

LA CUBANA EN LA POESÍA:  
GÉNERO Y NACIÓN EN *VISITACIONES* Y *HABANA DEL CENTRO*  
DE FINA GARCÍA MARRUZ

POR

KATHERINE M. HEDEEN  
*Kenyon College*

I.

En su relevante estudio *Lo cubano en la poesía* (1958), Cintio Vitier enfrentaba la crisis social que un año después desembocaría en la revolución, reclamando la “necesidad profunda de conocer nuestra alma, cuando parece que sus mejores esencias se prostituyen y evaporan” (398). Para el crítico, el resultado de esa indagación era *lo cubano*, que en principio no constituía “una esencia inmóvil y preestablecida [...] que podamos definir con independencia de sus manifestaciones sucesivas y generalmente problemáticas, para después decir: aquí está, aquí no está” (28). Sin embargo, en su propuesta cultural opuesta al neocolonialismo estadounidense, insistiría luego en “[l]a ausencia de historicidad del cubano” (106), resaltaría “las inspiraciones más puras y eternas de lo hispánico” (171), buscaría “nuestras esencias insulares” (397) y llegaría a identificar “diez especies, categorías o esencias de *lo cubano*” (399).<sup>1</sup> En este ensayo de construcción nacional Vitier no incluye, “por razones obvias” solo para él (351), un estudio de la poesía de su compañera en la vida y en la aventura de *Orígenes* –la prestigiosa revista y editorial que renovarían la literatura de Cuba entre 1944 y 1956–, Fina García Marruz (1923).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Estas son, de acuerdo con Vitier: “Arcadismo, Ingravidez, Intrascendencia, Lejanía, Cariño, Despego, Frío, Vacío, Memoria, Ornamento” (399). Añade que “[c]ada una de las especies o esencias nombradas, incluye un cúmulo de valores y significados que han ido revelándose en el proceso histórico. Algunas atraviesan nuestra poesía desde los orígenes hasta hoy, otras tienen su mayor vigencia en la Colonia, otras aparecen o se definen más visiblemente con la República” (399).

<sup>2</sup> García Marruz es la única mujer dentro del grupo de escritores cubanos que, entre 1937 y 1956, editaron varias revistas y que dieron cima a su trabajo con la publicación de *Orígenes*. Forma parte de la llamada segunda promoción de *Orígenes* (con Vitier, Eliseo Diego y Lorenzo García Vega, entre otros; la primera la integraban José Lezama Lima, Virgilio Piñera y Gastón Baquero, entre otros). Con anterioridad a la revolución publicó los libros de versos: *Poemas* (1942), *Transfiguración de Jesús en el Monte* (1947) y *Las miradas perdidas* (1951), y después, las dos extensas colecciones *Visitaciones* (1970) y *Habana del centro* (1997). En colaboración con Vitier, ha dado a la luz el poemario *Viaje a Nicaragua* (1987). Su ensayística incluye los volúmenes *Hablar de la poesía* (1986) y *Darío, Martí y lo germinal americano* (2002), y con Vitier, *Estudios críticos* (1964) y *Temas martianos* (1969). De

Treinta años después, en la única monografía sobre la autora publicada hasta nuestros días, *En torno a la obra poética de Fina García Marruz* (1988), Jorge Luis Arcos se propuso ese análisis pendiente. Y llegó a la conclusión de que se trataba de una poesía marcada por “una intensa búsqueda o rescate de algunos de nuestros valores culturales más genuinos” (211). Juicio que no iba más allá de la propia tesis fundamental de *Orígenes*, según la interpretación de Vitier: “la capacidad de la cultura para salvar la identidad nacional y dignidad patria” (“Aventura” 6). Esto, como aclara el propio autor de *Lo cubano en la poesía* en un texto de 1994, sin que lo anterior signifique que “se proponga una cultura por encima de ‘lo esencial político’ sino una cultura compensatoria de la frustración política” que caracterizaba a la Cuba de la época (“Para llegar” 80).<sup>3</sup> En definitiva, Vitier establecía una estrecha relación entre la gesta de *Orígenes* y “el descrédito en que cayó toda actividad ‘política’ [en Cuba] después de la frustración nacional que significó el fracaso de la llamada Revolución del 30, mediatizada por el intervencionismo norteamericano” (“Para llegar” 75).<sup>4</sup>

---

acuerdo con Davies, García Marruz, “[c]omo todos los poetas de *Orígenes*, estaba influida por Juan Ramón Jiménez (a quien conoció a los 13 años), por María Zambrano, quien daba conferencias sobre poesía y filosofía en la Universidad de La Habana en los años 40 y por el mismo Lezama Lima. La poesía de García Marruz siempre es pulida y precisa. Sin embargo, a diferencia de Lezama [Lima], prefiere la simplicidad lúcida al hermetismo. Muchos críticos han notado diferencias entre su poesía y la de los otros miembros de *Orígenes*. Compartía con ellos la fe católica y su concepto de poesía como el camino hacia el conocimiento” (91). Se doctoró en Ciencias Sociales en la Universidad de La Habana en 1961 y trabajó luego como investigadora literaria en la Colección Cubana de la Biblioteca Nacional José Martí. Nos hacemos responsables de la traducción de los textos de Davies –así como de los de Ashcroft et al., Gandhi, Molyneux, Pérez, Randall y Vasallo Barrueta– que se citan en el presente artículo.

<sup>3</sup> A juicio de Prieto, “[e]l valiosísimo aporte de este libro en defensa de la cultura cubana, y de la nación, sale a flote con una relectura –al margen de las polémicas más o menos pequeñas– que centre su atención en la polémica decisiva: la que enfrenta a Cuba con su enemigo histórico y con el status neocolonial” (8).

<sup>4</sup> Este gesto del grupo *Orígenes* ha sido calificado por Arcos como un retiro “de la realidad inmediata”, que permite “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” (75-76). Y ha sido justificado por el propio Vitier, en su prólogo del libro de 1970: “[l]a explicación [...] 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” (23-24). Y en el mismo sentido añade Prieto: “habría que entender el anhelo de ‘pureza’ en este libro como un rechazo a una poesía ruidosa, ‘bullanguera’, acomodada a las superficies, a los tópicos, a los facilismos, a la propaganda política oseudofolklorica, y como una exaltación de la poesía que va a encontrarse con las esencias de la patria, que hace política ‘profunda’ (mucho más nacional y fecundante que la mera ‘predica nacionalista’) y contribuye a la ‘resistencia’ de la nación y a la forja sutil, invisible, de un destino para la Isla” (15).

