Habana del centro, summa poética de Fina García Marruz

Carmen Ruiz Barrionuevo

La obra de la poeta cubana Fina García Marruz (1923) se nos va entregando a lo largo del tiempo en conjuntos poéticos formados por libros de libros[1] en una intencionada y personal construcción cuya complejidad se incrementa a medida que transcurren los años. Ello puede percibirse en la disposición de *Las miradas perdidas* (1951) y sobre todo en el más ambicioso *Visitaciones* (1970). Ambos en conjunto recogen poemas de más de veinticinco años y constituyen amplias compilaciones que están gestadas o al menos iniciadas dentro de *Orígenes.* En cambio, su última y más amplia entrega, *Habana del centro* (1997), es el libro de su madurez creativa en el que confluyen y se armonizan contenidos más disímiles que en los títulos precedentes. Consta de diez libros o cuadernos que por un lado revisitan temas del pasado y por otro introducen algunas variaciones hasta alcanzar el humor o la capacidad de sorpresa que engendra la propia escritura. El conjunto presenta una acertada estructuración retomando el homenaje a su espacio y a sus gentes en los dos primeros apartados, para continuar con otros en los que la temática se polariza y encubre para adoptar otras formas. Es entonces cuando el sujeto poético suspende la melancolía de la memoria para evocar motivos musicales, elementos pictóricos o hasta la recuperación en uno de los apartados, de una figura como la de Charlot procesado como emblema y signo. Circularidad y carácter de díptico conviven al unísono en esta ambiciosa entrega. Por un lado el libro comienza con secciones que enlazan con su temática precedente, como «Habana del centro» y «De los humildes y de los héroes», que vuelve a reescribirse a su cierre con «Verso amigo», cumpliendo la circularidad, y por otro las secciones primeras se aglutinan y visiblemente

se materializan en una continuidad poética que en alguna manera se contrapone a la distinta actitud con que se construyen los apartados titulados «Viejas melodías», «Créditos de Charlot», «Nociones elementales y algunas elegías» y «Física elemental». La poesía en estas secciones se somete a tensiones y límites, se asoma al silencio pero al fin se acabará materializando en objetos que constituyen un reto por su difícil pero estimulante realización. Por tal razón se puede considerar que el libro constituye una *summa* o totalidad poética en la que recoge registros del pasado y consolida en el presente nuevas formas.

I) Una poética integradora de la intrahistoria cubana

El carácter circular que se observa en esta su última compilación remite sin duda a la continuidad de una personalidad poética fraguada a lo largo de toda su trayectoria, porque su procedimiento poético no varía, vuelven a ser materia de sus versos lo real, o lo cotidiano, el entorno familiar, los amigos, los personajes humildes, los héroes o los seres a los que admira. Esta es la directriz esencial de *Habana del centro*,[2] un volumen dedicado a su hermana Bella, a Eliseo Diego y a Cintio Vitier. La primera de las secciones, que toma el mismo nombre y constituye el apartado más extenso, ofrece solidez al conjunto, y supone hasta por su situación en el primer lugar del libro, la culminación de toda esa línea de cubanidad que la poeta abrió hace unas décadas con su primera entrega. No hay que olvidar el juego lingüístico que implica el título del poemario, por un lado alude a un municipio de La Habana, muy característico, transición entre la ciudad antigua y la moderna, Centro Habana, pero también en otro sentido La Habana como ciudad se sitúa en el centro entrañado de su personalidad poética, como por otra parte en otros varios representantes del grupo de *Orígenes*. Hay que volver a plantearse siempre la enorme importancia de este tema, vital para su trayectoria, porque en realidad una gran parte de su poesía gira en torno a ese centro que es La Habana, archivo viviente en la memoria que proporciona motivos constantes para sus versos. Es más que visible todavía

aquí esa «poética de lo cubano, tal es su coherencia»[3] que Jorge Luis Arcos ha señalado que la poeta traza en sus libros y que otros críticos han tratado (Rodríguez, 2009, 1173) demostrando su nítida personalidad. El apartado está estructurado como un sólido edificio y mantiene con el lector un diálogo y un progreso en su lectura. Cada poema está encajado con una intencionalidad en cada subsección y se advierte cómo se han estudiado las transiciones temáticas y el espejeo que los propios textos mantienen en la página. De este modo el breve y condensado poema que ocupa el primer lugar y enmarca el resto del apartado, «El día, en apariencia» (II, 35) constituye no sólo una reflexión sobre la paradoja del tiempo, el día como metáfora de la vida, aparentemente inmóvil, con la serenidad y quietud que conlleva su implacable trascurrir, la de la propia destrucción implícita en la materia; pero también plantea una poética del silencio, en la imposibilidad de su respuesta, y la contradictoria poética del instante como un deseo indagatorio («y, en un mismo /instante, nacer / y morir») o explorador de lo oscuro y desconocido. Poema fechado en 1976, nos evidencia la puesta en marcha de un refuerzo en su temática anterior dedicada al espacio habanero. Es así como los poemas subsiguientes se convierten en imposibles respuestas, pero al mismo tiempo en ámbitos celebratorios y recuperadores de imágenes pasadas. Ello se pone de relieve en la manera como se marca el ámbito o la visión de la ciudad tal y como se expresa en la triada inicial, «La noble Habana» (II, 35-36), «Flora» (II, 36-37) y «Habana del centro» (II, 38), la levedad, la gracia y la corpulencia contradictorias, pero también la loa merecida y la ironía desacralizadora de su escondido secreto («¿Será lo abierto tu secreto, / noble Habana, Señora, / tu breve corpulencia, / tan graciosa»), aunque la alusión final ironice sobre el desafío del tiempo («y ese ligero aire /fanfarrón»). No dejan de ser estos poemas planteamientos generales que se unen, en el último poema citado, a la consideración de los lugares tal y como la memoria los conserva e intenta recuperar, porque en «Habana del centro» –poema fechado en 1954 y que recuerda anteriores compilaciones– se afianza de lleno sobre la poética del instante, en su persistencia por desgranar los nombres de los rincones de su ciudad, deambulando por los lugares de la

