



# LOS DISCÍPULOS DE EMAÚS O LA METÁFORA DEL HUÉSPED: PARA UNA POÉTICA DE LA POBREZA EN FINA GARCÍA MARRUZ

*On the Road to Emmaus or the Guest Metaphor: towards a Poetry of Poverty in Fina García Marruz*

ANA MARÍA DÍAZ PÉREZ  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID (ESPAÑA)  
ANAMARIA.DIAZP@UAM.ES  
ORCID: 0009-0000-9527-7608

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.1074>  
vol. 30 | 2024 | 103-112

Recibido: 15/03/2024 | Aceptado: 01/05/2024 | Publicado: 12/07/2024

## Resumen

La perspectiva teológica de la escritura fue un aspecto compartido por las diversas personalidades que integraron el grupo Orígenes, si bien se dio predominantemente en las plumas de Fina García Marruz y Gastón Baquero. Las siguientes líneas se centran en el papel estructural del Nuevo Testamento en la primera autora, con especial énfasis en los poemarios *Las miradas perdidas* (1951) y *Visitaciones* (1970). A través de los modelos bíblicos, la escritura es entendida por García Marruz como un baile entre iluminación y pérdida, y que solo puede repetirse si mantenemos la puerta abierta al huésped.

## Palabras clave

poesía, Cuba, La Biblia, Orígenes, tiempo



## Abstract

A theological perspective on writing was a shared dimension among the diverse personalities that shaped the group Orígenes, however, it arose predominantly in the quills of Fina García Marruz and Gastón Baquero. The following lines will focus on the structural role of The New Testament in the first author, with a special accent on the poetry collections *Las miradas perdidas* (1951) and *Visitaciones* (1970). Through biblical models, writing is understood by García Marruz as a dance between enlightenment and loss, which can only be repeated if we keep the door open to the guest.

## Keywords

Poetry, Cuba, The Bible, Orígenes, Time

El editorial del primer número de *Orígenes* (1944) deja clara la vocación metafísica que el grupo homónimo ya había adelantado en *Espuela de Plata* y la orienta hacia una poesía entendida como método de conocimiento del ser, sin contradicción posible entre fondo y forma, entre vitalismo y conciencia de oficio (5-7).<sup>1</sup> A esta idea se adherirá Fina García Marruz años más tarde, con la máxima “Ni arte ‘puro’ ni arte ‘para’” (2018a: 12) que, más allá de su elocuencia, buscaba un verso integrador como en su día lo fueron las mejores expresiones del modernismo. Si el ensayo origenista define este proceso creador como la indagación en una humanidad con “su tensión, su fiebre, sus momentos más vigilados y valiosos” (Lezama, Rodríguez Feo, 1944: 5), en los cuales “lo desconocido va siendo poseído” (5), la poeta cubana pondrá ese tanteo en lo oculto al servicio de una búsqueda de la misma “fiesta extraña” (“la fiesta / pobre y dichosa de lo que ahora existe” [García Marruz, 2008: 26]) que ya había percibido José Martí, y que ella nombra ahora como “lo exterior-desconocido” (García Marruz, 1947: 16).

A pesar del intelectualismo del grupo, tanto los poemas de García Marruz como sus ensayos “Hablar de la poesía” (1970) y “Lo exterior en la poesía” (1947) dan cuenta del lugar central que otorga al detallismo de ese exterior inmediato,<sup>2</sup> del objeto sencillo como manifestación de una verdad sobrenatural o ignorada, sobre todo en su evolución desde el poemario *Las miradas perdidas* (1951) a *Visitaciones* (1970). Sin embargo, tal aproximación a aquello que nos excede, sea en la teología o en la misma historia, continúa siempre la línea de pensamiento de *Orígenes* en la medida en que la revelación solo puede darse en el poema en tanto camino de perfección y encarnación de aquella “compleja síntesis de la experiencia” como material “que no puede ser conocido de otra manera” (Valente, 2008a: 41 y 44). Se evita de esta forma caer en la simple descripción realista o utilitaria, pero también se cuida de considerar a la escritura como un fin en sí misma. Esta vía hacia el conocimiento y su notable trasfondo religioso condicionarán la definición de su obra como “trascendentalista” (Arcos, 1990: 16, 23, 25-26) con el fin de distanciarla de la poesía pura. Para la autora, tal poder de desvelar lo ignorado radica entonces en su naturaleza de proceso y en la capacidad de mostrar el fogonazo de lo maravilloso:<sup>3</sup> “el acto de su expresión es el acto de su conocimiento” (Valente, 2008a: 42). Es precisamente esta itinerante vía hacia una anagnórisis final la que determinará la importancia del episodio bíblico de Los discípulos de Emaús en la obra de la poeta.