En 1997, en su estudio sobre escritoras cubanas del siglo xx, Catherine Davies cuestionaba el trabajo de Arcos, señalando la necesidad de leer la escritura de García Marruz desde la perspectiva de género (114), ya que las lecturas que no asumen esta mirada crítica “muchas veces no comprenden el verdadero sentido de su poesía” (111). Además, reconocía la posición precaria de la autora originista dentro de su ámbito social y cultural al preguntarse que, “[s]i éstas eran las condiciones que limitaban la obra del grupo *Orígenes* en general, ¿dónde se puede situar a la mujer multi-colonizada?” (114). Vale apuntar que, a pesar de ser una alternativa política antiimperialista en el contexto de la Cuba neocolonial, la visión de Vitier del “fenómeno misterioso, imponderable, esencial y por lo tanto sin explicación válida, de lo cubano” (*Lo cubano* 307), corre el riesgo de adoptar las “concepciones excluyentes y homogenizantes de las tradiciones nacionales” sobre las que nos advierten Ashcroft, Griffiths y Tiffin. Estos teóricos de los estudios poscoloniales añaden que “[s]emejantes significantes de homogeneidad siempre fallan al representar la diversidad de la comunidad ‘nacional’ real por la cual ellos se proponen hablar y, en la práctica, usualmente representan y consolidan los intereses de grupos de poder dominantes dentro de cualquier formación nacional” (150). Por esta razón, concluyen, “[l]as construcciones de nación son potentes sitios de control y dominación dentro de la sociedad moderna” (150).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Hasta el marxismo tradicional reconoce que el nacionalismo, uno de los principios “de la ideología y de la política burguesas”, presenta “dos variantes: chovinismo de gran potencia en la nación dominante, [...] y un nacionalismo local de la nación subyugada” (Rosental e Iudin 331). A pesar de que los ideólogos burgueses, “especulando con la consigna de los intereses de ‘toda la nación’, utilizan el nacionalismo como sutil recurso para aplastar la conciencia de clase de los trabajadores, para escindir el movimiento obrero internacional, para justificar las guerras internacionales y el colonialismo”, es posible considerar, “en una determinada etapa del movimiento de liberación nacional, [...] históricamente justificado [...] al nacionalismo de la nación oprimida, nacionalismo que posee un contenido democrático general (orientación antiimperialista, aspiración a la independencia política y económica)” (Rosental e Iudin 332). Exponentes de la teoría poscolonial como Ashcroft, Griffiths y Tiffin consideran que los movimientos anticoloniales, aunque “usaron la idea de un pasado precolonial para manifestar su oposición a través de un sentido de diferencia”, han terminado construyendo “naciones-estados poscoloniales basadas en el modelo nacionalista europeo” (154). Añaden que “[a]sí como las modernas naciones-estados europeas tomaron cuerpo en el despertar de la ruptura de las viejas formas imperiales del mundo clásico y medieval, los imperios coloniales que estas naciones modernas construyeron están ahora sujetos a una parecida resistencia interna y a las demandas de separación basadas en la construcción de identidades nacionales y las construcciones culturales nacionalistas” (154). Por eso, “las bases del estado poscolonial fueron ellas mismas mucho menos radicales que lo que sus exponentes tempranos creyeron, y el grado hasta el cual incorporaron modelos e instituciones basadas en el concepto europeo de nación creó los vínculos de continuidad que permitieron el control neocolonialista de estos estados para operar con mucha efectividad” (154-55).

<sup>6</sup> Se podría añadir que esta exclusión afecta a otros sujetos subordinados. Al analizar la poesía de Nicolás Guillén, Vitier concluye: “[u]n negro cubano típico se parece mucho más a un blanco

En definitiva, el proyecto de nación que adelanta Vitier en *Lo cubano en la poesía* conlleva una homogenización que tiende a borrar las singularidades de las mujeres y, en definitiva, a descartarlas como sujeto social.<sup>6</sup> Esto se advierte claramente cuando, al abordar la obra del notable poeta cubano del siglo XIX, José María Heredia (1803-1839), señala que

[e]n medio de la naturaleza y del mundo femenino de la familia criolla, que es también esencialmente naturaleza, irrumpe el torcedor varonil de la historia; en medio de la edénica delicia natural, [...] aparecen los problemas de la conciencia: el escrúpulo, el eticismo, la indignación. (74)

Es decir, para Vitier el “mundo femenino”, lo mismo que la naturaleza y la familia, queda fuera de los límites tanto de la historia real como de la conciencia histórica. Y de ahí que no se sostenga la afirmación de Arcos sobre “la íntima correspondencia del pensamiento poético tal y como aparece transfigurado en la poesía [de García Marruz], con muchas de las ideas cardinales de [*Lo cubano en la poesía*] de Vitier” (211). Esto puede ser válido en el caso de sus libros tempranos, siendo el más relevante *Las miradas perdidas* (1951), donde aún predomina la contemplación sobre la acción poética, pero no para su obra de madurez inscrita en el ámbito de la revolución. Sin duda, la poesía de la autora ha sido corrientemente relegada y, cuando no, mal interpretada.

Y es que a pesar de ser uno de los poetas cubanos actuales más influyentes, casi venerada por la comunidad intelectual, existe muy poca bibliografía crítica actualizada sobre García Marruz.<sup>7</sup> Según Davies, la limitada recepción que esta poeta ha tenido en Cuba es consecuencia, primero, de una personalidad poco dada

---

cubano típico que a un negro de Africa. Entonces lo que los acerca y hermana es algo que no tiene que ver directamente con la raza. Es el hecho de estar los dos sumergidos en el fenómeno misterioso, imponderable, esencial y por lo tanto sin explicación válida, de lo cubano. Así comprendemos que el blanco hijo de españoles gravitantes y tozudos se reúna en la misma ingravidez con el negro hijo de africanos tribales y telúricos. No estoy negando la influencia obvia del mestizaje en nuestro carácter, sino señalando que hay otro plano, ni blanco, ni negro, ni mestizo, donde el blanco, el negro y el mestizo verifican su cubanidad. Esa zona no racial, aunque sí profundamente popular, es la que toca Guillén, no obstante sus convicciones racistas (o antirracistas, da lo mismo), en los momentos más altos de su poesía” (307).

<sup>7</sup> Marilyn Bobes, “Fina García Marruz: elogio de la serena perfección” (1985), Luisa Campuzano, “José Martí en la poesía de Fina García Marruz” (2004), Raquel Carrió, “Fina García Marruz: la extracción de la belleza” (1985) y Stacy Hault, “‘Misterio que me habitas’: Portraits of Women in Fina García Marruz” (2004). Los otros textos localizados que abordan su obra son: J. M. Chacón y Calvo, “La poesía de Fina García Marruz, I, II, III, IV” (1951); Carmen Conde, “Fina García Marruz” (1967); Roberto Fernández Retamar, “Fina García Marruz” (1954); Francisco de Oraá, “Registro de visitas” (1971); Cintio Vitier, “Fina García Marruz”, en *Diez poetas cubanos 1937-1947* (1948), y del mismo autor, “Fina García Marruz”, en *Cincuenta años de poesía cubana* (1953).

a la publicidad; segundo, de estar casada con Vitier, pues “un sentido del decoro le ha restringido de hablar de su poesía” y, tercero, de que “el tipo de poesía que escribía no cabía fácilmente en la escena cultural de la Cuba pos-revolucionaria” (90). En este trabajo intentamos, entre otras cosas, refutar esta última afirmación mostrando que la obra de García Marruz producida en tiempos de la revolución no contradice sino que, en su mayor parte, complementa y expande principios ideológicos primordiales de ese proceso social.

En ese sentido, mediante el análisis textual de poemas de los libros escritos y publicados por García Marruz después del triunfo de la revolución, *Visitaciones* (1970) y *Habana del Centro* (1997), intentaremos demostrar que el sujeto poético realiza en esas páginas una construcción alternativa de la nación cubana, a partir de la asunción consciente de su condición de género, mediante la feminización del espacio y el tiempo. Al destacar lo cotidiano y lo pequeño como su patria, la voz poética replantea su ubicación fuera de los acontecimientos extraordinarios y grandiosos en que se ha fundamentado tradicionalmente la nación cubana, denuncia la exclusión de que han sido víctimas las mujeres y otros sujetos sociales subordinados, y al cabo compensa con su quehacer esa falta de representación. Su poesía se nos revela así como un contradiscurso, como un ejemplo de

las maneras complejas en que retos a un discurso dominante o establecido (específicamente esos de un centro imperial) puede ser montados desde la periferia, siempre reconociendo la poderosa “capacidad absorbente” de los discursos imperiales y neoimperiales. (Ashcroft et al. 56)

Claro está, se trata de un contradiscurso de doble filo, pues García Marruz escribe desde su condición de género y desde su condición de sujeto neocolonial, en la búsqueda consciente de la transformación de ambas subordinaciones sociales.