memoria, asociándolos a las cosas, a sensaciones que proceden de todos los sentidos. Podemos asumir la opinión de Jorge Luis Arcos al señalar acerca de la poética de lo cubano de su primer libro que esta manera «es a la que podemos llamar el *sentimiento interior de lo cubano*, en tanto se ofrece como una vivencia individual, única, irrepetible, afectiva» (215) en la que incluso la ironía tocada de sentimentalismo se concentra en la imagen final que fractura ese pasado recobrado: «Tablita de «Se alquila» en el balcón / (Pasa el camión de la mudanza)» (II, 38). Es así como la poeta va elaborando su «paisaje urbano» de La Habana, es decir, «la ciudad como objeto, al que se dirige una mirada descriptiva (o emocional, o memorial, o indicadora de sentidos...)» que José Carlos Rovira define al enfrentarse con el tema de la ciudad en la literatura (15). Son poemas en definitiva que constituyen un triángulo poético, al dar entrada a la variedad de tonos de los textos que se suceden en la lectura, títulos que asediarán las distintas aristas de la ciudad, su nobleza, su mitología, sus gentes, su pasado y su presente; es decir, que darán entrada al «teatro urbano», escenario con sus actores, sus vidas y sus actitudes (Rovira 15). Y todo ello sin olvidar cuál es el sujeto que percibe y cuenta, por lo que son decisivos los poemas que centralizan en su propia experiencia los instantes recuperados. Ello sucede muy al comienzo en el gran poema «En la confusa adolescencia», fechado en 1954 que endereza el tono intimista en un intento de captación del instante del pasado dolorosamente irrecuperable. Es así como el sujeto poético se repliega con ironía al contraponer la vida, representada en la laboriosidad de su madre, y la literatura, focalizada en la lectura de Plotino. En esta imagen inicial está condensado algo que será recurrente en su libro, la aparición de ese sujeto poético femenino que se contempla a sí mismo también como lectora, como sujeto volcado en los libros. No aparece, como tampoco en *Orígenes,* la dualidad entre vida y literatura en la misma línea que Lezama anotó en el número inicial de la revista porque «cualquier dualismo que nos lleve a poner la vida por encima de la cultura privados del oxígeno vital, es ridículamente nociva» (*Orígenes*, I, 8), porque la cultura se incorpora con su propia sustancia a la vida sin contraponerla. Por eso sus versos reproducen momentos vividos en los que la lectura

puede aparecer entrañada en la misma vida. Son varios los poemas que siguen abordando el mismo tono intimista del pasado irrecuperable, como «Los buenos días» (II, 45), pero la familia y su entorno van imponiéndose aún más en títulos como «El secante» (47), «A una foto de mi hermano Sergio», rescate de la cotidianidad ya desaparecida (II, 47-48), como también «Los cuatro hermanos» (II, 49-50) fechado en 1982, que encierra recuerdos de niñez y de ausencia, aspectos que Robert Lesman ha rastreado como «un deseo paradójico de recobrar la borrosidad cognitiva de la niñez» (81). Pero enseguida vuelve a emerger el factor de la lectura, y así como en «En la confusa adolescencia» aparece un libro, otros poemas como «Otoño» se pliegan sutilmente sobre las páginas al describir los grabados del libro de inglés de Jorrin (II, 46-47) y a la vez preanuncian la estrategia de un apartado posterior como «Nociones elementales y algunas elegías». En este poema la poeta sigue siendo lectora y la literatura forma parte de su vida como elemento esencial de ella. Y al lado de esta pasión lectora otra devoción, muy ligada al espacio familiar, el de la música omnipresente en la casa: «Las melodías italianas» (II, 48-49), recuerdo de la actividad musical de la madre («Arias de ópera, y dulces melodías. / Mamá al piano. "No te olvides de mí!" / La sollozante aria del payaso»), donde el tiempo se recupera.

Hay que resaltar que algunos pocos de estos poemas están fechados en años anteriores a *Visitaciones*, e incluso alcanzan fechas próximas a *Las miradas perdidas*, en la década de los 50, lo que apoyaría todavía más su carácter de *summa*, poemas que no introdujo en el libro precedente, y que nos demuestran el encadenamiento de su obra. Son poemas ligados a lo que se denomina «la poesía de circunstancias», de circunstancias vitales, tan ligadas a la temporalidad, al sesgo machadiano,[4] pues Antonio Machado es otro de los autores que la poeta admira.

Otra parte de estos poemas contiene el «teatro urbano» en mayor medida, porque apresan las figuras y los momentos de los pobladores de la ciudad de La Habana. Si por un lado está el recinto de la propia casa familiar en la que la ciudad alienta, por otro también existe en un ámbito más extenso, el de sus habitantes, del pasado y del presente que recogen las esencias cubanas. Ello significa trazar una historia viva

del tiempo ido y del presente a través de algo que valora en mucho, su intrahistoria. Porque La Habana viva y encarnada en sus espacios y sus gentes es el archivo de donde extrae su poesía. Es así como se delinea el trazo urbano de una ciudad, nombrándola, su personalidad surge del poder de los nombres, a través de los cuales se apresa el instante y se recupera. Eso sucede con «Del fósforo inflamado» (II, 40-41), un poema que revive la ciudad decimonónica, en el que se eleva el nombre de Juan Francisco Manzano, el esclavo escritor famoso por su *Autobiografía.* Pero el poema acumula con intención en gran parte de sus versos, el poder y todos los títulos del rimbombante mariscal de campo Joaquín del Manzano, para desposeerlo al final de lo superfluo de su retórica vacía, y así ejercer la denuncia, despojando al poderoso para que permanezca indeleble el valioso nombre de Juan Francisco Manzano. La preferencia intrahistórica queda así marcada.

En ese escalonamiento que el apartado alcanza, un paso más lo ejerce la ponderación de los habitantes de La Habana, de lo que es un buen ejemplo el conjunto titulado «Los amigos» (II, 52-58), un poema que incluye a varios componentes del grupo de *Orígenes,* como «Eliseo», «Lezama», «Julián», «Agustín», «Octavio», «Roberto», «Samuel». Es de destacar que son poemas fechados también en 1954 cuando ya la revista va a desaparecer dejando sin embargo el legado consolidado de su obra. El verso corto se ciñe a los retratos o etopeyas ajustadas en los que ejerce un intenso poder de observación. Igual corporeidad alcanzan los personajes del conjunto «Cristales empañados» que contiene una serie de poemas en prosa que retoman motivos del pasado, como sucedía en el poemario anterior, «La doble» (II, 68-69) la «Tía Ursisina» (II, 69-70), «Las muñequitas pobres» (II, 70-71), «Papeles viejos» (II, 72-73), «Pepita» (II, 73-74) entrañable recuerdo infantil en el que mezcla su carácter contemplativo con su actitud ante la vida. A este gesto de recuperación se une una serie de poemas en verso y en prosa dedicados a personajes que han alcanzado el carácter mítico dentro del espacio de La Habana, por ejemplo «Rita Montaner» (II, 83-85), «Bola de Nieve» (II, 86-88) en una continuidad de la línea emprendida en *Visitaciones*, o rescates de momentos como «La jira» (II, 82) en el que en el paseo de