La narración de los Evangelios de san Lucas (Lc. 24, 13-35) y san Marcos (Mr. 16, 12-13) es recordada en “Hablar de la poesía” con el fin de señalar metafóricamente que el único camino hacia la sabiduría es el del desprendimiento. Se hace difícil no recordar aquí la vía purgativa de la mística, a cuyos autores García Marruz dedicará también numerosas líneas (en “San Juan de la Cruz: de la palabra y el silencio” o los poemas “En Ávila” y “Teresa y Teresita”). Al igual que la luz de las estrellas o el sonido del relámpago, percibidos siempre con posterioridad al fenómeno, la poeta ve en este relato de la Resurrección un ejemplo de enseñanza vital y poética: “Como Cristo a los discípulos de Emaús, cierta revelación de lo real solo me ha sido reconocible a precio de desaparecer” (2018a: 10). Recordemos que la anécdota contada por san Lucas remite al encuentro entre dos caminantes con Jesucristo, tres días después de su muerte. Sin reconocerlo, lo invitan a acompañarlos y a permanecer la

<sup>1</sup> No en vano, el arte poética de *Espuela de Plata* ya se había referido al pintor Perugino para mostrar su propia manera de evitar el dualismo: “Prepara la sopa, mientras tanto voy a pintar un ángel más” (Lezama et al., 1939: 1; cursivas del original).

<sup>2</sup> Al querer trazar una prudente distancia con las vanguardias, muy propia de su época, la autora hace hincapié en que su visión se asienta en la sencillez y en el cuestionamiento de conceptos como “la belleza” o “lo poético”, que no se dan como cualidades de las cosas sino en tanto revelación: “La poesía no estaba para mí en ‘buscar lo desconocido para hallar lo nuevo’, sino en una dimensión nueva de lo conocido. O acaso, en una dimensión desconocida de lo evidente. Entonces trataba de reconstruir, a partir de aquella oquedad el trasluz entrevisto, anunciador. [...] El hoy humilde me parece el verdadero alimento. Pan nuestro de cada día, no lo excepcional, sino lo diario que no cansa, ni estraga, y que sustenta. Vivir en esa especie de disparadero del proyecto incesante, menudo o magno, escamotea muchas veces su maná precioso sosteniéndonos. Que ningún acto que realicemos en el día, ni aun el más modesto, sea mecánico. Que podamos tender la cama con la misma inspiración con que antes se iba a ver la caída del crepúsculo” (García Marruz, 2018a: 9-10).

<sup>3</sup> Desde luego, la concepción de la poesía como magia y visión tiene múltiples ancestros. Entre ellos la autora elige a Arthur Rimbaud (García Marruz, 1947: 17; 1997: 42-46) a través de la lectura cristiana que de él había hecho Paul Claudel y que tanto disgustó al surrealismo parisino.

noche con ellos, al tiempo que comentan noticias sobre la Resurrección que van llegando desde Jerusalén. Solo cuando el huésped se revela ante los hombres, ellos comprenden: “Entonces les fueron abiertos los ojos, y le reconocieron; más él se desapareció de su vista” (Lc. 24, 31).

Además del correlato entre los discípulos y el ejercicio de la escritura que Fina García Marruz hará de este breve momento de plenitud (“nadie podría ‘sentirse’ poeta sino por ese único punto en que deja de serlo, y quizás solo hemos sido verdaderos poetas en los raros instantes en que no nos dimos cuenta de ello” [2018a: 17]), puede trazarse una analogía más general entre el episodio bíblico y la memoria. Para ser evocado, el acontecimiento presente, en su oquedad y limitación, tiene que desaparecer. Ella misma señala un episodio en el que el recuerdo de un árbol de la infancia le proporciona mayor contacto con lo esencial, con todas las significaciones del árbol, que su vivencia con él en un inicio (2018a: 10), y así lo traslada a la versificación: “Dichoso tú, paseo entre los árboles / que dimos con aquel que ya no existe” (“Su día feliz” [2008: 185]). En consecuencia, el funcionamiento del poema como depositario de una experiencia transfigurada y comprendida,<sup>4</sup> de acuerdo con las constantes de *Orígenes*, perfecciona la capacidad humana del recuerdo y permite recuperar su sentido primero más allá de la vivencia individual. Bajo esta luz, la aprehensión de una realidad pretérita, ahora destilada, puesta en contradicción y convertida en oro, solo es posible a través del estímulo sensorial del presente, al igual que *En busca del tiempo perdido*,<sup>5</sup> y como puede apreciarse en el primero de los “Sonetos a la lluvia” de *Las miradas perdidas*:

Esta lluvia me pone el corazón antiguo.  
Soy ahora a la vez el músico y los sonos  
y el que de lejos oye. Las conversaciones  
del grupo familiar dan un rumor ambiguo.

