí, la figura a la que se acercó con más devoción y a cuyo estudio dedicó el mayor número de páginas, libros enteros, se nos aparece en toda la plenitud de su significación como un hombre raigalmente americano y al mismo tiempo universal. De la lectura de los volúmenes que tituló *Temas martianos*, en los que la autora reunió el grueso de sus trabajos en torno a la figura mayor de nuestra historia, nos llega un Martí real, íntegro, de una dimensión que no nos traen otros ensayistas e investigadores, pues las aproximaciones de Fina se detienen en la vida y en la obra de una manera muy suya, similar a la que vimos al tratar a otros creadores. Nadie ha iluminado el quehacer martiano desde tan adentro, mirándolo desde ese modo tan revelador de su más profunda naturaleza. El estilo de Fina nos ha permitido ver y especialmente sentir a un Martí diferente, no obstante que ella cuenta con los mismos datos que los restantes estudiosos. No estoy hablando de diferencias de calidades

en el tratamiento de los rasgos caracterizadores de la poesía o los Diarios de Martí en relación con los textos y los análisis de otros críticos, ni siquiera de que Fina haya aportado hallazgos determinantes para una más justa intelección del revolucionario o el escritor, sino sencillamente de su estilo otro, para mí tan conmovedor en su capacidad de evidenciarnos riquísimas asociaciones y paralelos deslumbrantes, como sucede en sus restantes prosas reflexivas, en especial las que hemos considerado en esta conferencia. Entre sus trabajos acerca de Martí, el más penetrante es sin duda *El amor como energía revolucionaria en José Martí* (2003), síntesis suprema de su extraordinaria obra de integración y fundación nacional, en la que se fusionan su labor política y literaria en unidad cerrada, indisoluble, tesis central de las meditaciones de la ensayista desde sus primeros textos para definir la importancia de Martí y su americanidad, hecha desde su asimilación de la herencia espiritual que lo precedió. En un texto relativamente temprano, de 1952, ya se adentra Fina en su tema con las mismas razones que veremos después en sus libros con más argumentos. Creo que la mayor hondura que alcanzan las páginas de ese breve ensayo inicial está al final, cuando la autora insiste en la inseparable relación entre meditación y acción, la segunda consecuencia de la primera, esta preparación previa para la realización dinamizante de aquella. Desde esa conclusión, de una sabiduría que ha podido ver muy adentro en la vida del espíritu, sabemos que la extraordinaria labor histórica de Martí hasta su muerte es el fruto no solo de un empeño patriótico, de un amor insondable a su tierra y al ser humano, sino en primer lugar de un riquísimo trabajo interior que se fue ahondando con los años y que

9 Fina García Marruz: «Por Dador de José Lezama Lima», en su *Como el que dice siempre*, ed. cit., pp. 371-402. La cita en las páginas 400-401.

tuvo una formidable exteriorización en su poesía, sus discursos, sus ensayos, sus artículos periodísticos, sus cartas, sus tareas de organización y de promoción, todo ello preludio de la guerra que se iniciaría contra el colonialismo español en 1895. Después de considerar brevemente al hombre, su vida y su obra, sus escritos, llega a una conclusión que viene a resumir lo que nos ha venido diciendo y que nos muestra, como en cerrada síntesis, la figura del héroe: nos dice que en Martí «el acto es su intimidad».¹⁰ Es decir: la acción es ontológica, de muy adentro, esencial, consecuencia de un trayecto vital del que no se pueden separar sus distintos elementos. Nuestro diálogo con esa figura se hace entonces más pleno, más fructífero, más lúcido.

Comenzamos nuestras palabras hablando de la poesía de Fina, de su conmovedora nostalgia, de la belleza que cobra la realidad cuando ella

nos la muestra en sus poemas. Esas vivencias nos acompañan siempre como una posibilidad de sobrevida, como otro espacio que nos permite vivir y conocernos más a fondo. Esa obra se nos aparece como interminable por su esplendor y por la vastedad que abre ante nosotros. Sus ensayos, otra manera suya de hacer poesía en sus análisis de figuras y problemáticas del conocimiento, nos deslumbran igualmente con esas rápidas iluminaciones que nos entregan, en las que alcanzamos a ver lo desconocido y disfrutamos de esos autores tanto como con sus propias obras. Muchas veces, después de hacer una primera lectura de un poeta, vamos a un texto de Fina que hable de esa obra y vemos cuánto escapó a nuestra percepción, nos lamentamos, pero también nos empeñamos más en ver como ella, en aguzar nuestra lectura para descubrir matices nuevos, en adentrarnos en el texto nuevamente para dialogar otra vez con esas páginas, ahora más reveladoras. Demos gracias por tanta belleza, por el refinamiento de su mirada, por su sabiduría, por sus conversaciones, por su amistad, por su sencillez. **C**

10 Fina García Marruz: «José Martí», en su *Como el que dice siempre*, pp. 335-349. La cita en la página 349.



ARLETTE FERNÁNDEZ: S/t, s/f. Linoleografía

Lo entrañable vs. lo siniestro: Fina García Marruz corrige a Freud*

Uno de los conceptos freudianos más interesantes y sugestivos es acaso ese que el padre del psicoanálisis llamó lo siniestro, «Unheimlich», en alemán; «uncanny», en inglés, que apunta a «aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares» (Freud: 2), y que podría resumirse rápidamente como la presencia de lo extraño en lo familiar.