las parejas que recorren la orilla del mar, rememoran un momento de la poesía de Juan Ramón. O «Como rosa que pierde su aroma...» (II, 80-81) ligado a los encuentros iniciales del grupo de *Orígenes*, Lezama y Baquero. Pero también hay poemas que adelantan temáticas que serán centrales en poemarios posteriores haciéndonos ver que no son nuevas en ella, como «La cómoda oscura» (II, 90-92), que guarda recuerdos del cine y de viejas melodías. Para culminar en dos poemas dedicados a Lezama, «Casa de Lezama» y «A nuestro Lezama» (II, 94-97), magnífico poema cuya amplitud modula la personalidad del fundador de *Orígenes* recordado a raíz de su muerte. En él se abarca no sólo a la persona, sino el temor que produce su voz, su risa baritonal, su carácter («Usted pasaba de la ironía al cariño»); sus costumbres, sus paseos por La Habana y su presencia en el café de Obispo; su casa, los objetos, la familia, los personajes que la pueblan, como la madre, como Baldomera, y lo que es mejor, con anécdotas traspuestas al verso que se saben vividas, tanto en relación a su persona como en referencias intertextuales a su obra. Con Lezama, esencialmente habanero, se ha ido parte de la personalidad de la ciudad. La glosa de *Paradiso* y de sus versos lo evocan reviviéndolo en la casa. «Y todos éramos unos, los presentes y los ausentes, / los vivos y los muertos». Para terminar: «Siempre fueron bruscas sus despedidas».

II) La cubanidad acendrada: Los humildes y los héroes

El último poema de la sección anterior, «Retrato en verde flamboyán de una joven» (II, 101-104), puede servir de puente para la sección «De los humildes y de los héroes». Es un sorprendente poema de importante construcción verbal en el que se describe contradictoria y vertiginosa vida de una joven trabajadora en cuya perspectiva se suceden la frivolidad, la compresión e incluso la admiración. La figura de Charlot, que aparece citado en el poema («Charlot perdiéndose en el horizonte»), nos ofrece, como veremos, un dato interpretativo a la luz del significado que este personaje tiene para la autora. En todo caso, en muchos poemas de esta sección, su cubanidad está matizada al mismo tiempo por

la idea de la pobreza que arranca, como ya vimos, de sus comienzos[5] y que se ve reforzada por el cambio político: «La revolución aparece entonces asociada a la idea de cumplimiento de un plan divino, justicia y triunfo evangélico: "Bienaventurados los pobres"» (Cella, 163). Es así como esta idea, proyectada desde el ideario martiano, se convierte en objetivo, tanto de vida como de estilo literario. Sobre todo, si pensamos que la obra de García Marruz es fundamentalmente religiosa, algo que Milena Rodríguez al prologar *El instante raro* ha definido como «mezcla de lo *sublimitas* y lo *humilitas*, esa tradición del cristianismo más antiguo que funde estos dos estilos» (García Marruz, 2010, 23). Por otra parte, Katherine Hedeen intenta demostrar que García Marruz «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». La poeta daría relevancia a lo cotidiano y lo pequeño denunciando la exclusión de las mujeres en el decurso de los acontecimientos extraordinarios que han fundamentado a la nación cubana reiterándose en «la defensa de la utilidad social de esos trabajos que la ideología patriarcal designa como femeninos» (173). Una aclaración esta que resulta muy pertinente al valorar el apartado «De los humildes y de los héroes», pues, en su bimembración, recoge por un lado poemas a las cosas pequeñas y cotidianas, y otros dedicados a los héroes. Entre los primeros «Laurita» (II, 107), «La muchacha que paseaba» (II, 111) «Nacimiento» (II, 112-113), «Reloj» (II, 115), «El hijo» (II, 119), o el casi sarcástico «Visita a la biblioteca» (II, 122), donde fustiga la falsa cultura y el barniz cultural. Carácter epigramático tiene la potente mirada de «A una dama decrépita» o «En una defunción» (II, 120-121), en ambos se observa cómo la autora tiene la facultad de encontrar el costado abordable poéticamente de cualquier escena u objeto. Son poemas en los que el prosaísmo se fija sobre cualquier noticia o persona con distancia e ironía, como en «A una recién difunta» (II, 121):

> Lo más raro, después de todo,
> no es morirse. Es
> no haber podido terminar

el dobladillo de la saya
que dejamos sobre la mesa,
oh, qué confiados.

En realidad, el abanico poético de estos poemas es muy amplio desde juguetes como «Gatico» (II, 112), con toques religiosos como «Nacimiento» (II, 112), el tono reflexivo de «Anciana yacente» (II, 120), la recuperación del símbolo martiano del árbol en «Oh árboles sagrados...» (II, 133) excelente poema que conjuga varios elementos de esta última etapa, la naturaleza, las calles de la ciudad, el paso del tiempo, la muerte, cuyo final rectifica el lema de «patria o muerte», porque «Nuestra patria es la vida». O quizá el más estremecedor «La bienaventurada» (II, 125-126), poema en prosa de 1967, de doloroso naturalismo y que constituye un canto a la maternidad incondicional al resaltar el esfuerzo de la madre que sostiene con apacible entrega al hijo monstruoso adivinando su pensamiento. Frente a estos héroes intrahistóricos se abre la temática directa de los héroes en un apartado que está muy unido a esa cubanidad nacional que se construye en la reivindicación del pasado, «Rescate de Maceo» (II, 134-136), «Cortometraje de Guiteras» (II, 137-142), en el que el verso se torna necesariamente narrativo o en «Muerte de un guerrillero» (II, 134), donde recuerda espejeante a Lope, «Y de día mataron / al caballero/ que gala fuera ayer no más». O el más emblemático «Habla la luz a su hijo» (II, 136-137), un poema de 1978 escrito en el XV aniversario del asalto al cuartel Moncada, en el que la mañana en su enigma es en realidad la compañera que sostiene el trabajo diario. Héroes son Raúl Roa y Pablo de la Torriente Brau, o Roque Dalton, en los que se conjugan como antaño las armas y las letras.