¿Qué me escinde del sueño de la vida  
hacia otro idioma que al mirar consigo?  
¿Me pulsas tú también? ¿Te ha conmovido  
la calidad nocturna de la vida?

¡Oh lo bello y lo triste! Como un barco  
la intimidad violeta de la casa cerrada  
me toca hasta esa música que soy y que no abarco.

Y esa luz que está ¿afuera?, que mi recuerdo mueve  
sin tocarlo, me dice: soy lejana  
y fugaz. Está lloviendo infinitamente. Llueve... (García Marruz, 2008: 26-27)

Desde la primera estrofa, el estímulo de la lluvia hace posible atravesar los calendarios (“Soy ahora a la vez el músico y los sonos / y el que de lejos oye” [26]). La caída del agua volverá a señalar este camino en “Visitaciones”: “Una lluvia / que no puede mojarnos, no se cansa / de rodear un día preferido” (2008: 255). En ambos, la música toca las claves del tiempo convirtiendo a la voz poética en el propio instrumento que conduce el viaje hacia el hogar de la infancia, “la intimidad violeta de la casa cerrada” (2008: 27). La presencia de la casa familiar (también en “Canción de otoño”) y de la niñez son constantes en la obra de la autora y la devuelven a una “alianza”, una “religación” perdida que fue

---

<sup>4</sup> El poeta gallego José Ángel Valente, muy afín a *Orígenes*, recuerda a T. S. Eliot para puntualizar que la palabra poética contiene también una suma de sentidos históricos más allá de la síntesis de la vivencia subjetiva, ahora comprendida: “El llanto personal no es expresable sin la rememoración de su sentido. [...] El más breve poema lírico encierra en potencia toda la cadena de las rememoraciones y converge hacia lo umbilical, hacia el origen” (2008b: 81-82).

<sup>5</sup> La poeta acude a Marcel Proust para ejemplificar una posible síntesis de aquello que nos supera, aunque se trate de nuestra propia interioridad, gracias a un desencadenante sensorial del presente narrado: “nos damos cuenta de que se halla ante un obstáculo exterior como ante el umbral de su propia alma, y que sabe que sólo por la profundización de su sentimiento, de su propio sentimiento, podrá sobrepasarlo, y que al sobrepasar la resistencia que le opone la enajenación de su interior, podrá llegar al fondo y a la salida del laberinto. *Entonces el olor de los espinos podría entregarle, como el ángel a Jacob, su propio Nombre*” (García Marruz, 1947: 21; las cursivas son mías).

nuestro paraíso en la tierra (Maccioni, 2018: 149-150). Más allá del carácter íntimo de esta unión, la evolución hacia el poemario de 1970 acabará por convertir la casa en un símbolo colectivo de cubanidad (“Azules”, “El recodo”, “La casita moderna”, “Por la carretera”). La visión patriótica acompaña entonces a esta imagen no solo a través de un mayor cromatismo, sino con nuevos sentidos de lo entrañable que encarnan en frágiles construcciones como metonimia del pueblo que las habita: “junto a la dignidad de los portales / viejos, la noble altura de la luz / en los incomprendidos, parques techos” (“La casita moderna” [2008: 132]). Defendidos en su sencillez e inesperada fortaleza, la cotidianidad y sus detalles más desatendidos —desde el descampado hasta el sombrero usado— pueden ser leídos desde perspectivas tanto políticas como religiosas.

En los “Sonetos a la lluvia”, la realidad doméstica es más veraz en la nostalgia, pues el poema permite ahora reconocer su valor como promesa de futuro. Se trata, como confirma Milena Rodríguez, de “ese mundo aún por descifrar, ese mundo por-venir, [que] es, en última instancia, el Jardín del Padre, abandonado, que se convierte, gracias a la poesía, en paraíso recuperado” (2021: 99). Tal regreso al origen es un corte en la cronología y nos habla de una eternidad: “esa música que soy y que no abarco”, “Está lloviendo infinitamente” (García Marruz, 2008: 27). La nostalgia acentúa el deseo en la medida en que, al igual que románticos alemanes como Novalis o Goethe, García Marruz cree que el mapa hacia el Edén yace oculto y olvidado en algún lugar de nosotros mismos. Por ello, la autora aduce que es posible reencontrar el camino y, oportunamente, recuerda las lecciones de María Zambrano sobre san Juan de la Cruz: “Y nos enseñaba María que el alma solo podría saber lo que antes había estado en ella: ‘Los ojos deseados / que tengo en mis entrañas dibujados’” (García Marruz, 2018c: 302; san Juan de la Cruz, 2013: 251).