En el orden social, *Visitaciones* y *Habana del Centro* aparecen en dos momentos críticos de la Revolución Cubana: las secuelas de la Zafra de los Diez Millones y el Período Especial, respectivamente. Son tiempos que, pese a sus obvias diferencias, se caracterizan por la aguda crisis económica y el llamado del poder revolucionario a la unidad nacional, con énfasis en la lealtad, el sacrificio y la integridad.<sup>8</sup> En estas

---

<sup>8</sup> En la zafra de 1970, una campaña que buscó la participación de todos los cubanos, “el mismo prestigio de la revolución se puso en juego” (Pérez 259). Su objetivo no fue solamente mejorar la economía sino crear una nueva conciencia de trabajo que valorara el avance colectivo (Pérez 259-60). El esfuerzo resultó al cabo un fracaso debido a los “costosos errores, sobre todo en la economía” (López Civeira et al 282). A partir de entonces, la URSS jugaría un papel cada vez mayor en la economía cubana (Pérez 270). Por su parte, la desintegración de la URSS y del campo socialista en 1991 causó la crisis económica más profunda de Cuba en tiempos de revolución (Pérez 258-59). Se produjo entonces un deterioro en todas las instancias de la vida y la exigencia de mayores sacrificios a la población. A

situaciones de crisis, como señala Molyneux, “el trabajo no pagado e invisible en nombre del hogar tiende a expandirse”. La responsabilidad de las mujeres en

el trabajo reproductivo supone una extensión del tiempo de labor en el hogar, al preparar la comida o al hacer servicios de varios tipos (limpiar, cuidar a los ancianos y los niños, lavar la ropa [...]) [...]. Con precios altos por bienes escasos, se debe dedicar más tiempo a la búsqueda de gangas, y [...] son generalmente las mujeres quienes se involucran en negociar el intercambio de bienes y servicios y préstamos a corto plazo a través de las redes locales y las relaciones familiares. (310)

Sin embargo, en la teoría y la práctica de la unidad nacional, en la defensa de la revolución en peligro, estos asuntos reciben poca consideración, se vuelven secundarios (Molyneux 310).

En el orden cultural, hay discrepancias entre 1970 y 1997, los contextos de *Visitaciones* y *Habana del centro*. Randall apunta que la poesía –y la literatura en general– “ha sido la forma artística más retrasada en mostrar una participación activa de las mujeres durante los años [iniciales] de la Revolución Cubana” (3). Esto a pesar de que entre 1961 y 1971, período en que García Marruz escribe y publica *Visitaciones*, se produce en general un desborde de la producción literaria, pues los escritores se beneficiaron de la creación de la Editorial Nacional en 1962 y del Instituto del Libro en 1967 (Davies 122). En esa rica producción, la escritura de las mujeres tiene poca relevancia cuantitativa, pues su “boom” no se da hasta los años 80.<sup>9</sup> García Marruz escribe y publica *Habana del centro* en una época en que se exacerbaban las dificultades y demoras en el proceso de edición y distribución de las obras literarias. Sin embargo, ya se contaba con un número sin precedente de obras de escritoras, que comprendía tanto a las establecidas como a las jóvenes o desconocidas, en todos los géneros, y particularmente en la poesía.

## II.

En su ensayo “Hablar de la poesía” (1986), Fina García Marruz hace explícita la importancia que, para su poética de insubordinación femenina, tiene el reconocimiento de lo cotidiano: “El hoy humilde me parece el verdadero alimento. Pan nuestro de

---

partir de 1996, se intensificó el bloqueo de Estados Unidos contra Cuba con la implementación de la ley Helms-Burton. Como consecuencia, se reiteró el llamado a defender la integridad de la nación costara lo que costara y por el tiempo que fuera necesario (Pérez 316-17).

<sup>9</sup> Yáñez anota que una de las razones fundamentales de esta carencia tiene que ver, precisamente, con el discurso literario dominante en los primeros diez años de revolución, que enfatizaba los grandes acontecimientos históricos de esa época: “ninguna de nosotras había participado en la guerra, ninguna todavía había tirado tiros, ninguna de nosotras había capturado a ningún bandido. Por lo tanto nadie podría escribir de eso” (142).

cada día, no lo excepcional, sino lo diario que no cansa, ni estraga, y que sustenta [...]. Que ningún acto que realicemos en el día, ni aún el más modesto, sea mecánico” (434). Este planteamiento, que es más una constatación que un programa, ya ha estado en el centro de *Visitaciones*, donde vemos al sujeto poético clarificar su subjetividad en el retorno al diario “bregar, a las benditas sencilleces,/ la mesa, el lecho, el hijo, el pan,/ como si fuera a sus bodas/ dice de nuevo: sí” (269).

Verdaderamente, ese “hoy humilde” se construye en la poesía de García Marruz a partir de una asunción racional de su condición de género: “Que podamos tender la cama con la misma inspiración con que antes se iba a ver la caída del crepúsculo. La mujer que cose un roto, la que enciende el fuego, la que barre el polvo, contribuye también al orden del mundo” (*Hablar* 434). Por eso, la voz poética da total legitimidad social al ser femenino que prende la candela para hacer el café,

y nada sabes  
de tu honda misión: malhumorada,  
triste, distante, cotidiana,  
cumple  
la misa del fogón, sustentadora. (*Visitaciones* 149)

El sujeto lírico nos hace consciente de la grandeza del trabajo cotidiano de esa mujer, básico para el orden y sustento de la sociedad moderna, ya que

Yo lo recibo (tú no lo sospechas)  
cada día. Recojo  
con mi amor  
el paño  
de tu sudor, de tu bregar  
oscuro. (*Visitaciones* 149)

La defensa de la utilidad social de esos trabajos que la ideología patriarcal designa como femeninos se reitera en “Otoño”, donde es “[l]a señora del herrero,/ delantal, zuecos gruesos” quien “barre la nieve”, mientras el caballero “aguarda en su coche/ frente a la casa del herrero/ que arregla la herradura al caballo” (*Habana* 29). Al preguntarse “¿[q]ué aguarda el caballero?/ ¿Qué está clavando el herrero?/ ¿Quién barre la nieve?” (*Habana* 29), la voz poética subraya que incluso esas diferencias entre los trabajos supuestamente masculino y femenino no hacen al último menos relevante.

Davies ha notado que la obra poética de García Marruz se basa “firmemente en la experiencia de una mujer de la rutina ordinaria y doméstica” (95). En consecuencia, el mundo recreado por su voz poética tiene como punto de partida espacios sancionados

por la norma patriarcal; en primer término, la cocina: “[...] allí es el habla/ más familiar, allí la lenta tarde/ cuela despacio, aromosa arde,/ rumora entre las desiguales tazas” (*Visitaciones* 211-12). Lo mismo se advierte en los objetos descritos, que pertenecen al interior de la casa: “otra vez la cenefa/ redonda de la lámpara./ Y el reloj mal pintado/ de pared”. También, cuando recuerda “la frutera blanca [...] y los platos del modo/ como se hacían en casa” (*Visitaciones* 203). No hay duda de que esos objetos mantienen una fuerte presencia simbólica para el hablante lírico, ya que si “[d]esmantelan/ la casa./ Nos dismantelan/ a todos/ el alma” (*Visitaciones* 215). Y por ende, se resisten a salir incluso de su memoria: “La casa de Neptuno aún me guarda,/ a mi difunta edad la ronda leve,/ guarda mi abrigo, mi cuaderno guarda,/ y mi oscuro paraguas cuando llueve” (*Visitaciones* 105).

