

La poesía del encuentro en *Las miradas perdidas*, de Fina García Marruz

UN LIBRO VIVE O MUERE ENTRE LAS MANOS DEL LECTOR. El libro que se guarda para no volver a leerse, ya ha entrado en la muerte. Los libros que vuelven a leerse, en cambio, viven otra vez, y aun reviven. De los primeros están llenas las bibliotecas, mientras que los segundos pueden aparecer, reaparecer y desaparecer en cualquier parte.

De uno de estos libros voy a hablar ahora. Es el ejemplar de *Las miradas perdidas* (1951)¹, de Fina García Marruz, que encontré en una librería de la calle Obispo, en La Habana, durante los primeros días de 1968. La dedicatoria que diez años después me escribió la autora —cuando ella, Cintio Vitier y yo compartíamos los inolvidables trabajos de transcribir los manuscritos de José Martí— contiene una verdadera clave para acercarse a la poética de *Las miradas perdidas*: «este libro que quiso tocar, a través de la pérdida, la poesía del encuentro, —aunque sin lograrlo».

«La poesía del encuentro»... La proposición parece muy amplia, pues cabría preguntarse qué poesía no es encuentro en su cristalización verbal. Sin embargo, *Las miradas perdidas* se dirigen al encuentro no de lo que está, sino al de lo que estuvo. O, para ser más preciso, al encuentro no de lo que es, sino de lo que, siendo, está dejando o ha dejado ya de ser. Y en este dejar de ser siendo consiste la esencia del mundo que la poetisa —casi una adolescente cuando escribió aquellos poemas— percibe en torno suyo. De tal modo, el tiempo se le convierte en percepción de un transcurrir permanente e indetenible

¹ Fina García Marruz. *Las miradas perdidas*. La Habana, Úcar García S. A., 1951. Los números a continuación de las citas se refieren a las páginas de esta edición.

en el que las cosas fluyen del ser al no ser, para volver a ser a través de la mirada que trata de recrearlas: «mientras en lo que miro y lo que toco» —escribe en el poema inicial del libro— «siento que algo muy lejos se va huyendo». Este algo, por supuesto, es en realidad el todo: la vida universal que fluye y se diluye para reconformarse siempre en la otredad.

La genial percepción formulada por Heráclito es tan permanente como la fugacidad que nos revela, y nada habría de original en ella como fundante de una poética moderna, a no ser su propia validez. Pero la originalidad consiste, en este caso, en que dicha percepción se concreta, para Fina García Marruz, en un entorno familiar y cotidiano que su poesía deconstruye y reconstruye hasta convertirlo en concreción verbal de algo que podría denominarse como cultura postcolonial habanera: un fenómeno que tiene sus raíces en el apogeo de la cultura cubana durante el siglo XIX, y que responde a un estilo de vida —el de la intelectualidad criolla— que hacia la década de 1860 se identificaría con el pensamiento independentista, para derivar después hacia un nacionalismo interior de sello contemplativo y anhelante, y de notable hondura en la captación y expresión de «lo cubano».

La cultura postcolonial habanera se vuelve hacia una imagen de la capital insular como centro de lo que pudo haber sido la plenitud de la nacionalidad: una plenitud anunciada por el esplendor de la burguesía criolla durante el siglo XIX, y tronchada por la incompletez de los sucesivos esfuerzos independentistas realizados por esta misma burguesía. La ruina económica y el exilio que padecieron muchas de las familias criollas como consecuencia de aquellos esfuerzos, engendrarían entre algunos de sus descendientes la noción de pertenecer a un «linaje disperso» (la frase es de Octavio Smith). En el ámbito de la poesía, esta noción se convierte en conciencia. A ello contribuyen no sólo las obras, sino las muertes desdichadas o prematuras de algunos de los principales poetas cubanos del siglo XIX —José María Heredia, Juan Clemente Zenea, Julián del Casal, José Martí—, muertes que parecen responder a una aciaga fatalidad. Por otra parte, la ruptura de la dependencia colonial y el establecimiento de una república negada reiteradamente por sus instituciones hacen aún más evidente la contradicción entre la vida espiritual y la vida política de la nación («las bellezas del físico mundo, / los horrores del mundo moral» que dijo Heredia). De este modo, aquel esplendor interrumpido de la cultura criolla es evocado por un grupo excepcional de poetas y pintores del siglo XX, pero ahora en imágenes fragmentadas: los vitrales, los sillones de mimbre, los patios interiores y las estancias llenas de penumbras y rumores de los palacetes coloniales abandonados por sus moradores y convertidos —muchos de ellos— en casas de vecindad. Las imágenes, en fin, de una ciudad capital que no pudo erigirse en Ciudad-Estado, se reúnen en la poesía y la plástica de los años 40 como los restos de un tesoro rescatados por sus herederos espirituales mucho después del naufragio. Y este noble y patético esfuerzo por oponer a la frustración de lo contingente la realización de lo esencial engendra un nuevo momento de esplendor en la cultura cubana.