Dábamos cuenta al comienzo de la circularidad del libro porque el tono que encontramos en los apartados que hemos comentado vuelve a aparecer en las últimas secciones con un carácter de miscelánea. Los elementos más salientes son las evocaciones de lectora que se incrementan a medida que pasan los años. Martí y Lezama son claras referencias. Tanto el apartado «Oda a Anacreonte y otros poemas» (II, 265-181) como «Verso amigo» (II, 294-306) recogen poemas de varias temáticas,

pero en los que domina el homenaje a Martí expreso o tácito. No esconde que «A los espacios» (II, 272-273) o «Vivimos dentro» (II, 273-274) están en la línea martiana del universo, al lado de poemas de circunstancias, «Cuando Cleva habla de su amiga la rusa» (II, 274-275), entrañable anécdota vivida por Cleva Solís, una de las poetas del grupo. Del mismo modo resaltan en la última sección algunas poéticas y nuevos homenajes como «Verso amigo» (II, 294-297) en el que glosa algunos versos del poeta origenista en su libro *Enemigo rumor*.

III) Poética de la lectura y de la imagen: La otra cara del díptico

La novedad que comportan secciones como «Créditos de Charlot», «Los Rembrandt del Hermitage», «Nociones elementales y algunas elegías» y «Física Elemental» de *Habana del centro* es significativa, pero no por ello constituyen una nueva manera poética. En efecto, alguno de sus motivos había aparecido ya en poemas anteriores, aunque es cierto que no habían conformado hasta ahora un decisivo relieve en su hacer poético. Sin embargo se puede hablar, dada su importancia, de que constituyen la otra cara del díptico que compone el libro. Si los poemas de los apartados que acabamos de revisar en las páginas precedentes remiten a los años próximos a *Visitaciones*, en cambio estos conjuntos enfatizan nuevas perspectivas que encontramos en admirables libros o cuadernos unitarios que culminan una trayectoria poética. Tanto «Viejas melodías» y «Créditos de Charlot» como «Los Rembrandt de L'Hermitage» se pueden considerar intentos novedosos que responden a su evolución poética y demuestran también una sorprendente maestría poética ya libre de condicionamientos. Wilfredo Hernández cree que en estas tres obras amplía la autora territorios poéticos al incluir el cine, la pintura y la música en un esfuerzo intertextual, para componer «su nueva poesía atendiendo más a los sentidos que a las preocupaciones ideológicas enmarcadas dentro del proyecto político cubano posterior a 1959». Para este crítico, entonces, «se produce una superación de los rasgos políticos, centrales en su escritura anterior, especialmente en la incluida en

Visitaciones (1970) y *Viaje a Nicaragua* (1987)», para presentar algunas similitudes con la publicada en los años correspondientes a *Orígenes* (236). Todo ello supondría la superación del compromiso con la revolución pues los temas responden a aspectos menos restringidos y más internacionales, dejando de lado la temática estricta del socialismo y «cuyo contenido, aparentemente banal, podría leerse como una velada crítica al presente», que Wilfredo Hernández explica como relacionada con los cambios producidos en Cuba a partir de la década de los ochenta cuando una mayor libertad creativa propicia la aparición de una literatura menos sujeta en la temática (243). Claro que ya hemos visto que en los apartados anteriores de esta compilación aparecen poemas con temáticas esporádicas de lo que se puede llamar «esa nueva manera», haciéndonos ver que tales procedimientos conviven en la poeta de forma armónica, como por otra parte lo prueba la publicación dispersa de alguno de los poemas.

La sección «Viejas melodías» (II, 160-172) toma o, más bien habría que decir, retoma el asunto, tan caro a la autora, de la música, y su unidad radica en las canciones de la música popular evocadas en la complicidad familiar con su madre y su hermano Felipe, cuando ambos tocaban para ella esas antiguas melodías procedentes de viejas películas y bandas sonoras, tal y como la poeta indica en su comienzo. Son veinte composiciones cuyo punto de partida es casi siempre una frase en inglés de la canción recordada. En realidad no se puede hablar de la aparición radical de un nuevo hacer poético porque sigue apoyándose en el mismo procedimiento, sigue hablando y recuperando el mundo familiar tal y como lo hizo desde el comienzo, pero si en su primera colección había un sesgo más metafísico, y luego adoptaba un carácter más comprometido, al ras del mundo, aquí esas costumbres familiares se recuerdan en su sutil disfrute. El poema en prosa «En las sombras de la noche...» (II, 160), que confirma que el procedimiento sigue siendo el mismo, abre la sección con una serie de imágenes que combinan en el espacio habanero el cine y la música, «Efectos de cine baratos y luminosos como los bombillos eléctricos» nos dice, a la vez que augura que «Las viejas canciones perdidas volverán a ser nuevas». En consonancia, los poemas

que continúan recordarán canciones populares, bandas sonoras e espirituales negros, todo ello cumplido con imágenes adosadas que concitan el gran tema de este tipo de canciones, el amor. Algunos de ellos son fácilmente identificables, como «¡Oh, gracias por todo!», transposición de un solo de trompeta que dialoga con la orquesta de cuerda; «Oh, dulce misterio de la vida» que retoma, como indica su epígrafe, «Ah! Sweet Mystery of Life», de Jeannette MacDonald, canción famosa en los años 30 y cuya música compuso Nelson Eddy;[6] «¿Recuerdas cómo cantabas / "Es junio en enero / porque estoy enamorada"?», un poema que trae a la memoria «It'is June in January» que fue popularizada por Bing Crosby en 1934.[7] O el poema número 10, «Qué será de Lillian Harvey», que, como indica su epígrafe, evoca la película *My Weakness* (1933) protagonizada por esta última actriz donde incluye «Gather Lip Rouge While You May», pero que en el poema de García Marruz se inclina a un tono reflexivo de la juventud perdida. Una actuación de Josephine Baker es el tema del poema 11 sobre el recuerdo de la canción «Make believe». El tema «My melancholy baby» (música de Ernie Burnett y texto de George A. Norton y Maybelle E. Watson en 1911) fue popularizado entre muchos por Bing Crosby y Frank Sinatra y envuelve el reflexivo poema 16, «La cantante entrada en años / en el viejo cafetín de Broadway». Otros textos, como el 19, «Iré al cielo montado en una mula» proceden de la canción popularizada por Al Jolson en 1934, «Going to heaven on a mule», cuyo tema convierte en superador de racismos entrando también en el ideario martiano. Pero no faltan los efectos de la desmitificación que actúa sobre el recuerdo, como la titulada «Oestes», que reproduce un tópico argumento de una película de *western*. Y por último el poema número 20, «Si aquellas mañanas mortales no hubieran», que cierra la serie con el epígrafe «(Para acompañar una melodía italiana)», incide en el tema fundamental de su poética, el transcurrir del tiempo, pero su final no pasa desapercibido ya que signa todo el libro y establece el vínculo con la alegría y el disfrute de la vida. Es más que evidente que esta poesía no se despega de sus recuerdos infantiles aunque se sienta más desligada de ese compromiso con el entorno. Parece como si frente a la mirada melancólica que invade en general a sus poemas irrumpiera

aquí el disfrute en sus varias formas, dando entrada a lo popular, a la diversión, la música y el cine. Enseguida, en el siguiente apartado, se podrá ver que para la poeta la alegría brota del don sustantivo y generador de la pobreza que se asocia al desvalimiento pero también a la conformidad con la vida. Es así como se hace fecunda y creativa, y, en suma, encarna como cualidad inherente del poeta. Por eso la pobreza engarza con un personaje como Charlot.