Mas este espacio cotidiano feminizado se va ampliando, como no reconoce Davis, incluyendo en su progresión, primero, una región geográfica específica, los alrededores rurales de la ciudad de La Habana. Esto se ve con claridad en “La Quinta” (11), “Por la carretera” (12-13) y “Afueras de Arroyo Naranjo” (*Visitaciones* 13-14), entre otros poemas. Luego, en “En la luz, solamente”, se ofrece una dimensión aún vasta pero precisa, constituida por las calles de la capital cubana, vista “[p]or el cristal empañado/ de la guagua urbana”. Allí de nuevo se destaca la vida cotidiana, aunque más socializada: “las puertas cerradas,/ la bocacalle, el carro/ estacionado, frente a la bodega [...] / y la luz diurna” (*Habana* 59). La voz poética declara, plenamente ubicada en ese espacio no convencional ganado para lo femenino:

No de otro sitio  
que de mi ciudad podría  
ser éste: veo  
los interiores de las casas, el dulce  
pasillo lateral,  
la jaula del canario  
pobre, en la pared de afuera  
de la cocina. (*Habana* 60-61)

En definitiva, en estos versos se da una construcción de la nación cubana mediante la apropiación espacial, desde la perspectiva de género, de La Habana. Es cierta luz la que resulta “la verdadera/ escultora y amante/ de esta ciudad”, y esa ciudad la “única patria nuestra,/ y por la luz gloriada/ solamente” (*Habana* 63).

La capital de Cuba también es apropiada en “La gota de agua de La Habana Vieja”, donde el sujeto poético advierte:

Cuidado a los que caminan por las calles estrechas de la Habana Vieja –oficina, imprenta, ministerio, pastelillos de aroma color violín–, cuidado, que pueden

ser de pronto sorprendidos por la gota de agua que desciende de unos altos, [...] cuidado con esa gota de agua que está siempre allí suspendida como una amenaza, cuidado. (*Habana* 19)

Es que esa gota minúscula, sobre cuyo poder oculto se nos advierte, símbolo de La Habana asumida desde la cotidianidad femenina, y por consiguiente como nación cubana más inclusiva, se convierte en un “bautismo esencial, molestia y orgullo de sus iniciados”. Un “saludo desatendido con que la calle premia”, y que “contiene, en su triple esencia, algo que no sabíamos, que sí sabíamos, de esta Habana Vieja, en ella quintaesenciada –orín de niño, riego del balconcillo pobre, lágrima–” (*Habana* 19).

En “Azules”, el espacio cotidiano femenino ya se convierte, rotundamente, en un símbolo de Cuba:

Y el azul, el azul de la portada,  
lechoso, inconfundible, repetido  
mil veces, en el fragante hueco  
del otro azul, toda la patria: aquel  
que ondeaba tierno en las banderas viejas. (*Visitaciones* 9)

En el tono íntimo y conversacional, enfatizado por el uso del “tú” que caracteriza el discurso poético de García Marruz, la voz se dirige a una patria que sólo es posible identificar por lo común, pues está

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. (*Visitaciones* 10)

“Voces cubanas”, una serie de poemas en prosa dedicados a cantantes de la isla, lleva esa construcción de nación al ámbito de lo popular. De mayor interés para nuestro estudio son esos textos, pues aquí una vez más la nación se construye desde la perspectiva de género. Al referirse a La Orellana, cuya belleza se compara con “la lámina de una caja de tabaco, algo de estatua de la India”, destaca en ella esa “melodía pequeña, sólo nuestra, oída mil veces: allá arriba, esbelta palma indiana, cruzada de jilguero, con el timbre agudísimo –‘¡En Cuba...!’ , inalcanzable” (*Visitaciones* 55). En otro texto, Ester Borja es caracterizada como “la voz que no podría ser de otro sitio del mundo ni de otro tiempo que del suyo, del nuestro” (*Visitaciones* 56). Y en el poema dedicado al dúo de las hermanas Martí, el color de “nuestras

banderas viejas” reaparece: “[h]an dado nombre a su azul, que es azul embeleso” (*Visitaciones* 57). Son ellas quienes representan “[n]uestros lindos pueblos, nuestros caseríos costeros, [...] tablones de bohío, bodegas de campo, con esa misma gruesa, maternal lechada blanqui-azul, cuyas gotas salpican los embelesos” (57).

Pero en *Visitaciones* y en *Habana del centro* hay poemas que, no teniendo lo cotidiano como tema principal, abordan explícita y directamente la cuestión de la nación. A ellos ha recurrido Arcos como argumento principal, en su rastreo de lo cubano en la poesía de nuestra autora. No siempre ofrecen una visión renovadora, pues aunque invaden el espacio y el tiempo históricos recurren a la feminización tradicional de la nación. En “Décimas”, la voz poética exalta la palma, símbolo por excelencia de la cubanía, a la que se atribuyen características femeninas del arraigado repertorio patriarcal, como la humildad, la castidad y la ingenuidad (*Visitaciones* 28). Algo semejante ocurre en “Ay, Cuba, Cuba”, donde junto al llamado de protección aparece, una vez más, la imagen de la mujer humilde y casta:

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 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. (*Visitaciones* 73)

No obstante, la voz poética califica a Cuba de “¡[e]rguida, modesta, valiente!”; le asegura que “no serás nunca madre nuestra sino hija”; y en última instancia, la defiende de “[q]ue no te toquen, cuerpo glorioso, patria” (*Visitaciones* 73). La referencia a los extraños puede simbólicamente denotar a esos capitalistas, mayormente norteamericanos o cubanos al servicio de los poderes neocoloniales, que saquearon la isla durante la época republicana.

De esta manera, la perspectiva tradicional machista se subvierte, como en el caso del poema “Su ligereza de colibrí, su tornasol, su mimbre”, que sólo a primera vista parece usar los rasgos femeninos para nombrar la isla. Otras particulares utilizadas para definir la nación incluyen la suavidad, la debilidad y “[s]u ingravidez de papolote en lo azul” (*Visitaciones* 72). No obstante, estos mismos rasgos se transforman –insistimos, en salvaguardia de esas características femeninas– al convertirse en la fuerza misma de la nación, pues “la suavidad de hierro” se vuelve “indoblegable”, la brisa “se arremolina en ciclona”, y el “soplo suave” luego “barre y deja el sol de la intemperie” (*Visitaciones* 72).

### III.

En la última sección del poema “Pequeñas canciones”, la voz de Fina García Marruz interpela uno de los símbolos de la nación cubana más socorridos en la

lírca de la isla, el sinsonte: “pequeño pájaro/ sin son,/ te amo:/ he comprendido” (*Visitaciones* 347). Al tomar partido por lo minúsculo, el sujeto poético afirma una vez más, en su búsqueda de una identidad femenina, la “patria más chica” (*Habana* 28), ésa que casi nunca reflejan los libros de Historia. Valdría la pena detenerse en ese concepto del tiempo femenino desarrollado en oposición a la Historia de los acontecimientos portentosos y excepcionales que Vitier elocuentemente nombrara como “varonil”. Es la noción que privilegia la autora cuando mantiene su enfoque en lo cotidiano, y en ese “vivir, como el pájaro, en el instante” (*Visitaciones* 72). Se confirma en “Imágenes cubanas” cuando la voz poética se pregunta: “¿Quién contará la humildad y pequeñez de nuestra historia, quién la contará? ¿El rosa-pardo-amarillo de las polymitas, frágiles como cáscaras de huevo, la casa que termina en humo, el bohío de techo gris?” (*Visitaciones* 46).

En esta misma cuerda, “Los indios nuestros” propone una dimensión a escala reducida, como en bajorrelieve, de la historia de Cuba. Los indígenas de la isla “[n] o nos dejaron imponentes templos/ en que la piedra aullaba/ con la imaginación de la serpiente/ [...] Ni sílabas misteriosas” (*Visitaciones* 64-65). De ellos se recibieron, apenas, “algunos nombres”. Incluso, “[p]iedras humildes nos dejaron,/ no piedras soberbias./ La hamaca, la pelota, el casabe,/ la dicha en el reposo” (*Visitaciones* 65-66). Esa exaltación de los primeros habitantes de Cuba, aniquilados por la colonización española, se distingue por ser nuevamente elogio de lo menudo:

¿Qué grandeza  
real, ya solemne o graciosa,  
ha dejado más huella  
que la que deja la noche  
o el pájaro que vuela hacia su otro lugar?  
No dejaron materiales incontables  
para la erudición: sólo un borde  
de cazuela, un adorno, una cuenta. (*Visitaciones* 66)

Para la voz poética de García Marruz, lo significativo es lo insignificante; la fuerza, la energía anti-colonialista, proviene de lo exiguo: “[h]ierros potentes/ no pudieron apresarlos:/ Demos gracias” (*Visitaciones* 66). En definitiva:

Ellos fueron  
semejantes a ese pececillo  
que no pudo ser cogido en la red.  
Esto lo cuenta el Padre de las Casas  
[...] fingían el movimiento del pez  
en el momento de escapar, de escapar de lo extraño  
asediando, hacia el ondeante azul. (*Visitaciones* 66)

Para dar vigencia a ese primer enfrentamiento contra el colonialismo, la voz poética establece un vínculo entre el carácter fugaz, ondulatorio, de “su reino”, con “el nuestro”; construye una relación entre la “entrañable historia” de los indígenas y la actualidad (*Visitaciones* 66).