Los poetas de Orígenes —generación a la que pertenece Fina García Marruz— comparten esta actitud en diversos grados de intensidad. Títulos como *En la calzada de Jesús del Monte* y *Por los extraños pueblos*, de Eliseo Diego, y *Estos parques*, de Octavio Smith, dan ejemplo de aquel ahondar en la geografía interior de la Isla, que fue parte principal de la aventura de Orígenes, para generar uno de los procesos de interiorización poética más singulares y auténticos en la literatura hispanoamericana. El sitio que Fina García Marruz ocupa en la realización de aquella aventura —«sigilosa», sin duda alguna, para emplear el decir lezamiano— hace de ella una de las voces más sólidas de toda nuestra poesía. Ya en sus primeros textos, la autora parece hablarnos desde una sabiduría radicalmente suya, y al mismo tiempo desde un *nosotros* en el que pueden reconocerse cuantos tienen a la poesía cubana como patria. Esta sabiduría se nutre de una humildad esencial ante la existencia del mundo, humildad que equivale a la aceptación de esta existencia— y de su fluir hacia la muerte como un hecho irreversible. Pero en el reverso de tal fluir encuentra la poesía su propio camino, y, de este modo, la mirada que la poetisa dirige hacia el pasado (el tiempo que ya ha sido) no es de naturaleza quietista, sino dinámica: «comprendo que es el corazón extinto / de esos días manchados de temblor venidero / la razón de mi paso por la tierra» (18), admite con lucidez. Y en otro momento confiesa: «Al ayer, no al mañana, el tiempo insiste» (8), y en este insistir persiste otra forma de ser, y aun de estar siendo, que es el reverso de la nostalgia, tal como lo expresa un soneto de *Las miradas perdidas*:

*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. Oh qué futuro
en ti brilla más fiel y esplendoroso,
qué posibilidades en tu hojoso
jardín caído, infancia, falso muro.*

*¡Sustancia venidera de la oscura
tarde que fue! ¡Oh instante, astro velado!
Te quiero, ayer, mas sin nostalgia impura,*

*no por amor al polvo de mi vida,
sino porque tan sólo tú, pasado,
me entrarás en la luz desconocida. (22)*

Entrar «en la luz desconocida» será, pues, el deseo guiador de esta poesía que procura el encuentro a través de la mirada. Y la mirada se realiza en el instante, en una fracción del tiempo en que éste se detiene o anula, de tal

modo que el pasado y el presente convergen y se concretan en la visión pura o el conocimiento. El instante es un «astro velado» que se revelará sólo a la pureza de una mirada sin nostalgia, es decir, sin el velo que la apariencia del presente arroja sobre la apariencia del pasado. Así interpretada, la poesía de Fina García Marruz no puede estar más lejos de las recurrentes actitudes neorrománticas que embellecen lo perdido sólo porque es irrecuperable, y sí dentro de una corriente de la poesía hispánica en que la percepción y la expresión del tiempo como trasmutación de la sustancia de los seres y las cosas se convierte en cauce principal.

Por el cauce del tiempo, en efecto, se llega en *Las miradas perdidas* a la formulación de otra gran pregunta de la poesía de todos los tiempos: la de la identidad, «esa música que soy y que no abarco» (9). El ser cuya sustancia transcurre y se transforma en el tiempo se pregunta por su esencia, es decir, por aquello suyo que es capaz de existir fuera del tiempo, o más allá de éste. La respuesta de la poetisa parece basarse en una interpretación de orden teológico:

*No mira Dios al que tú sabes que eres
—la luz es ilusión, también locura—
sino la imagen tuya que prefieres,*

*que lo que amas torna valedera,
y puesto que es así, sólo procura
que tu máscara sea verdadera. (8)*