Pienso que en la poesía de Fina García Marruz, o al menos en buena parte de sus poemas, puede advertirse una especie de inversión o de antagonismo frente al concepto freudiano; inversión que podríamos nombrar (no soy original al darle este nombre) como «lo entrañable».

No resulta este segundo término ajeno a la obra de Fina. Ella misma se ha referido, por ejemplo, a las palabras (las palabras, que para un poeta son equivalentes a lo que serían los colores para un pintor) como «madres tristes, / intemperie entrañable de la vida» («Yo os amo, palabras, madres tristes», 1951: 115). Por su parte, Cintio Vitier, en sus *Cincuenta años de poesía cubana*, utiliza este término para enumerar los temas en la poesía de la autora, que serían: «la intimidad de los recuerdos, el sabor de lo cubano, los misterios católicos»; añadiendo que, en «la primera dimensión», Fina ofrece una «poesía de evocaciones entrañables» (Vitier, 1952: 376).

* Este trabajo se inserta dentro del Proyecto de Investigación «Las poetisas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas. (Siglos XIX-XXI)» (FEM 2013-42041-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España.

Según el Diccionario de la Real Academia Española, entrañable se define como «íntimo, muy afectuoso». Pretendo ampliar esta definición e ir un poco más allá de la R.A.E. Pretendo, también, ir más allá de la crítica literaria que ha utilizado (me incluyo) este término para referirse a la poesía de Fina. Intento así pensar aquí «lo entrañable» en la poesía de Fina no solo como la presencia en sus versos de algo «íntimo o muy afectuoso», sino también como la presencia de algo opuesto a lo siniestro freudiano, y que supone dotar de connotación familiar a elementos, objetos, cosas, aparentemente extraños o ajenos; o, al menos, a elementos que no han sido vistos, pensados, percibidos de ese modo. La aparición de lo siniestro freudiano ajena los objetos familiares, los extraña o los aleja; lo entrañable de Fina, por el contrario, vuelve cercano, familiar, aquello que parecía extraño, lejano o ajeno; aquello, también, que nos resulta distante o lejano por el modo demasiado grave en que ha sido habitualmente percibido. En mi opinión se trata, asimismo, de uno de los rasgos que otorgan mayor singularidad a su poesía.

Propongo explorar este entrañable en dos de las zonas centrales de la poesía de la autora mencionadas por Cintio Vitier: «la intimidad de los recuerdos» y «el sabor de lo cubano».

Para aproximarnos a «la intimidad de los recuerdos», resulta necesario acudir a la primera suma de libros de Fina, *Las miradas perdidas*, publicada en 1951, y particularmente a aquellas partes donde esta intimidad adquiere todo el protagonismo; es decir, las dos primeras, tituladas «Las oscuras tardes» y «Las miradas perdidas». Quizá podríamos comenzar acercándonos al poema «Sonetos a la lluvia», donde se mira desde el recuerdo, donde se evoca la familia reunida en la sala; una lejanía que, sin embargo, se trasmuta a

lo largo del poema en cercanía; todo se acerca en y con la mirada, hasta lo que parece lejanísimo; el tiempo vuelve, el pasado vuelve, la luz vuelve: «¿Es de ayer esa luz que da a los muebles viejos / un brillo gris, autónomo?» (1951: 10), se pregunta la voz poética casi de modo retórico, pues la luz de ayer se ha vuelto de hoy. Hay un verso en el poema que revela, creo, particularmente, lo entrañable de Fina: «Respiro a Casal». El primer sentido de ese impresionante verso, tal vez aluda al lugar desde el que habla la voz poética y que la hace, aparentemente al menos, similar a Casal; el propósito, así, de alguien que (cito a la propia Fina refiriéndose a Casal) «quiere vivir lo lejano» (García Marruz, 2008: 78). Pero el modo en que Fina se sitúa al lado de Casal descubre su visión entrañable; porque no dice «veo», «pienso», «escucho», ni siquiera «siento», sino «respiro». Y, ¿hay un modo de acercarse más, de sentirse más cerca de Casal que respirándolo? Habría que subrayar entonces que el verso termina construyendo una especie de oxímoron: el poeta de la lejanía, al ser respirado por la voz poética, se vuelve cercano, íntimo, entrañable; se convierte en parte de la propia familia; como si dejara de ser, al menos por un instante (cito ahora a Cintio Vitier), el poeta de «la frialdad, el frío, la extrañeza» (Vitier, 1958: 267). Ha llamado la atención Carmen Ruiz Barrionuevo sobre la presencia de Casal en Fina, poco abordada por la crítica, que suele detenerse bastante más en su afinidad con Martí. Y habría que recordar, como hace Ruiz Barrionuevo, que el primer poema de *Las miradas perdidas* es el espléndido soneto «Una dulce nevada está cayendo» que, como sigue diciendo Ruiz Barrionuevo, recuerda a Casal y a su libro *Nieve*, aunque, matiza la estudiosa, Fina «consigue imponer su propia concepción

renovando la imagen, infundiéndole nuevas adherencias lumínicas, gestos y sonoridades» (Ruiz Barrionuevo, 2011: 32); efectivamente, en el poema, la abstracta nieve se transforma en una nevada concreta; y más aún, en «una dulce nevada»; la nieve, dulce, pierde así su dimensión de extrañeza casaliana; y se acerca, se convierte en un objeto familiar, cercano, entrañable.