García Marruz intenta rescatar esas narraciones insignificantes sólo en apariencia, de legitimar y reconocer a esos seres humanos generalmente relegados por la Historia. En “Rescate de Maceo...”, la voz poética subraya, en concordancia, no la trascendencia del héroe conocido y exaltado, sino la del héroe anónimo:

Y, al final,  
sin identificar,  
¿quién es ese héroe  
de la patria, ese razonable  
desconocido,  
del que se dice apenas:  
'y uno conocido por El loco'? (*Habana* 175)

En “También, gloria al oscuro”, como el propio título lo indica, se elogia a ese ser humano que

no tocó el lado  
solar de la batalla, y padeció en la sombra,  
al que bregó sin premio cada día,  
aquel al que alcanzó sólo  
el informe mendaz, aquel que vigilaba  
un tesoro incomprendido aún para los propios  
hermanos, el que temió a sus solas. (*Habana* 203)

Al final del texto declara, legitimándolo socialmente: “[b]ese también su frente/ el sol de los combates, compañeros” (*Habana* 203). De igual forma, en “El escolta” se exalta a ese “flaquito” que “vigiló la vida, cuidó/ la patria, nos salvaguardó la propia/ sangre, y nada pidió a cambio” (*Habana* 169).

Ya en referencia a las acciones históricas vinculadas con la revolución, en “A los héroes de la resistencia” se elogia a

los que padecieron atrocemente  
por la justicia, a los enterrados vivos,  
a los que les sacaron los ojos o les arrancaron  
los testículos, a los amenazados  
en lo más vulnerable, la mujer o los hijos. (*Habana* 186)

A pesar de su alta valoración de la lucha revolucionaria, el sujeto poético al cabo no la idealiza, no deja de reconocer ese instante en que “el héroe se muere y se muere siempre solo”. Tampoco deja de expresar sus dudas, incluso, sobre la historia y la actividad política: “porque tuvo que haber un instante de absoluta soledad,/ agonía del cuerpo y agonía del espíritu,/ un instante al cual nada tenían que ofrecer/ la historia ni los partidos” (*Habana* 187).

Consistente en su búsqueda revolucionaria, en otro texto la voz lírica de García Marruz asume una posición de clase, y celebra a

Los millonarios del trabajo.  
No los que tienen cuarenta mil pesos en el banco  
sino cuarenta mil horas de esfuerzo acumulado [...]/  
Ustedes, los que tienen por solo premio  
la banderita, el sello, y el inmenso respeto  
de su pueblo. (*Habana* 166)

Y reconoce una vez más esa cotidianidad que, insistimos, no suele estar representada en los anales históricos, y que es el espacio al que tradicionalmente han sido relegadas las mujeres, pero donde se contribuye y se es esencial a la sociedad, a la vida misma:

Sé que todo nuestro pan salió de vuestros hornos.  
Duro bregar, y tan humilde risa. No hay estatuas  
que cuenten sus arrugas, entre bromas, del oscuro,  
enorme pasar diario. Ninguna huella  
quedará entre papeles que el viento lleva, tanta y tanta  
entrega de vida, cañeros columnarios, oh mineros sin precio,  
oh pobres millonarios de mi patria. (*Habana* 166-67)

Pero la voz poética de García Marruz no sólo se identifica con los obreros y los campesinos, sino también se interesa en la suerte de otros grupos sociales subordinados, y contribuye a la vindicación social de su quehacer. En “Del fósforo inflamado”, se compara a dos hombres: uno, “en cuyo escudo/ se cruzaban espadas y coronas,/ almenas y banderas, circundadas/ por una gran corona de oro/ decorada con leones heráldicos”, y que escribía: “‘Certifico...’ y /‘Hago constar...’”; y otro,

un esclavo de su mismo apellido  
y que sólo se llamaba Juan Francisco,  
cogió un día un papel arrugado  
del cesto de basura  
y escribió de un cocuyo que volaba  
de una ramita a otra, en la arboleda oscura. (*Habana* 20-21)

Ese esclavo podría ser una referencia al escritor Juan Francisco Manzano (1797-1854). Era hijo de una esclava de la Marquesa Jústiz de Santa Ana, que aprendió por sí mismo a leer a y a escribir y que, aunque a los esclavos se les prohibía publicar, dio a la luz bajo garantía sus *Cantos a Lesbia* (1821). En 1830 conoció a Domingo Del Monte (1804-1853), intelectual independentista y abolicionista, quien presentó su poesía en *La Moda* (1831). Su soneto “Mis treinta años” motivó que, por iniciativa de Del Monte, se iniciara una suscripción para liberarlo. Después de alcanzar la libertad abrió una dulcería en Matanzas y siguió escribiendo y publicando. En 1839, por iniciativa de Del Monte, rindió su *Autobiografía*. Algunos de sus poemas y su *Autobiografía* fueron traducidos al inglés por el abolicionista Richard R. Madden y publicados en 1840 en Londres. Fue implicado en la Conspiración de la Escalera, en 1844, mas resultó absuelto y puesto en libertad en 1845. A partir de este hecho la historia le ha perdido el rastro.

Pero lo que más nos interesa destacar en el poema es que, al elogiar al esclavo y no al amo, el sujeto lírico de García Marruz afirma que la nación cubana, simbolizada aquí por el cocuyo, es mejor representada por el ser menos representado de la historia. Así sucede en “Rita Montaner”, poema dedicado a la famosa cantante cubana, que viene “de lo más golpeado y pobre, humilde y sin resguardo, de nuestro pueblo” (*Habana* 88). Sin embargo, es ella, por pobre, mujer y mestiza, quien mejor encarna la nación, pues canta “[a]rias banales color azul de patria” (*Habana* 88), y son suyas “[l]as dos sílabas abiertas de ‘Maní’, clarinada de mediodía a la intemperie, almendra de toda cubanía” (*Habana* 90). Y en “La negra vieja” el sujeto poético condena, otra vez, en el caso de una mujer, la ignominia de la esclavitud y el racismo, esa “herida inmemorial, para la que nadie encuentra remedio, de la injusticia” (*Visitaciones* 41).

En “Las muñequitas pobres”, poema en prosa que va más allá de la sentida evocación de la niñez, la voz poética de García Marruz recurre de nuevo a la cotidianidad, abordada siempre desde la perspectiva de género, y con voluntad transformativa. Cuando se refiere a “esas muñequitas de trapo” que “todas teníamos” (*Habana* 67), pone en evidencia otro tema clave de su poesía: la preocupación por la situación de Cuba como país colonizado por España primero y luego neocolonizado por Estados Unidos, su posición nítidamente anticolonialista y antiimperialista.