La mirada de Dios se tiende sobre el ser, en un acto de conocimiento absoluto. En esta mirada no puede haber pérdida, desviación o ilusión alguna, de tal modo que la identidad en que el ser se reconoce —«que tú sabes que eres»— no es su objeto, pues «la luz es ilusión, también locura». El objetivo de esta mirada mayor es «la imagen tuya que prefieres», en una aceptación divina de la voluntad del ser, validada por el amor: «que lo que amas torna valedera». Estamos ante la proposición filosófico-teológica según la cual nuestra verdadera identidad consiste en aquello que deseamos ser, pues este deseo no puede consistir, para el alma, en otra cosa que un acto de amor orientado hacia Dios. El neotomismo que por entonces había surgido en Francia (con Jacques Maritain como deslumbrante protagonista) no parece ajeno a esta posición, aunque resulta mucho más sencillo derivarla de la natural disposición a la piedad que ha prevaecido a todo lo largo de la obra de Fina García Marruz, y que la ha llevado a identificarse, de múltiples maneras, con las cosas y los seres que han perdido su lugar en el mundo. Entre estos seres están los que han sufrido la trasmutación de la muerte, los que ya no son visibles para la mirada o el amor que los busca aún dentro del tiempo de un día vacío, o en la luz y los colores de la mañana:

*Pienso a veces en vosotros, pobres muertos
hace ya tiempo o aun recién segados,*

*pienso en vuestro Domingo ya acabado,
tan final, tan transcurrido para siempre.*

*La mañana de oro y azul sobreviviente
ya olvidó vuestros ojos, ya no os pide nada
que hacer. Sin futuro, volvéis como una música.
Os arrollan de verde las infinitas hierbas.*

*El yacente camino queda y los negros coches
fueron a su alborada polvorienta.
Hoy me parece mucho a un tiempo y poco*

*improvisar la obra maestra del instante
a cada paso único, más bello
que el inmenso crepúsculo que vuelve. (25)*

Esta disposición, en suma, es lo que dirige su mirada hacia las cosas y los seres, y lo que le permite ver a unas y otros a una luz que el amor torna valedera. De este modo, la máscara del ser (y recordamos aquí a Pirandello y a Unamuno) resulta su verdadero rostro en la medida en que es verdadera, es decir, moldeada por la voluntad del amor. La poesía del encuentro a través de la pérdida es poesía de voluntad amorosa, tal como se manifiesta en Cintio Vitier, Eliseo Diego y Octavio Smith, quienes comparten con la poetisa una misma actitud de maravillada reverencia ante la vida como milagro y misterio cotidianos. Esta actitud separa a los poetas de Orígenes del «sonido y la furia» asumidos —con parejas muestras de autenticidad— por otras corrientes de la poesía moderna, para situarlos en un ámbito de penumbrosas estancias donde un breve rumor puede equivaler al lenguaje más hondo. Curiosamente, este ámbito de la cultura postcolonial habanera era explorado al mismo tiempo desde la perspectiva de la pintura: los vitrales, los sillones de mimbre y los patios interiores abundan en la plástica cubana de los años 40, como si a la estridencia de una vida urbana donde la violencia política se iba abriendo paso cada vez con más ímpetu, aquellos artistas quisieran oponer el ideal de una máscara que su amor convertía en valedera. De este modo, una presencia querida transforma el sillón tradicional en el trono donde un rey destronado por el tiempo recupera toda su cotidiana majestad:

*Mientras tú estabas sentado en tu sillón
la sala se puso eterna como un idioma súbito,
yo te pensé leyendo en otros sitios
porque me daba mucha lástima todo,
tú agradecerías la vida como si no fuera la muerte.
Pero yo sólo estoy aquí, abriendo la puerta
con dedos lejanísimos. (32)*

Desde esta lejanía, la mirada crece y abarca la inasible plenitud del tiempo, y se transforma ella misma en el rumor de lo que transcurre: «Escucho esa arpa eterna que es mirar desde lejos», escribe la poetisa, adentrándose en un plano del conocimiento donde los sentidos intercambian sus frutos y se hacen una sola y pura percepción:

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

*Es como un lento y perezoso amante
que siempre llega tarde el tiempo mío,
y por lluvia o dorado y suave hastío
suma nocturnos lilas deslumbrantes.*

*Y me devuelve una mansión callada,
parejas de suavísimos danzantes,
los dedos artesanos del abismo.*

*Y me contemplo ciega y extasiada
a la mágica luz interrogante
de un sonido que es otro y que es el mismo. (12)*