Uno de los conceptos en que mejor se aprecia, pienso, la singular visión de Fina, en esta zona de la intimidad de los recuerdos, es el concepto tiempo. En *Las miradas perdidas*, el pasado, el tiempo lejano, se acerca por acción de la mirada familiar y «dinámica» (es importante este último rasgo que destaca Emilio de Armas; 1999: 18), de la voz poética. Así, por ejemplo, en «Una cara, un rumor, un fiel instante», el tiempo, como la nieve, deja también de ser algo abstracto; no es más el tiempo a secas, sino «el tiempo mío». Y aquí tal vez valdría la pena recordar a María Zambrano, tan admirada por Fina y por los origenistas, quien sitúa precisamente en torno a la abstracción una de las diferencias esenciales entre poesía y filosofía. Para Zambrano, el poeta difiere del filósofo en que el segundo ha optado por la abstracción, esa «idealidad» conseguida con «un género de mirada que ha dejado de ver las cosas» (Zambrano, 1993: 15), mientras el poeta es aquel aferrado al encuentro con lo inmediato, fiel a las cosas, con la cosa misma impresa en su interior (Zambrano, 1993: 17). En este poema, el tiempo pierde así, como decíamos, toda condición abstracta; es el tiempo interior de la voz poética; tiempo del que esta se apropia para hacerlo suyo, y al que añade además un plus, la dimensión familiar, cuando lo compara, en un hermoso símil que nos hace incluso sonreír, con «un lento y perezoso amante / que siempre llega tarde». Ese carácter familiar del tiempo se

enuncia también al final del poema: el sonido del pasado es un sonido otro, un sonido de ayer, pero ese sonido de ayer es también «el mismo»; es decir, lo que parecía lejano vuelve, regresa, pierde su dimensión extrañada y se transforma en algo cercano, de hoy, en un tiempo familiar. Y es que en *Las miradas perdidas*, libro que acaso podría haberse titulado *Las miradas ganadas* o *Las miradas recuperadas*, Fina consigue tocar y acercar el tiempo; el pasado, el tiempo ido, regresa a través de los versos del poemario, vuelve, y vuelve como puede volver un familiar querido, un amigo que se había marchado. Así, por ejemplo, en «Yo quiero ver», en mi opinión uno de los grandes poemas del libro, leemos: «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 me mece / el tiempo más veraz» (1951: 22). El transcurrir del tiempo tiene siempre en estos poemas una connotación familiar; dice así el poema «Versos del que se olvida»: «Esos días que viví / y que no recuerdo, / ¿adónde, hacia la nada, / fueron corriendo? / De una vez para siempre / han sucedido, / como un fiero, inocente / malentendido» (77). Lo que ya no está, la marcha, la fuga de los días, no supone nada demasiado grave, sino solo un error, un malentendido, fiero, pero también inocente. En la bellísima «Canción de otoño», por otra parte, la vuelta al pasado y el paso del tiempo son vistos también de modo familiar, como una especie de juego infantil, del juego de una Alicia en el país de los recuerdos; una Alicia que intenta viajar al «país en que se vuelve»; una Alicia que encuentra, sin embargo, en su viaje, el «pasillo» del tiempo «lleno de polvo» (y observemos que el tiempo se transforma con este sintagma en algo así como un baúl querido, o en el viejo cuarto de los antiguos juguetes); la dificultad

para volver es una circunstancia que no supone la renuncia; al contrario, la voz poética insiste y llega, con «voluntad amorosa» (para utilizar otro término con el que Emilio de Armas se ha referido a la poesía de la autora; 1999: 20), al sitio que buscaba: «Y sin embargo escribo sobre su polvo “siempre”». Acto, entonces, de voluntad amorosa persistente, que recupera lo perdido; que transforma, con naturalidad emocionante, conmovedora, la supuesta despedida en rencuentro, lo imposible en certeza afirmativa; transfigurando así lo lejano en entrañable: «Yo digo siempre como el que dice adiós» (1951: 113).

Otro poema de *Las miradas perdidas* que me parece significativo en este recorrido es «Los extraños retratos», cuyo centro ocupa un concepto concomitante al de tiempo: infancia, en este caso. En este poema, la infancia, como ocurría con el tiempo en «Una cara, un rumor...», se convierte en «infancia mía», y la voz poética apela a ella procurando diluir entre ambas las distancias establecidas –distancias físicas, pero también espirituales–; sugiriéndole o invitándola a una conversación íntima, como quien se dirigiera a un amigo cercano, a un familiar querido, para intentar deshacer viejos equívocos o malentendidos, que hubieran quedado coagulados, fijos, como en una fotografía congelada. Escribe Fina: «Ahora que estamos solos, / infancia mía, / hablemos, / olvidando un momento / los extraños retratos / que nos hicieron» (65).

Pero no solo el tiempo y la infancia reciben un tratamiento muy familiar en este libro; también la muerte es percibida del mismo modo; así, en el poema «Pienso a veces en vosotros», los muertos, «sin futuro, vuelven como una música» (1951: 25); o en la serie con título homónimo al del libro, «Las miradas perdidas», texto que constituye un

homenaje a los *Versos sencillos* de Martí («únicos poemas», ha escrito Retamar, «que en nuestra literatura muestran, dentro de una ejemplar calidad, la huella del gran libro», 2009: 149), la voz poética habla, conversa con la muerte como mismo proponía hacerlo con la infancia; juega con ella como un niño que regañara a otro niño; como mismo jugara con el tiempo en «Canción de otoño»: «Muerte, devuelve el sombrero / de lazo rosa que me hizo / mi madre para que fuera / al imaginario circo» (1951: 96). Una voz martiana donde se escuchan, también, notas vallejianas.