De particular interés aquí es la referencia al conocido cuento de José Martí “La muñeca negra”, aparecido en su revista para los niños de América *La edad de oro* en 1889. No debe sorprendernos esta presencia pues García Marruz es una autoridad en la obra del mayor escritor cubano, sobre la que ha publicado dos colecciones de ensayos medulares (en 1964 y 1969). Nuestra poeta expresa preocupaciones sociales que dan continuidad a las del héroe nacional de Cuba, en una confluencia más con la ideología de la Revolución Cubana. El cuento martiano

narra cómo Piedad, quien cumple ocho años, recibe como regalo de sus padres una muñeca nueva. Sin embargo, ese juguete de seda “con sus medias de encaje y su cara de porcelana y su pelo fino” (483), con toda su belleza exterior resaltada por el padre, no tiene las calidades de su vieja “muñeca negra”. Piedad rechaza a la nueva pues no logra “hablar” con ella, y se identifica con la vieja aunque, de acuerdo con su mamá, se haya puesto “fea con tantos besos” (481). En un juego de oposiciones, Piedad alaba precisamente la belleza interior: “tú no estás fea, no, aunque no tengas más que una trenza: la fea es ésa, la que han traído hoy, la de los ojos que no hablan”. Y antes de dormirse con su muñeca, significativamente le dice: “¡te quiero, porque no te quieren!” (484). El cuento puede ser interpretado como muestra del rechazo de los modernistas hispanoamericanos de finales del siglo XIX y principios del XX ante el progreso, la imposición en las excolonias españolas de América de una modernidad dependiente y deformada.

Algo semejante sucede cuando García Marruz invoca esas muñecas de tela a que hace referencia el título del poema, en oposición a la invasora “otra”:

a todos los escaparates de las tiendas llegó, invadiendo el mercado, otro tipo de muñeca: mercadeada ella misma, imitaba la actriz de moda de Hollywood, con nombrecito ya de marca, dentro, y celofán que dejaba verla nada más, no tocarla, antes de pagar su alto precio. (*Habana 67*)

En este caso, hay una doble crítica explícita en torno al símbolo de la “muñeca frívola”: al imperialismo cultural de los Estados Unidos, y a su reproducción masiva de la ideología patriarcal, que ya hacían estragos en la realidad cubana durante los años 30, si tomamos en cuenta que García Marruz se refiere a su propia niñez. Es precisamente que ambas ideologías superpuestas influyeran “en la otra [muñeca], en la que vino después, ni pobre ya ni rica, inventada por alguien que olvidó su niñez” (*Habana 68*), de lo que se lamenta la voz poética. Así, desde la cotidianidad femenina, desde el tiempo no historiado de lo pequeño, desde la orilla de los marginados, nuestra poeta realiza una poderosa crítica de la situación social en que se encontraba Cuba tras el fracaso de la Revolución del 30.

#### IV.

En el prólogo a la segunda edición de *Lo cubano en la poesía* (1970), que manifiesta su ubicación consciente en el espacio y el tiempo de la Revolución Cubana, Vitier ofrece una relectura de su libro que no debe ser pasada por alto:

[e]l elemento fundamental que falta en dichas “consideraciones finales” es sencillamente la acción. Eliminada la acción (por desconfianza 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. (24)

Este reconocimiento de la posibilidad, para el poeta, de pasar del plano contemplativo al transformativo está en el centro de las obras de García Marruz que nos ocupan. Junto al ya estudiado énfasis en las pequeñas historias y el heroísmo de lo cotidiano, que abre la posibilidad de una Historia de la nación cubana más inclusiva, está el abordaje de los grandes y excepcionales acontecimientos históricos en el tono revolucionario y antiimperialista de buena parte de la poesía cubana contemporánea.<sup>10</sup>

En consecuencia, la voz lírica confiesa: “[n]o es en los libros de retórica, revolución,/ que yo encuentro las imágenes que podrían explicarte”. Esta poética alternativa, este discurso poético que desafía conscientemente la norma, tiene sus raíces en el mundo real, histórico-concreto, y por eso se acerca sin temor

a la formación de las corrientes,  
al fuego que brota de las entrañas de la tierra  
esparciendo calor y vapor y luz,  
al mar que roe los límites de la tierra  
arrastrando cuanto se encuentra a su paso  
para formar después islas y continentes nuevos. (*Habana* 309)

El énfasis no está, como en la mayoría de la poesía de *Orígenes* producida en la época prerevolucionaria, en el reconocimiento del carácter trascendental de la realidad, sino en la historicidad y materialidad del mundo, lo que en general constituye la base de las poéticas y poesías transformativas.

Esa certeza en la transformación social se expresa, límpidamente, en “Periódico para ser leído en el paraíso”. Este poema indica que la voz de García Marruz quiere una sociedad más justa, especialmente en América Latina, donde “[l]as hermanas Argentina y Uruguay/ envían ganado Holstein de regalo/ para las granjitas de Nicaragua”, y las “[f]amilias pobres de rostros radiantes/ miran arder las favelas del Brasil./ El Presidente inaugura hoy las viviendas nuevas” (*Habana* 353). El sujeto poético recurre a la historia misma, aquella que no ha incluido a sujetos

<sup>10</sup> Entre los grandes poemas sociales de García Marruz publicados en tiempos de la revolución se incluyen: “En la desaparición de Camilo Cienfuegos” (*Visitaciones* 67-71), “En la muerte de Martín Lutero King” (324-25), “Al presidente Ho Chi Minh” (325-26), “En la muerte de Ernesto Che Guevara” (389-407), “En la muerte de una heroína de la patria” (*Habana* 188) y “A Roque Dalton, poeta y combatiente” (191-202).

sociales de su condición, para lograr esa obra transformadora. Así, “[e]n un pequeño teatro del Sur/ el presidente Lincoln termina/ de ver la representación./ El actor Booth lo espera para darle/ cálidamente las manos, a la salida” (*Habana* 353). No obstante, ese ademán adquiere más fuerza cuando la voz, en un tono hondamente anticolonialista, se refiere a la conquista de América: “[e]n Puebla, una indiecita de chal rojo/ enseña a Cortés a rezar” (*Habana* 353); y su legado, el colonialismo de ayer y el neocolonialismo de hoy, “[e]n todas las casas de Puerto Rico/ se celebra la llegada de Albizu/ con banderitas en los balcones” (*Habana* 353).

La intención revolucionaria patente en *Visitaciones* y *Habana del centro* ha sido percibida por Wilfredo Hernández como una concesión ideológica y política. A su juicio, la escritora “llegó a su madurez expresiva en la época socialista y tuvo que realizar profundas modificaciones en sus creencias más personales a fin de respetar los lineamientos literarios dictados por el Estado” (352). Aunque no creemos que García Marruz sea del tipo de intelectual que se acomoda ante ideologías o políticas que no comparte, al menos este planteamiento crítico reconoce el cambio radical que ha generado la revolución en su poesía. Esta lírica pone en tela de juicio, entre otras cosas, caracterizaciones del quehacer poético de *Orígenes* como la del propio Hernández, quien llama la atención sobre su “radical distanciamiento del vanguardismo. Sus miembros no sólo eran poco dados a las prácticas literarias subversivas, sino que teóricamente estaban contra ellas”. Además, según la lógica de este comentarista, deben ser considerados “marcadamente conservadores. Casi todos pertenecían a la clase media y no mostraban mucho interés por los temas de la raza o las tradiciones populares” (Hernández 343).

Lejos de plegarse ante semejantes criterios –y lo que podría ser, en definitiva, una crítica aviesa de la Cuba revolucionaria–, la voz poética de García Marruz se ensancha desafiante, y se hace más abarcadora en términos sociales. En “Pepita”, una reflexión sobre los diferentes apodos con que ha sido nombrada a lo largo de los años, cuando menciona el de “pájaro contemplón” aprovecha y explica:

Nos reprochaban el no haber hecho nada por el país, tan afrentado, que fuésemos unos “contemplativos” y no, gente de acción, y todo en un país en que Martí había enseñado que ser poeta no era hacer versos ni ver pasar las nubes, sino “sangrar y morir por nuestro decoro de hombres”, por el decoro patrio... [...] y qué sé yo cuántas cosas. (*Habana* 72)

Y al cabo confiesa en un tono lleno de un remordimiento en definitiva injustificado, pues no se aviene con la espléndida realidad de su poesía: “Y era verdad que no había hecho nada, nada” (*Habana* 72).