En la lejanía que les otorga el tiempo indetenible, las cosas, los lugares y los seres que fueron son esencialmente irrecuperables, a no ser a través de su recreación como imagen. De este modo, «la poesía del encuentro» no puede encontrarse, en última instancia, más que consigo misma, como un espejo que nos entrega, junto con las imágenes amadas, la evidencia de que son inasibles. Esta convicción se expresa en el poema «Canción de otoño», que me sigue pareciendo hoy, como veinte años atrás, una de las más hermosas baladas de la literatura cubana:

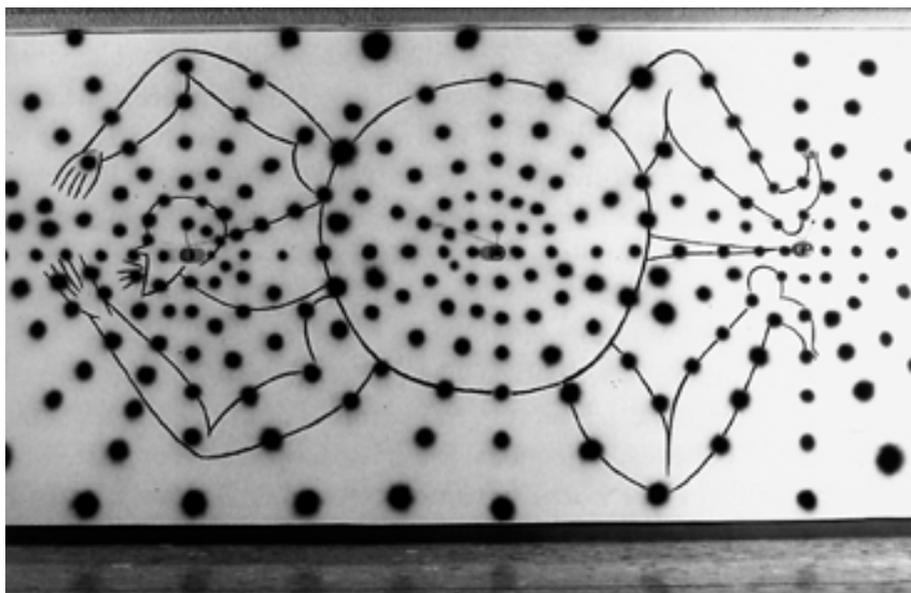
*Puedo volver, amigo, al país más lejano.
Fácil sería ver la nieve y los ciruelos.
Pero enséñame, dime el intacto camino
que me llevó al lugar de nuestro encuentro.
Llévame a los hondos pasillos de la casa
en que estuvimos con frío aire de otoño.
¿Cómo volver allí, cómo volver?
(...)
¿Qué quedará más lejos que la tarde
que acaba de pasar, parque encantado?
¿Conoces tú el país en que se vuelve?
Y sin embargo escribo sobre su polvo «siempre».
Yo digo siempre como el que dice adiós.*

A esta certidumbre parece aludir la frase con que la poetisa, en la dedicatoria citada al comienzo de estas páginas, se refirió a *Las miradas perdidas* como un intento por tocar «la poesía del encuentro, —aunque sin lograrlo». Ahora, en cambio, se impone rectificar dicha frase: el libro, en efecto, no toca la «poesía del encuentro», sino que *es* una de sus más auténticas realizaciones. Los poemas de *Las miradas perdidas* llenan con su plenitud el vacío que la infancia, el hogar, los rostros amados, el silencio y la música, la tarde y las sombras fueron abriendo para su autora mientras el tiempo se le convertía en rauda juventud, asombro y añoranza. El acto de decir se identifica en dicho libro con el de recuperar y compartir aquellos tesoros cuya sustancia ha trasmutado el tiempo:

*Qué justeza y dulzura me ha traído
decir estas palabras «cae la tarde»
y su vieja ternura despaciosa.*

*¡Cae la tarde sobre lo que se ha ido,
cae la tarde sobre la antigua tarde
de la lluvia, el silencio, las baldosas! (13)*

Desde el encuentro que fue y es *Las miradas perdidas*, la poesía de Fina García Marruz ha crecido en torno a sí misma, como sólo crece la música. *Visitaciones* y *Habana del Centro*, dos sumas poéticas y vitales más que dos libros, han dado espacios sucesivos a su obra de recuperar y compartir la noble y humilde belleza de la vida. Quienes tienen por patria a la poesía cubana, han de agradecerse.



The Slow Spreading of Sound. (1992)