Muy a menudo asoma en este libro esa voz infantil, de resonancias vallejianas; solo que, a diferencia de Vallejo, esa voz infantil de Fina es serena, sin angustia; esa voz no deja en evidencia, como hace Vallejo, su orfandad; sino que consigue restaurar lo que una vez estuvo, el paraíso perdido; consigue que ese mito del comienzo que Freud y el psicoanálisis consideran irrecuperable se religue, vuelva a unirse, a ser lo que era; aunque sea solo por un instante. Y es que, como escribe Emilio de Armas, este libro es «una de las más auténticas realizaciones» de la poesía del encuentro (Armas, 1999: 22). Serenidad, dulzura, ingenuidad infantil, son así maneras (la palabra estrategias sonaría demasiado fría para referirse a Fina) con las que la autora lleva a cabo su «posible apoderamiento de lo desconocido», que, al decir de Cintio Vitier, distingue a los origenistas (Vitier, 1952: 5). Ella acerca lo lejano, lo ajeno, lo extraño, volviéndolo entrañable, transfigurándolo: «Pues dulce es lo lejano, cual si el alma / hallara habitación en lo distante, / solo en la lumbre ajena hallara calma» («Paseo nocturno», 1951: 126). Para aproximarnos a la segunda zona mencionada de la poesía de Fina me parece conveniente acudir a su segunda

suma de libros: *Visitaciones*, publicada casi veinte años después de *Las miradas perdidas*, en 1970. El cuaderno «Azules», la primera parte del libro, sitúa en su centro eso que Cintio Vitier nombrara como «el sabor de lo cubano». Uno de los textos que nos sorprende en nuestro recorrido es la prosa poética «El danzón de Carlos», que enlaza con el poema de ascendencia martiana y vallejana antes comentado. Como en «Las miradas perdidas», la muerte es presentada en esta prosa en su dimensión familiar y entrañable, construidas a través del juego; pero aquí advertimos que la raíz de esta visión no está solo en Vallejo, como habíamos supuesto, sino, también, en la música popular cubana; así, en esta prosa se intercala una cuarteta popular cubana anónima, cuarteta que parecería escrita por una especie de Vallejo cubano y popular: «Mamá, la muerte me está llamando / para llevarme al cementerio / y como me vio tan serio / me dijo que era jugando» (1970: 39). Y agrega Fina a continuación como reflexión personal: «¡Apiadarse la muerte, hablarnos como madre delante del gran susto!», observando asimismo que aquí estaría «uno de los rostros más hondos de la patria» (1970: 39). Por cierto, que esta cuarteta la utiliza García Caturla en su «Canto de cafetales»; y también Lezama, en *Paradiso*, hace una paráfrasis de los versos, añadiendo que se trata de «una estrofa donde la muerte y lo cubano se han intuido mutuamente» (Lezama, 1996: 189). Otros poemas de esta sección de «Azules» insisten en ese intuirse de la muerte y lo cubano; muerte siempre juguetona, poco solemne, familiar. En «Tercetos informales» se dice del cubano: «Todo el viaje irá bromeando / aunque el diente y la camisa / la muerte le esté mirando» (García Marruz, 1970: 61) y en «Los

soneros», hermoso homenaje a Nicolás Guillén, el son se confunde con el ser, apareciendo como «burlador de la muerte» (1970: 63).

Pero acaso uno de los poemas en los que con mayor intensidad se pone de manifiesto este trato entrañable, familiar, hacia los objetos y las cosas, sea el poema en prosa «¡Ay, Cuba, Cuba...!», con el que se cierra «Azules», poema al que no quiero dejar de referirme; texto que constituye, en mi opinión, uno de los grandes e imprescindibles de Fina y uno de los más espléndidos poemas patrióticos cubanos del siglo xx. Tal vez habría que ubicar en este caso lo siniestro fuera del texto; lo siniestro estaría en el hecho o en la anécdota que motiva el poema, que quedan en sombra en el texto, pero que nos han sido revelados por Jorge Luis Arcos en su excelente estudio sobre la poesía de Fina: la anécdota (tal vez deberíamos darle en este caso otro nombre) es la Crisis de Octubre, la Crisis de los Misiles de 1962. En el poema, sin embargo, esta circunstancia, dramática, trágica, se difumina, se borra; solo se intuye en el tono urgente y emotivo, y se sugiere veladamente en algunas pocas líneas. Afirma Arcos que en este poema los valores de lo cubano «se nutren de una fuerza y un dramatismo interno que no tiene apenas parigual» en la poesía cubana (1990: 230), y estoy de acuerdo con él, siempre que maticemos que el dramatismo del poema es un dramatismo, valga una vez más el oxímoron, suave, entrañable. Y es que en este poema Fina convierte a Cuba en una niña, en una jovencita rebelde y un poco alocada que no parece conocerse demasiado a sí misma; niña a la que se dirige en un regaño amoroso, familiar, como hablaría una madre a su hija. Visión, por cierto, que nos lleva a recordar la «suave patria» de López Velarde y, una vez más, a María Zambrano, que nombró la

República Española como La Niña (Rodríguez, 2010: 45).¹ Dice Fina en el poema:

¡Ay, Cuba, Cuba, esa musiquita ahora, de las entrañas, que conozco como un secreto que fuera mío y no tuyo, tú que eres porque no te has conocido nunca, óyeme, no te vayas detrás de esos extraños como una provinciana ilusionada por un actor de paso que la deslumbra con trajes gastados de teatro, acuérdate de la portada azul con lomerío atrás lejano, acuérdate del «mecido» como de cuna sobre la hoja, y el «va y ven» que entra y sale como un mar del olor del jazmín de noche, acuérdate de tu pulcro vestidito «de tarde»: no te vayas detrás de esos extraños, que cuando abras los ojos ya te habrán secado el alma y demudado el rostro que yo te amaba [...]. Ay, no serás nunca madre nuestra sino hija, Cuba, Cuba, loca mía, desvarío suave? [1970: 73].