Valdría la pena tener en cuenta, además, que los poetas de *Orígenes* han compartido una fe inquebrantable en la poesía pero no una estética específica,

y que la obra de García Marruz no es, en este sentido, una excepción.<sup>11</sup> En sus propias palabras: “[n]osotros nunca nos sentimos eso que hoy se estudia por ahí como ‘el grupo *Orígenes*’, esto es, algo que se supone que tenga manifiesto previo, adopción de criterios comunes, oposición obligada a la generación anterior, etc., que el grupo era bien heterogéneo” (citado en Bejel 166). Incluso esa saludable diversidad se mantiene incólume en la obra realizada en tiempos de la revolución por los miembros del grupo que, en un gesto de indudable repercusión política, permanecieron y permanecen en Cuba –Lezama Lima, Piñera, Diego, Vitier. Por eso, dudamos de la certeza de esos juicios que no sólo desconocen este rasgo definitorio del grupo en que se ubica la poeta por su propia voluntad, sino también que dejan a un lado la insubordinación de género que adelanta con su obra no cabalmente reconocida.

En este punto, habría que subrayar también que, como toda poesía escrita por mujeres conscientes de su condición, la de García Marruz presenta serias dificultades para la crítica tradicional. Categorías como vanguardia, posvanguardia y coloquialismo no alcanzan a explicar del todo esta notable obra, y aún menos el método generacional. Sobre el particular, como ha señalado Elaine Showalter, la escritura femenina no está “*dentro ni fuera* de la tradición masculina; está, de manera simultánea, dentro de dos tradiciones, ‘corrientes ocultas’, según la metáfora de Ellen Moers, en la corriente principal” (106). Entonces,

si nuestros conceptos sobre periodicidad literaria se basan en la escritura masculina, la escritura femenina quedará por fuerza asimilada a un entramado irrelevante; hablamos sobre un renacimiento que no es renacimiento para las mujeres, un período romántico en el que las mujeres tuvieron poco que ver, un modernismo con el que las mujeres están en conflicto. Al mismo tiempo, la historia continua de la escritura femenina ha sido suprimida, dejando enormes y misteriosos vacíos en los relatos sobre el desarrollo del género. (Showalter 107)

Por nuestra parte, consideramos que la intervención social del sujeto poético de *Visitaciones* y *Habana del centro* es orgánica y no impuesta, una actitud que emana de su propia experiencia y se remonta hasta sus primeros recuerdos. En “Cortometraje de Guiteras” –elogio de uno de los líderes del gobierno cubano de los

---

<sup>11</sup> *Orígenes* fue, más que una escuela poética, un grupo de amigos. Entre estos escritores existió una amistad en la que “se identificaron siempre y a todo lo largo de experiencias que *Orígenes* resistió, quizá se alimentó, de un incesante juego de fuerzas encontradas” (Chacón xi). Para Max Henríquez Ureña, es precisamente la otredad de la autora lo que caracteriza su poética: “[e]n 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 en esas composiciones [...], esplende con mayor brillo su arte sutil y delicado” (444).

Cien Días, que en 1933 tomó medidas progresistas en abierto reto al imperialismo y las élites locales—, se narra el proceso de toma de conciencia política realizado una vez más desde la cotidianidad: “[n]osotros estábamos aún como soñando./ No nos parecía demasiado importante/ la rebaja de la tarifa telefónica,/ o siquiera que hubiese teléfonos, compañías” (*Habana* 178). En tono irónico y desde el presente, la voz poética se dirige al lector para describir aquel momento histórico: “[h]ablo de un tiempo/ en que lo único serio fue el deporte./ Todo tenía dos planos, era de poco fondo,/ faltaba la dimensión de la esperanza”. Así las cosas, “[s]ólo era libre/ el pelotazo de Luque, que en alguna parte/ Capablanca ganara jugando al ajedrez” (*Habana* 179).

Cuando retorna con su narración al pasado, la voz poética de García Marruz señala que prácticamente desde su niñez “[l]a Política empezó para nosotros, [...] [m]i hermana y yo dibujamos una banderita/ ‘a falta de otra de género’ (como escribí mi abuela/ al dorso), y la pusimos en el balcón” (*Habana* 179). Esos recuerdos de la primera edad adquieren un sentido descolonizador y antiimperialista, al referirse a la lucha contra “‘la máquina gigantesca’ que ahogaba a nuestro pueblo/ y asesinó a Sandino en Nicaragua” (*Habana* 181). Además, en una referencia abiertamente comprometida con la liberación de su género, se destaca el papel de las mujeres en esa lucha:

Primeras muchachas libres  
a las que interesa sobre todo la política,  
la acción: surge la joven  
que estudia en la Universidad y esconde armas  
en la salita de los altos. (*Habana* 180)

En *Visitaciones* y *Habana del centro* se apuesta decididamente por una nación cubana más inclusiva, por el vínculo de lo cotidiano con los grandes y excepcionales acontecimientos históricos —en particular, los de la revolución, dada su calidad de enfrentamiento radical al neocolonialismo—, mientras se descarta y condena aquella otra excluyente de *Lo cubano en la poesía*. La poesía de García Marruz, además de disputar un espacio para los marginados en la historia de Cuba, se mete de lleno en esa historia de los acontecimientos grandiosos y excepcionales con una obra doblemente revolucionaria, opta por la participación. Además, si se considera los momentos históricos en que aparecen ambos libros (como ya vimos, la Zafra de los Diez Millones y el Período Especial), en los que el trabajo del sector privado se vuelve más invisible, adquiere relevancia que en ellos se valore el espacio femenino, los sitios que la tradición suelen designar como privados.

Hacia 1970, cuando el discurso del poder revolucionario pedía, según Vasallo Barrueta, “la presencia de las mujeres en la esfera pública y la participación en

actividades que, hasta aquel momento, se habían considerado masculinas” (89), García Marruz en *Visitaciones* plantea que el ámbito del hogar y la familia no estaban al margen de la historia ni de la política, y por consiguiente era parte fundamental del proceso revolucionario. Por otro lado, el poemario desafía el discurso de una época en que, como señala Arango, el “pensamiento dogmático que dominaba la ideología” intentaba imponer el realismo socialista como único método válido de arte revolucionario, y proliferaban los “prejuicios antintelectuales y homofóbicos propios de una moral que la Revolución pretendía abolir” (Arango 52-53). Esta calidad de contradiscurso adquiere más valor si tenemos en cuenta que, como apunta Campuzano, se trata de un período en que la producción literaria de las mujeres es casi nula a causa de, entre otras, “la construcción de un canon literario que privilegiaba el nacionalismo épico” (143).

En 1997, cuando el poder revolucionario delega “sus funciones sociales (servicios de guarderías, provisión de alimentos, atención a los ancianos) en las mujeres” (Holgado Fernández 100), y se pone en evidencia que “a pesar de las grandísimas realizaciones de la cubanas en muy disímiles campos, seguíamos siendo un país de rancia, y, en más de un sentido, de reforzada cultura patriarcal” (Campuzano 145-46), García Marruz en *Habana del centro* lanza un nuevo reto con su inserción de lo cotidiano en el espacio y el tiempo públicos, como realidad por revolucionar. Ha desaparecido entonces esa “molesta actitud paternalista, en la que constantemente los ‘aparatos ideológicos’ apelaban a un ‘deber ser’ que comprendía no solo la obra, sino también la actitud de los propios escritores” (Arango 92). Y sobre todo, ya la voz de García Marruz es parte de un nutrido coro, la producción literaria de las mujeres “se había convertido en una de las marcas de la literatura cubana de hoy” (Campuzano 146). Esta escritura polifónica crea “espacios de contradicción y de lucha por el poder interpretativo”, en una “dinámica relación con las transformaciones sociales, porque, como sabemos, las formas culturales no solo reproducen, sino también producen la realidad” (Campuzano 151).