«Créditos de Charlot» (II, 173-205) es sin duda uno de sus logros poéticos en los últimos años.[8] Escrito de 1978 a 1982, fue publicado en 1990 como libro exento.[9] Es conocida la obsesión de la poeta por la personalidad de Charlot desde sus mismos comienzos, pero es en «Hablar de la poesía» de 1986 cuando le dedica varios párrafos, partiendo de una idea muy vinculada al personaje cinematográfico: «Aun la existencia más dichosa es tan trágica que la alegría me ha parecido siempre lo más conmovedor, porque quien nos la da también es un mendigo. Adoro esa bondad involuntaria, capaz de sonreír en la miseria, esa humildad desgarradora de la alegría» (García Marruz, *Hablar,* 437). Incluso introduce algunas anécdotas significativas tomadas de la *Autobiografía* de Charlot para concluir con una frase del actor: «Creo que mi alma nació de estas cosas triviales», para comentar significativamente la autora: «¿Qué poeta no podría decir otro tanto?» (*Hablar,* 438).

En estos cuarenta poemas, en los que el verso libre y a menudo corto intenta transmitir el sobresalto y las sensaciones del ritmo de las viejas películas del actor Charles Chaplin, recala esa pasión por el cine que encadena desde sus comienzos poéticos. Prueba de su reflexión sobre el arte cinematográfico y la importancia que le otorga es el poema «Cine mudo» (II, 178) que con exacta brevedad plantea la simple y justa valoración: a ese cine no le falta el sonido, «tiene el silencio». Ello nos lleva a explicarnos la inserción en estos poemas de procedimientos balbucientes que pueden aproximarse a la poética del silencio, cosa que tal vez sea facilitada por la transposición del arte cinematográfico del cine mudo. De ahí el tono entrecortado, el desconcierto, la sorpresa de esos cuadritos ingenuos, las cosas triviales pero sorprendentes, en las que se exhiben magias sencillas pero sobrecogedoras. Los poemas se suceden

como chispazos al rememorar varias películas y escenas memorables del actor británico. Así el primer poema, muy dinámico en el discurrir de los versos («El equilibrista, la doncella y el vagabundo») hace referencia, tal y como indica el epígrafe, al film *El circo* (*The Circus*, 1927) y su argumento se prolonga en el segundo poema «A dónde irá», cuyo desarrollo coloca el punto de mira en el tema de la joven desvalida tan frecuente en esta y otras películas del actor. El 3, «El letrero» se prolonga en el 4, «Biografía del cómico», poema crucial en el que empieza ya a diseñar cuanto entraña la figura del cómico (poeta), representada en Charlot, «Poeta / de la necesidad», es decir, surgido de la pobreza, de la falta de todo, del hambre, pero con una cualidad esencial: «Como el héroe / pero casi sin querer / transforma, él también, el mundo» (II, 176). Es fundamental aproximar este concepto de héroe al personaje de Charlot, porque explica su importancia y lo relaciona con otra sección anterior incluida en el mismo libro, «De los humildes y de los héroes», pero lo que en ese apartado se daba por separado, aquí el humilde y el héroe se reúnen en el personaje de Charlot. «Explicaciones al margen», que constituye el poema 5, nos añade las claves suficientes para su interpretación como emblema que capitaliza al poeta y al cómico, su energía para repartir alegría, su don para producir y entregar amor:

> Habrá que partir del hambre
> (El cómico no nace,
> se hace),
> de la necesidad como un anhelo
> que busca y halla algo más
> no previsto siquiera
> por ella misma.
> Habrá que partir del hombre,
> y del amor que acude. (II, 177)

De todos modos, cada secuencia cinematográfica inserta, descrita o comentada en los poemas se conjuga bien con la forma del verso en la intención de atrapar ese mundo poético delicadísimo que constituyen las películas en blanco y negro en las que Charlot es el pobre hombrecito

bueno e ingenioso que triunfa del fuerte y abusivo. Por eso también el personaje se convierte en un símbolo ligado a la virtud de la pobreza, que la poeta valoró a la vez que el grupo de *Orígenes*. Pero fue José Lezama Lima en «A partir de la poesía» quien indicó que la última era imaginaria era la posibilidad infinita que acompaña a José Martí con el espíritu de la «pobreza irradiante», y que la revolución cubana ha traído de nuevo al presente, porque «reaccionando contra la era de la locura que fue la etapa de la disipación, de la falsa riqueza, está el haber traído de nuevo el espíritu de la pobreza irradiante, del pobre sobreabundante por los dones del espíritu». Para Lezama los grandes hombres del XIX cubano fueron hombres pobres:

> Sentirse más pobre es penetrar en lo desconocido, donde la certeza consejera se extinguió, donde el hallazgo de una luz o de una vacilante intuición se paga con la muerte y la desolación primera. Ser más pobre es estar más rodeado por el milagro, es precisar el animismo de cada forma; es la espera, hasta que se hace creadora, de la distancia entre las cosas (Lezama, II, 838-839).

Este concepto de pobreza que Lezama explica en el mismo lugar, afirmando que «La vigilia, la agudeza, la pesadumbre del pobre, [componentes todos que] lo llevan a una posibilidad infinita» (839) homogeneiza la poesía del grupo, pero se hace sustancial en la poesía de García Marruz junto con un aditamento religioso más visible que en Lezama. La pobreza para la poeta cubana lo debería invadir todo como cualidad máxima de la divinidad, y aparece en uno de los apartados, «Sonetos de la pobreza» (I, 96-101) de su primer libro *Las miradas perdidas*, con diez poemas, y que fue publicado en 1951; en poemas como «Nacimiento» y «Los pobres, la tierra» se amplifica como cualidad general, incluso de la propia Cuba como tierra de pobreza al señalarla directamente como «tu color uniforme de pobreza», y a la vez «renunciando al asombro y la belleza» (I, 100).