Como ya he dicho en otro lugar, en el poema Fina enumera los rasgos de lo cubano —el colibrí, el jilguero, el son, la palma, la musiquita (elocuentemente el diminutivo) de las entrañas— pero lo hace suave, familiarmente, «como mimos, como arrullos de una madre a una hija» (Rodríguez, 2012: 146); el carácter dramático, trágico, del poema queda así mitigado o transfigurado. Del mismo modo, el patriotismo del poema es también suave, familiar: la dimensión gloriosa de la patria se ha vuelto inmediata, tangible, la gloria se transforma

en «cuerpo glorioso»; y el ideal patriótico, abstracto y solemne, se convierte en algo mucho más cercano y humilde, en «ensoñación modesta». Escribía Fernández Retamar en *La poesía contemporánea en Cuba* que la obra de Fina se ofrece «enteramente distante de toda oscuridad», y aunque el poeta y ensayista se refería a la «sencillez formal» y a la «claridad expositiva» (148), creo que la observación vale también para la visión existencial o íntima; y que cabe hablar de lo «claro existencial», o de «lo claro íntimo» de la poesía de Fina, donde lo entrañable sería uno de los modos en que esa claridad existencial se manifiesta. Podríamos añadir que este entrañable de Fina, en las dos zonas examinadas intuye (utilizo el término lezamiano) lo cubano. Así, varios de los rasgos de lo cubano que Cintio Vitier sugiere, los encontramos en los poemas mencionados: la Intrascendencia, entendida como suave risa, antisoledad, juego; o el Cariño, en tanto círculo abrigado y penumbroso de la familia, los tejidos interfamiliares, la cadencia; o la Memoria, con la infancia como paraíso perdido, la añoranza del ayer familiar, el misterio de las sensaciones en el recuerdo; o, por último, el Despego, visto como intemperie, como descampado del ser (Vitier, 1958: 486). Pero es hora de ir concluyendo. No quisiera hacerlo, sin embargo, sin aludir, aunque sea fugazmente (no tengo tiempo para más), a otro modo singular de Fina, próximo a lo entrañable, en que la escritora corrige, no ya solo a Freud y al psicoanálisis, sino también la gran tradición filosófica. Me refiero al modo en que parece negar la existencia de esa falta original del ser que nos constituye como humanos. Y es que la poesía de Fina no solo crea el ser, como afirma Octavio Paz que han hecho los poetas (Paz, 1972: 154), sino que va también aquí más allá, pues parece como si transformara

¹ Sobre La República-Niña, ver María Zambrano: Presentación «La experiencia de la historia (después de entonces)», en «Los intelectuales en el drama de España», incluido en el volumen *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*, presentación de Jesús Moreno Sanz, Madrid, Trotta, 1998.

la propia falta en ser; o como si convirtiera la falta de ser en ganancia. Como dice Jorge Luis Arcos, Fina «configura un vacío que debe ser llenado» (Arcos, 1999: 5). Consigue convertir la insuficiencia en algo positivo; la carencia, en una especie de falta gozosa o jubilosa. Así, por ejemplo, para Fina, el levisimo legado de «los indios nuestros», los indios cubanos, legado que ella misma cifra en «piedras humildes», «la hamaca», «el borde de una cazuela»..., constituye una riqueza, no por lo que los indios dejaron, sino, más bien, por lo que no dejaron; se trataría, así, de la riqueza de la falta de huella, que es comparada con la falta de huella que deja la flor, o la mañana, o «la rápida mirada del amor» («Los indios nuestros», 1970: 66). Y ahí está, también, y ahora sí termino, el «Cine mudo» de Fina, cuya falta es, también, cantada gozosamente, trastocada en afirmativo regocijo: «No es que le falte / el sonido, / es que tiene / el silencio» [2002: 14].