Hasta en su forma misma –que continúa la tradición de la poesía española e hispanoamericana (Davies 91), como al margen de toda voluntad de ruptura estilística–, la poesía García Marruz asume un supuesto conservadurismo que se puede vincular con la propuesta transformadora de condiciones sociales subordinadas. Al respecto, señala Leela Gandhi que “*la abrogación o la inversión* representan un radicalismo incompleto o fallido que necesita adquirir los hábitos políticos más sutiles de *la apropiación o la subversión desde dentro*”. Es que con la *apropiación* el sujeto anticolonial “desafía la estabilidad cultural y lingüística del centro tornando las viejas palabras autoritarias en nuevos significados oposicionales” (147) y, en el caso de los escritores nacionalistas, implica “a la vez reconocer y subvertir la

autoridad de la textualidad imperial” (Gandhi 148).<sup>12</sup> Sin hacer concesiones al populismo, con una sencillez de lenguaje y de recursos retóricos que es sólo máscara de la transparencia, esta poesía intenta una comunicación con los otros.

En el caso de la poesía de Fina García Marruz escrita dentro de la revolución, las representaciones de nación y de clase favorecidas por la ideología marxista-tercermundista que distingue a este proceso social no han oscurecido la representación de género. Por el contrario, todas estas representaciones se han iluminado entre sí, mostrando su interconexión como parte del nefasto tejido de las subordinaciones. Y más que como un problema de condiciones sociales esencializadas, se nos presentan como un problema de relaciones sociales que urge transformar. En definitiva, en su contenido y en su forma, esta poesía rescata a “la cubana” en la poesía, y con ella a los otros muchos que tampoco han encontrado un lugar en la historia de Cuba.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Arango, Arturo. *Segundas reincidencias (Escribir en Cuba ayer)*. Santa Clara [Cuba]: Capiro, 2002.
- Arcos, Jorge Luis. *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*. La Habana: UNEAC, 1990.
- Ashcroft, Bill , Gareth Griffiths, y Helen Tiffi. *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. Nueva York: Routledge, 1998.
- Bejel, Emilio. *Escribir en Cuba: entrevistas con escritores cubanos: 1979-1989*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1991.
- Bobes, Marilyn. “Fina García Marruz: elogio de la serena perfección”. *Casa de las Américas* 149 (1985): 155-56.
- Campuzano, Luisa. *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios: Escritoras cubanas (S. XVII-XXI)*. La Habana: Unión, 2004.
- Carrió, Raquel. “Fina García Marruz: la extracción de la belleza”. *Revolución y cultura* 3 (1985): 73-74.
- Chacón, Alfredo. *Poesía y poética del grupo Orígenes*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994.
- Chacón y Calvo, J.M. “La poesía de Fina García Marruz, I, II, III, IV”. *Diario de la Marina* (15, 22 y 29 de julio y 5 de agosto 1951):168, 174, 180, 186.
- Conde, Carmen. “Fina García Marruz”. *Once grandes poetisas americanas hispanas*. Madrid: Cultura Hispánica, 1967. 569-73.

---

<sup>12</sup> Esto es lo que Homi Bhabha denomina “imitación colonial” que, como aclara Gandhi, resulta en “el arma astuta, furtiva de la civilidad anticolonial, una mezcla ambivalente de deferencia y desobediencia” (149). La imitación, en fin, “inaugura el proceso de la autodiferenciación anticolonial mediante la lógica de la apropiación inapropiada” (Gandhi 150).

- Davies, Catherine. *A Place in the Sun? Women Writers in Twentieth-Century Cuba*. Londres: Zed Books, 1997.
- Fe, Marina, ed. *Otramente: Lectura y escritura feministas*. Prólogo de Charlotte Broad. México: FCE, 1999.
- Fernández Retamar, Roberto. "Fina García Marruz". *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*. La Habana: Orígenes, 1954. 114-116.
- Gandhi, Leela. *Postcolonial Theory: A Critical Introduction*. Nueva York: Columbia UP, 1998.
- García Marruz, Fina. *Darío, Martí y lo germinal americano*. La Habana: UNEAC, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Habana del centro*. La Habana: UNEAC, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Hablar de la poesía*. La Habana: Letras Cubanas, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Visitaciones*. La Habana: UNEAC, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Las miradas perdidas. 1944-1950*. La Habana: Ucar García, 1951.
- \_\_\_\_\_. *Transfiguración de Jesús en el Monte*. La Habana: Orígenes, 1947.
- \_\_\_\_\_. *Poemas*. La Habana: Ucar García, 1942.
- \_\_\_\_\_. *Temas martianos*. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Viaje a Nicaragua*. La Habana: Letras Cubanas, 1987.
- \_\_\_\_\_. y Cintier Vitier. *Estudios críticos*. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1964.
- Hernández, Wilfredo. "Entre Orígenes y la revolución: introducción a la poesía de Fina García Marruz". *Revista Monográfica XIII* (1997): 340-54.
- Henríquez Ureña, Max. *Panorama histórico de la literatura cubana: (1492-1952)*. Vol. 2. Nueva York: Las Américas Publishing, 1963.
- Holgado Fernández, Isabel. *¡No es fácil! Mujeres cubanas y la crisis revolucionaria*. Barcelona: Icaria, 2000.
- Hoult, Stacy. "'Misterio que me habitas': Portraits of Women in Fina García Marruz". *Caribe: Revista de Cultura y Literatura* 7 (2004): 7-24.
- López Civeira, Francisca, Ostor Loyola Vega y Arnaldo Silva León. *Cuba y su historia*. La Habana: Gente Nueva, 1998.
- Martí, José. "La muñeca negra". *Obras completas*. Vol. 18. La Habana: Ciencias Sociales, 1975. 478-484.
- Molyneux, Maxine. "State, Gender, and Institutional Change: *The Federación de Mujeres Cubanas*". *Hidden Histories of Gender and the State*. Elizabeth Dore y Maxine Molyneux, eds. Durham: Duke UP, 2000. 291-321.
- Oraá, Francisco de. "Registro de visitas". *Unión* 10/4 (1971): 173-179.
- Pérez, Louis A. *Cuba: Between Reform and Revolution*. 3ra ed. Nueva York: Oxford UP, 2006.

- Prieto, Abel E. “*Lo cubano en la poesía: relectura en los 90*”. *Lo cubano en la poesía*. 3ra ed. La Habana: Letras Cubanas, 1998. 5-20.
- Randall, Margaret. *Breaking the Silences: 20th Century Poetry by Cuban Women*. Vancouver: Pulp Press, 1982.
- Rosental, M. y P. Iudin. *Diccionario filosófico*. La Habana: Política, 1973.
- Showalter, Elaine. “La crítica feminista en el desierto” [1981]. *Otramente: Lectura y escritura feministas*. Marina Fe, ed. Argentina Rodríguez, trad. y prólogo de Charlotte Broad. México: FCE, 1999. 75-111.
- Vasallo Barrueta, Norma. “Women’s Daily Lives in a New Century”. *Cuban Socialism in a New Century*. Max Azicri y Elsie Deal, eds. Gainesville: UP of Florida, 2004.
- Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. 3ra ed. La Habana: Letras Cubanas, 1998.
- \_\_\_\_\_. “La aventura de Orígenes”. *La Gaceta de Cuba* 3 (1994): 2-11.
- \_\_\_\_\_. *Para llegar a Orígenes*. La Habana: Letras Cubanas, 1994.
- \_\_\_\_\_. “Fina García Marruz”. *Cincuenta años de poesía cubana*. La Habana: Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, 1953. 376.
- \_\_\_\_\_. “Fina García Marruz”. *Diez poetas cubanos 1937-1947*. La Habana: Orígenes, 1948. 213-214.
- Yáñez, Mirta. *Cubanas a capítulo*. Santiago de Cuba: Oriente, 2000.