De este modo y por todas estas cualidades Charlot representa al poeta, y a la poesía implícita en sus actuaciones se dedican algunos de esos poemas, la pobreza está unida a la creatividad, a la alegría, a la posibilidad de trascender, ello se manifiesta bien en el número 8, «Toda la poesía, allí», y en el 9, «La linda buhardilla», muy visual. Ambos

recogen escenas de otra película *El chico* (*The Kid*, 1921) en la que interviene Jackie Coogan y al que hace referencia en el primer poema citado («Desde cuando / toda la poesía allí / en aquel quedarle / tan dulcemente grande / la gorra ladeada» II, 179). Otros poemas siguen asediando esa imagen, tanto el 10, «Lecciones de Charlot», como el 11, «El maillot de oro», en los que se persigue su esencia como personaje, los equilibrios en la pantalla y en la vida, la sorpresa del espectador y su complicidad. Son poemas en los que la conjunción fondo-forma está resuelta con maestría. Para ello la imagen adosada se presenta en la retina con contundente plasticidad. La vida de Charlot traspone la vida humana, como cuando el vagabundo se cree rey en 6 «Escojo ese momento»; o en el 14 «Charlot y el guardia» donde es el pobre hombrecito bueno e ingenioso que vence al fuerte y poderoso, como también sucede en el 15 «Charlot y el hombre fuerte». Escenas emblemáticas por todos recordadas se suceden en los poemas como en los dedicados al «Baile de los panecitos», el 16 y el 35; el 17 «Sigue huyendo el hombrecito», y el 33 «Los zapatos de Charlot». Poemas que intentan asediar a un personaje que resulta imposible de atrapar, pues la poeta es consciente de que se define en silencio. Casi todos los poemas son claramente identificables con títulos como *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1935), *Luces de la ciudad*, (*City Lights*, 1930), y *La quimera de oro* (*The Gold Rush*, 1925). Como puede observarse, la autora revisa y traspone la filmografía más conocida de Chaplin, e incluso añade el visionado del reportaje documental *El desconocido Chaplin* (*Unknown Chaplin*, 1983) realizado por la televisión británica sobre su carrera artística. A ello hace referencia el 36 «Mirando "El desconocido Chaplin"» que consta a su vez de 6 poemas que reproducen momentos significativos. Es revelador el poema «Habla una vieja actriz» que reproduce una frase que resulta emblemática para la autora: «-Hágalo / más pobre» (II, 201). Ni que decir tiene que esta anécdota refuerza la definición de Charles Chaplin como poeta, con todos los aditamentos que lo componen –la pobreza, la alegría–, que también tienen que alcanzar al poeta.

En el fondo, este mismo procedimiento de referencia intertextual aparece en *Los Rembrandt de L'Hermitage* (284-293) fruto de su viaje a

la Unión Soviética en 1975, compuesto por un conjunto de quince poemas acerca de los cuadros del pintor holandés sobre los que realiza transposiciones de arte o écfrasis. Wilfredo Hernández señala que se observa «nuevamente el rechazo del presente y el privilegio de un medio, esta vez de alta cultura, en que la ideología aparece obviada» (240). Pero tal vez sea más importante ver el conjunto como un nuevo reto. García Marruz trabaja en la adaptación y actualización de un procedimiento muy querido por los poetas modernistas, sobre todo en aquellos más proclives al parnasianismo. Se trata de todo un ejercicio de rigurosa y difícil escritura en la que los poetas intentan ofrecer a los ojos del lector la disposición artística, el color, la belleza mórbida, casi carnal, de las formas pictóricas o del volumen de una escultura. El cubano Julián del Casal (1863-1893) fue un gran maestro de exacta perfección al describir los cuadros de Gustave Moreau en su obra *Nieve* (1892), también Darío usó en prosa y en verso de este artificio desde sus artísticos cuadros de la sección de «En Chile» de su libro *Azul...* (1888), en el que Ricardo, ese «poeta lírico incorregible», diseña, sin pincel ni paleta, acuarelas, paisajes y aguafuertes y hasta «Un retrato de Watteau». Es evidente que el procedimiento, tomado de la literatura parnasiana francesa, va a tener una amplia descendencia, muy en especial en la narrativa y en la crónica, y que los autores eróticos lo vulgarizarían con intereses más bastardos para hacer más accesibles a los sentidos las imágenes de la morbidez femenina que asociarían a conocidas escenas del arte. De esa herencia procede «Los Rembrandt de L'Hermitage» aunque la técnica y la intencionalidad de la poeta es otra. No se trata sólo de describir la sensualidad pictórica sino ahondar en su sentido, en el transcurrir del tiempo que envuelve a los motivos retratados, como bien se muestra en «Mujer probándose un arete» o en «Retrato de un viejo judío», donde trasluce la profesión de mercader que ejerce el retratado, al fin detenido en el tiempo, atrapado por él. Por eso hay poemas descriptivos pero abundan más los que insisten en el sentido del motivo en sí, es el caso de «Saskia como Flora», magnífico en el supuesto diálogo con los que contemplan el cuadro. Dada la intencionalidad de la poeta, en el poema que cierra el conjunto, «Dánae», la creación que implica el útero

recreado, no signa sensualidad sino espera, espera para crear otro ser, con lo que constituye un canto a la potencialidad creativa de la mujer.

Al trabajar con la écfrasis, es importante visualizar los cuadros para percibir el detalle y cómo la autora transgrede la transposición de arte como tal. Sin embargo, hay poemas descriptivos como «Retrato de un niño», «La adoración de los magos», «Retrato de un hombre» y «Descendimiento de la cruz», en cambio «Retrato del poeta Jeremías de Decker» propicia el diálogo del retratado con el autor o con el que mira, lo que también sucede en «Retrato de Baertjen Martens Doomer», donde la retratada hace alusión a la pérdida del tiempo accediendo al final a posar. La pintura detiene el movimiento de los retratados, y la mirada irónica de la autora, al introducir la temporalidad, nos hace ver la futilidad de las quejas. Es consciente la poeta de la dificultad de su empresa como sucede en «Poema fallido a "Cristo y la mujer de Samaria» cuya descripción intenta apresar. Significativos son dos títulos, «David y Uriah», breve poema que viene a ser una reflexión acerca de la ambigüedad de la culpa, y «El retorno del hijo pródigo», donde, más que trasponer el tema de la pintura en sí, desmenuza la idea, y en ambos el tema religioso se universaliza en aspectos cruciales de la condición humana.