Bibliografía

- Arcos, Jorge Luis: *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*, La Habana, Ediciones UNIÓN, 1990.
- : «Fina», *Encuentro de la Cultura Cubana*, No. 11, 1999, pp. 4-7.
- Armas, Emilio de: «La poesía del encuentro en las miradas perdidas», en *Encuentro de la Cultura Cubana*, No. 11, 1999, pp. 16-22.
- Fernández Retamar, Roberto: *Obras. La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, La Habana, Letras Cubanas, 2009 [1954].
- Freud, Sigmund: «Lo siniestro» [1919] [tomado de Librodot.com]
- García Marruz, Fina: *Las miradas perdidas (1944-1950)*, La Habana, Úcar García, 1951.
- : *Visitaciones*, La Habana, Ediciones UNIÓN, 1970.
- : *Créditos de Charlot*, La Habana, Letras Cubanas, 2002 [1990].
- : «Lo exterior en la poesía», en *Ensayos*, La Habana, Letras Cubanas, 2008 (2ª ed.), pp. 73-82.
- Lezama Lima, José: *Paradiso*, edición crítica, coord. Cintio Vitier, Nanterre, ALLCA XX / Université Paris X, 1996 [1988].
- Paz, Octavio: *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Rodríguez Gutiérrez, Milena: «Fina García Marruz: entre la extraña familia de lo escondido», prólogo a Fina García Marruz: *El instante raro. Antología poética*, edición, selección y prólogo de MRG, Valencia, Pre-Textos, 2010, pp. 11-58.
- : «Entre el cacharro doméstico y la Vía Láctea: el compromiso poético de Fina García Marruz», en *Entre el cacharro doméstico y la Vía Láctea. Poetas cubanas e hispanoamericanas*, Sevilla, Renacimiento, 2012, pp. 130-153.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen: «Fina García Marruz, el secreto del encuentro», prólogo a Fina García Marruz: *¿De qué silencio eres tú, silencio?*, edición e introducción de Carmen Ruiz Barrionuevo, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca/Patrimonio Nacional, 2011, pp. 9-89.
- Vitier, Cintio: *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*, ordenación, antología y notas por Cintio Vitier, La Habana, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952.
- : *Lo cubano en la poesía*, Las Villas, Universidad de Las Villas, 1958.
- Zambrano, María: «Pensamiento y poesía», *Filosofía y poesía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993. 

Como el cuerpo de la nieve. Fina García Marruz y la danza

A veces pienso que aquella obra nunca se estrenó, que guardo una falsa memoria de cierta tarde dominical a fines de mayo de 1977, cuando encontré en el vestíbulo, más bien vacío, del teatro García Lorca a Fina García Marruz, acompañada por Cintio y por alguien más, que en el posible sueño pudiera ser Cleva. La noche anterior se había celebrado el prestreno —¡qué categoría tan imposible!— de *Canción para la extraña flor*, una coreografía de Alberto Méndez, sobre el poema homónimo de Fina.¹ Ella, feliz y conmovida, había querido volver a verlo; un texto que suponía olvidado, tomado de *Las miradas perdidas*, se hacía carne ahora en la interpretación de Alicia Alonso.

La sabiduría del coreógrafo le había permitido sortear muchos escollos: no se había permitido «traducir» el poema a la danza, ni siquiera hizo que se le escuchara como una voz admonitoria detrás de los pasos. Apenas había espigado ocho versículos del texto, y los había colocado en las notas al programa, junto con la parca advertencia: «El coreógrafo ha recreado la atmósfera del poema». No la letra, ni el asunto, la «atmósfera», poco menos que el aire...

¹ La obra fue calificada como «prestreno» porque estaba destinada a tener su estreno mundial en el Festival Spoleto USA, en la Gala dedicada al ciento cinco aniversario del natalicio del compositor ruso Alexander Scriabin, que tuvo lugar en el Auditorium Gaillard de Charleston, Carolina del Sur, el 4 de junio de 1977.

*¿Quién te podrá tocar sin espanto? Lejana es tu
presencia como el cuerpo de la nieve.
He aquí que estás entre mis dedos prestándoles
una suerte de atenta delicadeza,²*

Dos estudios para piano de Scriabin³ servían de marco sonoro a aquella brevísima pieza, un dúo concebido para Alicia y Jorge Esquivel. Todo el virtuosismo estaba confiado a la poesía del gesto, a las miradas, a las poses de los brazos, sin embargo, como escribiría un par de años después Anna Kisselgoff, en una crítica publicada en el *New York Times*: «Sexo, romance, éxtasis. Todo estaba allí».⁴

El soñador encuentra siempre una distancia que le impide aprehender totalmente a su ideal, la dama en traje de chiffón azul jamás puede ser plenamente alcanzada. Unos pasos, una mano que se acerca hasta casi apresar la otra pero comprueba la angustiada advertencia de la escritora:

*he aquí que te toco y siento esa velada
/distancia
que no podremos nunca atravesar
y en la que toda angustia se ha sosegado
/ en una forma tan sencilla,
he aquí que estás frente a mis ojos y sin
/ embargo,
tan misteriosamente fuera de la vida.*

2 «Canción para la extraña flor», en Fina García Marruz: *Obra poética*, La Habana, Letras Cubanas, 2008, t. 1, p.107.

3 Se trataba de los Estudios op. 8, No. 1 y No. 12. En la función de «prestreno» del 28 de mayo fueron ejecutados por el pianista soviético Valeri Kamishov. Al día siguiente el intérprete fue el cubano Frank Fernández.

4 Ver *Cuba en el Ballet*, vol. 10, No. 3, La Habana, sept.-dic. de 1979, p. 12.

*Ah, explica a qué has venido a tornarte mortal
en la fugaz mansión de esta mirada
/mendicante,
breve es mi vida, extraña, extraña flor, breve es
mi vida junto a tu forma que solo solicita
una hora necesaria,
que solo habita el espacio que puede llenar de
gloria real y de sentido.⁵*

Toda la obra era un sutil juego de elocuencias: la del pianista Frank Fernández, presente en la escena y ejecutando como para sí los acordes del visionario ruso, la de la legendaria estrella, olvidadas las acrobacias de otro tiempo y convertida en esa «luz que se mueve» de la que ya había hablado otra poetisa: Dulce María Loynaz y, desde luego, la del excepcional bailarín, contenido en su juvenil ímpetu por la música, los versos y más próximo a los ansiosos espectadores que a su impalpable compañera, como si le hubieran apresado en una cárcel de aire.

El final de aquel adagio, digno del romanticismo de un Jean Coralli, resumía la dualidad del encuentro: la pareja lograba enlazar sus brazos en el último instante, pero solo para hacerse invisibles el uno para el otro, unidas las espaldas, separados los rostros para siempre, cada perfil hacia un tiempo distinto, como en las estatuas de Jano. Creo que entonces la poetisa lloró, pero no podría asegurarlo, porque las luces eran demasiado discretas todavía, como correspondía a un ballet que homenajeaba a Scriabin.

Los críticos han sacado a la luz los muy evidentes nexos de la obra de Fina con las artes plásticas y el cine pero han ignorado, por alguna razón, su cercanía a lo danzario. Quizá no han

5 «Canción para la extraña flor», ed. cit., p. 108.

entendido ese designio secreto que la hizo ubicar en el momento más alto de la suma de ensayos *Hablar de la poesía*, un texto escrito en 1974: «Alicia Alonso en el país de la danza».⁶ Allí están algunos de los principios fundamentales de su poética explícita. Pocas veces nos ha dejado tan claro ese «franciscanismo» que la hace descubrir la belleza en lo que otros ven como superficial o pobre. Con aparente inocencia, aparta de su mirada a decenas de estrellas del ballet, para confesar:

He visto danzar nada más que unas pocas veces en toda mi vida (descuento la destreza de los muchos), y de ellas una fue a un humilde mimo de nuestra farándula. Su baile mínimo, con prodigios de invención y gracia, duraba segundos, y cada movimiento era irrepetible. La atención más aguzada no podía precisar qué hacía, el raro arabesco de su dibujo en el mosaico, la rápida sátira de sus risueños pasillos. Parecía un baile inventado por una abeja, por un zunzún. Aquello era una esencia nuestra. Cuando se produce ese pequeño milagro no importa ya que se trate de un baile popular o cortesano, de una danza clásica o moderna, porque se evidencia que para un genuino genio danzario resultan por igual materias primas, resistencias inertes, medios que es preciso atravesar para lograr otra cosa que ya no tiene que ver con ellos.⁷

Marcada por este mismo sentido del baile, su mirada hacia Alicia no es para resaltar las proezas

6 Aparecido originalmente en la revista *Cuba en el Ballet*, vol. 5, No. 3, sept.-dic. de 1974, pp. 40-43.

7 Fina García Marruz: «Alicia Alonso en el país de la danza», en *Hablar de la poesía*, La Habana, Letras Cubanas, 1986, p. 426.

intrincadas de su pericia en el baile clásico, sino para comprobar la plasticidad de su perfil, puesto que «también con él se baila»,⁸ o para vincular la escuela que ella ha creado con lo mejor de una tradición poética que incluye a Zenea, a Luisa Pérez de Zambrana y también a Martí:

Cuando Alicia nos habla del «acento flotante», de ese buscar el centro de apoyo o gravedad en lo aéreo más que en la tierra —como el tallo atraído por el sol que rompe la ley grave—, cuando nos dice que la escuela cubana es «hacia arriba» ¿cómo no vincular declaración tan importante con toda nuestra historia poética, inspirada desde Heredia en los genios del aire y de la luz, cómo no recordar la ingravidez de Luisa Pérez de Zambrana, las «aves en bandada» de Zenea, para citar solo algunos ejemplos, hasta el «me siento puro, leve» con el que recorrió nuestra tierra José Martí?⁹

Y con un giro lleno de elegancia, se apropia la escritora para sí del «acento flotante», de la ligereza de pies, de la lentitud de las vueltas y del dúo como íntima conversación que son los rasgos más visibles de nuestra escuela de ballet. De allí deriva esta sorprendente conclusión:

8 Años después, en una nota que coloca al pie de su texto «Un poema olvidado», a propósito de «La destrucción del danzante» de Virgilio Piñera, afirma: «La *escuela cubana de ballet*, liderada por Alicia Alonso, es muestra de un estilo, donde no solo se destaca el impulso alado “hacia arriba”, sino el “saber caer” (como diría Virgilio, con la gracia de una “quietud”) que nada tiene que ver con lo inmóvil, y donde la interioridad, reflejada en lo sereno del perfil, también danza». Ver García Marruz: «Un poema olvidado», en *Cuba en el Ballet*, No. 118, ene.-ago. de 2009, nota 3, p. 54.

9 «Alicia Alonso...», p. 428.

Estamos secretamente influidos por nuestro modo de desplazarnos. El pájaro no podría comprender la naturaleza del silogismo porque vuela, y resulta delicioso imaginar cómo podría comportarse el entendimiento humano de no estar marcado al fuego por la concatenación de nuestros pasos, lo egoísta de ese espacio reducido, por la «cadena» causal descendiendo del todo a lo que es uno, imaginar la libertad y el *Ave!* de esa anunciación gozosa.¹⁰

Cada vez que vuelvo sobre la poesía de Fina no puedo sino descubrir en ella otro gesto que viene de la danza. Si nos detenemos en el poema dedicado al bailarín flamenco Antonio, en *Visitaciones*, descubrimos que la autora no pretende describir la coreografía, ni siquiera acercarse a detalles pintorescos de esta. En el breve texto se insinúa el intento de dejarnos una imagen plástica del danzarín, sino el ansia por verificar la relación del cuerpo en movimiento con el espacio, la resistencia que genera entre ambos una especie de lucha a muerte, en cuyo momento final la victoria del arte trae la iluminación sobre la materia atormentada: «yérguese / arrodillase / cae como herido / y lo recoge, muerto, / la luz».¹¹

La humildad de aquel mimo citado en su ensayo se trasmuta en el «Baile de los panecitos» que Chaplin le regala desde *La quimera del oro*:

*Será sencillo todo.
Huirá, avergonzada,
la apoteosis,
cuando el hombre
al fin*

¹⁰ *Ibíd.*, p. 432.