Como hemos visto hasta ahora, los apartados de *Habana del centro* adoptan formas y contenidos varios, no existe la homogeneidad de los libros anteriores. Pero es que además, títulos como «Nociones elementales y algunas elegías» (II, 207-231) y «Física elemental» (II, 232-248) son secciones en las que cuestiones de gramática o elementos de física se convierten en materia de sus versos y a la vez demuestran el dominio poético adquirido al trabajar con el desarrollo de una especial intertextualidad. A ellos se añade el titulado «Segundas partes...» (II, 249-264) que contiene poemas más variados y por tanto no tiene tanta cohesión como los anteriores aunque la postura es la misma respecto al lenguaje. Ella misma explica la ocasión del primer libro en «Razón de este librillo» al frente de la primera de las secciones (II, 207-211) con un significativo paréntesis como epígrafe «(y del uso excesivo –viviendo estoy– del gerundio)» que trasluce la ironía y el espejeo sobre la propia gramática (Cella, 2004, 161). En el texto recuerda que se «topó en estas disciplinas

con los cuatro tomazos de *El Educador Popular* que editaba en New York el librero amigo de Martí, Néstor Ponce», un emigrado cubano que desarrollaba en sus páginas las «nociones elementales que debe poseer un niño, de geometría, de gramática, de física, y si no toda la historia suficiente, sin duda la suficiente y primera poesía, todo escrito en un tono tan serio como si se hablase, con el respeto debido y sin aniñamiento de ñoñez, a ingenieros que tuvieran cinco años o a gramáticos de seis». Movida por Martí, que tantas veces es guía y reflexión, hace ver que el poeta cubano encontraba el orden del mundo en los libros de ciencia por lo que selecciona imágenes y realiza un intencionado montaje cuyo asidero es el lenguaje. Sorpresa, perplejidad, copia, selección, glosa: «A veces mi trabajo ha sido solo de montaje o selección de imágenes, como en el cine, o de rápidos cortes necesarios. Otras, me he animado a entonar mi propia aria, como todo pájaro cantor» (II, 209). Sin embargo, la autora confiesa cómo muchas veces se trata de textos que son hallazgos insólitos, pues abundan las citas textuales de cosas inconexas y distantes. Y de ellos brota el humor, un ingrediente que aflora a cada momento con «silenciosas y ligeras sonrisas» de lo que ella misma denomina «juego». Esta actitud es nueva en su poesía. Pues si las palabras aceptan «el reto de la poesía», «Este es un pequeño librillo en que, entre juego y juego, he hallado fuego confortable en algunos días fríos» (II, 210). El espíritu martiano, educador, pero sin pretensiones, aparece captado aquí en esta pedagogía de la época. «Agradezco a estas frasecillas el haberme mostrado la conexión que pueden tener entre sí todas las cosas, aun las que parecen más distantes, sin excepción alguna, la conexión de las frases comunes de una conversación habitual con algunas dolorosas o regocijadas verdades solitarias del hombre» (II, 211). Muy acertada está Luisa Campuzano al comentar que la presencia de Martí aparece en ella «en los más diversos registros, asume distintas funciones y orquesta un intencional juego intertextual y dialógico» (90).

Dedicado a su suegro, Medardo Vitier, que le llamó la atención sobre la «divertida inconsecuencia» de los ejemplos de su cartilla escolar, «Nociones elementales y algunas elegías» se abre con una sección titulada «Gramática inglesa» (II, 211) que incluye numerosos poemas breves,

en los que surgen asociaciones absurdas, que rozan lo irracional, y hasta lo incoherente, y sin embargo de eso mismo surge su belleza. Es un libro ingenioso sin duda que busca presentar el contacto entre las palabras, las chispas imaginativas que producen, el regalo auditivo y de pensamiento que originan en su inserción en las frases y su contacto entre ellas, de lo que puede ser un buen ejemplo el poema titulado «Quien alaba»:

> Quien alaba la piedad del rey?
>
> Ayer nos paseamos por la ciudad.
> La madre calmaba a la niña con un regalo.
> Y el cocodrilo sesteaba en el Nilo (212).

O este otro titulado «Not any?»: «-No hay nadie? –El gorro. / Él ha estado escribiendo. // –La capa, por favor. / Los guantes. –Tengo prisa». (II, 211). Ejemplos nacidos de un fin pedagógico, la autora aprovecha bien esos títulos: «Repaso de verbos irregulares», «Uso de plurales», «Este libro de gramática», «Verbos impersonales» u «Oficios del participio pasivo», soneto fundamentado en un ingenioso juego de participios que rebota sobre el propio hacer poético («Habiendo escrito más de lo debido / he resuelto callar por algún tiempo»). En definitiva se trata de una sección que plantea el gozo mismo del lenguaje, las asociaciones absurdas en las que el ingenio se une al hallazgo, pues a veces explicita que se trata del verdadero *objet trouvé*. No hay que olvidar tampoco que es un poemario nacido de su facultad de lectora, en el que la ironía y la sonrisa son elementos fundamentales de un libro que considera un divertimento pero que refleja su gran dominio del instrumento primordial del poeta: el lenguaje. Un paso más lo ofrece «Física elemental», (232-248) cuyo subtítulo «(Citas textuales)» es significativo. Son, por tanto, fragmentos que selecciona y que proceden muchas veces directamente de revistas, pues hay muchas citas textuales. Así surgen glosas a Martí en «Las lecciones solemnes», ideas sustentadas por los epígrafes de Martí que dialogan con los versos en «Oficios de amor» o «De las alegres lecciones». De nuevo los hallazgos se reproducen en «Otras lecciones (y algunos sobresaltos)» o en «El esqueleto», que tanto recuerda el procedimiento barroco de sor Juana en el *Primero sueño*.

En definitiva, el libro *Habana del centro* denota la maestría de una obra realmente capital en el contexto cubano y en la literatura en lengua española.

Notas

1. «Yo he publicado tres libros: *Las miradas perdidas*, que es el libro de la juventud; *Visitaciones*, que puede considerarse el de la madurez, no el de la madurez poética, sino de la edad, y el de la ancianidad, que será *Habana del centro*. Tanto *Visitaciones* como *Habana del centro* son libros gruesos. Pero yo digo que no son un libro gordo sino varios libros compuestos por libros finos» (Nuño, 18-19).
2. Citaremos por García Marruz, *Obra poética*. Se señala el volumen y la página entre paréntesis.
3. Jorge Luis Arcos (208-232) dedica el capítulo tercero de su libro a analizar pormenorizadamente el tema de lo cubano en sus dos primeros libros partiendo también del presupuesto de que recoge muchas ideas del libro cardinal de Vitier *Lo cubano en la poesía* (1958). Distinta opinión apunta Hedeen (170-173) enfatizando la condición genérica del sujeto.
4. Véase «Carta a Antonio Machado» incluido en *Las miradas perdidas* (I, 90-92).
5. En el poema ya citado dedicado a Antonio Machado se dice: «Antonio Machado, siempre que pienso en ti / me viene esta palabra "hombre" y esta otra/ "pobreza"» (I, 90).
6. El film *Naughty Marietta* (1935), dirigido por W.S. Van Dyke, fue el primer título de MacDonald en el que trabajaba junto a Nelson Eddy. La música fue compuesta en 1910 por Victor Herbert y una de las canciones incluidas era «Ah! Sweet Mystery of Life».
7. «June in January» es una canción compuesta por Ralph Rainger la música y la letra de Leo Robin. Apareció en la película *Here Is My Heart*. La primera grabación fue de Bing Crosby en 1934.
8. Stacy Hoult en uno de los pocos estudios sobre el libro ha llamado la atención sobre la importancia de esta obra a la vez que analiza con acierto los elementos relacionados con el cine de Charlot (142-158).
9. Fina García Marruz, *Créditos de Charlot*, edición facsimilar. La Habana, Letras Cubanas, 1994. La primera edición apareció en edición artesanal en Matanzas, Ediciones Vigía de la Casa del Escritor de Matanzas, 1990.

Bibliografía

Almanza, Rafael. «Hacia Fina: su conciencia formal». *Encuentro de la cultura cubana*, (1999) II: 8-15.
Arcos, Jorge Luis. *En torno a la obra poética de Fina García Marruz.* La Habana: Eds. Unión, 1990.

– «Fina García Marruz: el conocimiento encarnado» en *Orígenes: La pobreza irradiante.* La Habana: Letras Cubanas, 1994: 148-160.
– «Obra y pensamiento poético en Fina García Marruz». *Revista Iberoamericana,* (1990), 56: 152-153, 1195-1202.

Armas, Emilio de. «La poesía del encuentro en *Las miradas perdidas,* de Fina García Marruz». *Encuentro de la cultura cubana*, (1999), II: 16-22.

Bobes, Marilyn. «Fina García Marruz: elogio de la serena perfección». *Casa de las Américas*, (1996), 149: 155-156.

Campuzano, Luisa. «José Martí en la poesía de Fina García Marruz». *Casa de las Américas*, (1996), 198: 90-97.

Cella, Susana. «La gravedad y la gracia en la poesía de Fina García Marruz». *Hispanic Poetry Review*, (2000) 2: 73-88.
– «Tres poetas cubanos». *Inti. Revista de Literatura Hispánica.* (2004), 59-60: 153-176.

Fernández Retamar, Roberto. *La poesía contemporánea en Cuba (1929-1953).* La Habana: Orígenes, 1954; La Habana: Letras Cubanas, 2009.

García Marruz, Fina. *Hablar de la poesía*. La Habana: Letras Cubanas, 1986.
– *El peso de las cosas en la luz. Antología poética*, selección y prólogo de Susana Cella. Buenos Aires. Colihue, 2006.
– *Obra poética*, tomos 1 y 2. Prólogo de Enrique Saínz. La Habana: Letras Cubanas, 2008.
– *El instante raro (Antología poética).* Edición, selección y prólogo de Milena Rodríguez Gutiérrez, Madrid/Valencia: Ed. Pre-Textos, 2010.
– ¿De qué, silencio, eres tú silencio?, edición e introducción de Carmen Ruiz Barrionuevo. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca /Madrid: Patrimonio Nacional 2011.

Hedeen, Katherine M. «La cubana en la poesía: Género y nación en *Visitaciones* y *Habana del centro* de Fina García Marruz». *Revista Iberoamericana,* (2009), 75, 226: 167-189.

Hernández, Wilfredo. «Ni arte puro ni arte para: Fina García Marruz y la poesía cubana de los noventa». *Romance Notes* (2000), 2, XL: 235-244.
– «Entre *Orígenes* y la revolución: Introducción a la poesía de Fina García Marruz». *Monographic Review/Revista Monográfica,* (1997), 13: 340-354.

Hoult, Stacy. «Enchanting Melodies: Charlie Chaplin in the Poetry of Fina García Marruz» en Jorge Febles (Ed.), *Into the Mainstream: Essays on Spanish American and Latino Literature and Culture.* Newcastle upon Tyne, England: Cambridge Scholars: 2006: 142-158.

Lesman, Robert. «La función de la nostalgia en la poesía origenista de Fina García Marruz», *Hispanic Journal* (2010): 31, 2: 81-95.

Lezama Lima, José. *Obras completas*, Tomo II, México: Aguilar, 1977.
Nuño, Ana. «Visto desde Cuba: Entrevista a Cintio Vitier y Fina García Marruz». *Quimera*, (1997), 163: 8-19.
Orígenes (1944-1956), edición facsímil, introd. Marcelo Uribe. México: El Equilibrista/ Madrid: Eds. Turner, 1989, 7 vols.
Rodríguez, Milena. «Secretos femeninos en la escritura poética: las estrategias de lo pequeño». *Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura*, (2002), 52: 74-78.
– «Entre el cacharro doméstico y la Vía Láctea: el compromiso poético de Fina García Marruz» en Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel Eds., *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Madrid: Visor, 2009.
Rovira, José Carlos. *Ciudad y literatura en América Latina*. Madrid: Síntesis, 2005.
Serra Maiorana, Giorgio. «Lo religioso en la poesía de Fina García Marruz». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios,* (2007): 36.
Vitier, Cintio. *Diez poetas cubanos (1937-1947),* La Habana: Orígenes, 1948.
– *Cincuenta años de poesía cubana*. La Habana: Úcar y García, 1952, p. 376.
– *Lo cubano en la poesía*, Las Villas, Universidad Central de Las Villas: 1958.
– «Recuento de la poesía lírica en Cuba desde Heredia a nuestros días». *Revista Cubana*, (1956), XXX: 53-96.
Zambrano, María. «La Cuba secreta». *Orígenes* (ed. cit.), V, 20, 3-9.