¹¹ «Antonio (bailarín flamenco)», en *Visitaciones. Obra poética*, t. 1, p. 389.

*trinche la parca
escasez de la dicha.*

*Bailará
-ha de bailar-
el pan.*¹²

En otras ocasiones se lanza a los espacios para concebir la danza cósmica, en vez del espanto pascaliano o de la dispersión estelar de Mallarmé, nos entrega la prosa apretada de «A los espacios» que es a la vez memoria coreográfica:

No te cansas, Abeja, en la persecución del cáliz henchido lejos de tu cuidado? Avanzas en línea recta. Tus movimientos corrompen el inicio, la primogenitura de la gracia, están limitados por una dirección implacable. Imagino que vientos propicios te permitiesen girar libremente en todas direcciones como gallito de veleta de una muy alta torre. Sería entonces la Danza. Cesaría la persecución del ciervo acorralado por las mordidas de los perros. Inmensa paz, quietud de los espacios extasiados.¹³

En *Habana del centro*, hay otros versos dedicados a la danza: el poderoso texto a tres voces «Muerte de Isadora», uno de sabor misterioso: «A una danzarina en su noche», sin embargo, resulta particularmente elocuente el consagrado a la mismísima musa del baile: «Tepsícore».

Llama la atención la extrema llaneza coloquial de esos versos, la autora parece contarnos simplemente lo que escuchó durante una visita a Trinidad. Todo gira en torno a una pequeña

¹² «Baile de los panecitos», en *Créditos de Charlot. Obra poética*, t. 2, p. 185.

¹³ «A los espacios», en *Oda a Anacreonte y otros poemas. Obra poética*, t. 2, p. 272.

escultura de la musa, que decora el parque de esa villa. Una noche, un grupo de jóvenes borrachos intenta arrancarla de su pedestal; no logran robarla pero la lanzan al suelo y le quiebran los pies. Esto causa en la ciudad una conmoción que Fina magnifica: «Todo fragmento es el cuerpo desgarrado de un dios. / En él llora, otra vez, Isis, la muerte del bienamado».¹⁴ La figura es restaurada y devuelta a su sitio, pero según la poetisa es ahora más bella, pues la experiencia del dolor le ha otorgado un conocimiento especial que da un sentido superior a su danza:

*El mal la ha hecho solo lucir ahora más bella.
Porque unas manos humildes repararon lo
/dañado,
porque el que la amaba lloró por ella toda
/una tarde,
porque ella misma conoció, en una noche,
/el dolor,
porque ya sabe que siempre pueden aparecer
/unos desconocidos
cuyo rostro se confunde con las sombras,
a quienes lastima la belleza, que pueden
/destrazarle los pies,
y sin embargo sonríe, junto al pequeño
/parque trinitario.
Más bella, porque ya sabe estas cosas, y sin
/embargo danza.¹⁵*

Muchos años después de aquella puesta de *Canción para la extraña flor*, el 5 de noviembre de 2008, volví a encontrar a Fina en el Gran Teatro, estaba junto a Cintio en un palco de platea.


14 «Tepsícore», en *Oda a Anacreonte y otros poemas. Obra poética*, t. 2, p. 276.

15 *Ibíd.*, p. 277.

Aquella noche iba a estrenarse *Lucía Jerez*, una versión danzada de la novela de Martí, a partir del libreto de la poetisa y coreografía de Alicia Alonso. Fue un homenaje hermoso, aunque la rica prosa del Maestro, con su música singular, quedaba fuera del empeño y la frágil trama bailada se percibía como huérfana lejos del libro.

Gracias a esa noche recordé aquel «prestreno». Apenas he hallado apoyo para reconstruirlo a partir de unas fotos, unos dibujos de Mariano Rodríguez y un texto de Cleva Solís llamado «Nacimiento de la desamparada flor»:

Un deslumbramiento remoto ponía un eco tímido. ¿Eran las esencias de la danza? ¿Era la turbulencia del espíritu que amanecía, y que volvía y tras de un vuelo solitario iba lentamente apagándose? Así la danza alcanzó su poesía cimera, más entregada, más impetuosa. // La danza y la poesía, cada una, habían partido desde un punto desconocido, conduciendo un enigma, y se habían encontrado de pronto en sus afortunados designios. Alicia Alonso en la flor misma, en el espectro de su río oscuro. Fina García Marruz, en una claridad desconocida cuando la flor de pronto fue como una lámpara bermeja.¹⁶

Quizá he debido inventar aquella tarde para explicarme mejor esa poesía de Fina que casi siempre se hurta cuando se la intenta definir. Tal vez solo fueron reales unos compases de Scriabin, un vestido azul y, desde luego, unas lágrimas que no me fueron mostradas. 

16 Cleva Solís: «Nacimiento de la desamparada flor», en *Cuba en el Ballet*, vol. 8, No. 3, sept.-dic. de 1977, p. 33.