No obstante, la poeta no olvida la advertencia de Emaús. En último término, esta enseñanza muestra la imposibilidad de unir experiencia y plenitud, al tiempo que da testimonio de una oquedad en la percepción del presente. Tal vacío es una invitación a la búsqueda implícita en la expresión literaria y un motivo para su existencia. Así, bajo el marco de este episodio del Nuevo Testamento, se arma el juego entre plenitud y pérdida, entre nostalgia y deseo, que domina la poesía de Fina García Marruz: “Tú no sabes que tienes toda posible ciencia. // Mas ay, cuando lo sepas, el parque se habrá ido, / conocerás la extraña lucidez del dormido” (“El bello niño” [2008: 43]); “Sólo veo la exacta mirada que tenías / a través de esta fiebre // de no tenerla ya” (“Lo oscuro” [2008: 53]); “Cómo volver allí, cómo volver, / si ya el pasillo está lleno de polvo, / y he visto ya mi alma totalmente / y no entro en mí como en un parque oculto” (“Canción de otoño” [2008: 78]). El paso de la infancia a la edad adulta y la pérdida del jardín, en un eco modernista, conforman los momentos paradigmáticos de lucidez, en una dolorosa adquisición de conciencia.

Como podemos observar, la idea de una epifanía va siempre ligada a la advertencia sobre su disolución. No se aleja esta reflexión de la conocida imagen de Lezama Lima sobre la poesía, al definirla como “caracol nocturno en un rectángulo de agua” (García Marruz, 2018b: 141). Espiral del caracol condenada a desaparecer en la página líquida o ante la amenaza temporal de la clepsidra, pero que es, como en el descenso órfico de Dante o en el cielo estrellado de Van Gogh, una escalera que conecta con el reverso de lo real (Lezama Lima, 1950: 63). El autor concuerda así con el alto precio a pagar por un instante de conocimiento. Destrucción o paradoja, sombra del pez, que Lezama Lima encuentra ejemplificada en el mito de Casandra. El autor compara su condena a no ejercer el don de la profecía, la serpiente enroscada en su oído, con la inútil búsqueda alquímica del sabio medieval Roger Bacon (1950: 61-62). El monje franciscano habría creado una cabeza parlante, o así lo teatraliza Robert Greene, que solo respondía a las preguntas en su ausencia y a destiempo (61), de modo que su magia no alcanzaba nunca al autor. La capacidad creativa del ser humano, incluso en su máxima expresión, parece ligada siempre a la condición huidiza y acuática de un verso que deja de pertenecernos. Se produce así el destierro de aquella escalera de metáforas construida en un efímero momento de inspiración.

Sin embargo, Fina García Marruz no carga a su texto de la pesadumbre de la pérdida, sino que apela al poema como tregua y renacimiento. La habanera muestra que, frente a todas las edades de la

lluvia en el soneto tratado, como la nevada que atraviesa generaciones en “Los muertos” de James Joyce, el texto irrumpe brevemente en el continuo discurrir de la historia. En consecuencia, para la autora los poemas son “danzantes inauditos que golpean el tiempo” (García Marruz, 1947: 20) y, en su ritmo, hacen suya la totalidad del silencio: “El silencio es en la poesía, como en la naturaleza, un medio de expresión” (García Marruz, 2018a: 13). La imagen del danzante se añade entonces a las tan cubanas de la noche (Martí) o la nieve (Casal), que nutren el *corpus* de García Marruz, y encarna en una reflexión metapoética paralela a la de Lezama. Otros sonetos de *Las miradas perdidas*, “Una cara, un rumor, un fiel instante” o “Como un danzante”,<sup>6</sup> ejemplifican este breve paso de baile:

Como un danzante empieza continuando  
penetro al dios o río que no empieza,  
en su orilla increíble estoy temblando:  
me arrecia como un ángel mi impureza.

No me agota mi espejo ni yo abarco  
la noche que ha impulsado mi cabeza.  
Mi confusión enciende un vago árbol:  
yo dibujo a mi padre en su corteza.

¿Cómo he entrado de pronto a la demencia  
de estos signos, del tiempo, de lo ido,  
de lo fugaz mi imperio rodeado?

La noche me penetra de mi esencia,  
y cuando digo: he visto! yo he sentido  
que algo dulce y remoto me ha mirado. (2008: 81-82)

Los versos previos en ningún caso expresan un lamento ante lo efímero y el límite, sino conciencia del pequeño ritual que confía en invocar una única vez el verdadero nombre de las cosas: “y cuando digo: he visto! yo he sentido / que algo dulce y remoto me ha mirado” (82). La lluvia, la nieve (como en “Una dulce nevada está cayendo”), el dios o el río, iguales al silencio, aparecen como telón de fondo; Poesía con mayúsculas que no puede ser contenida en la página,<sup>7</sup> pero sí entrevista en ella. Aunque la autora no se vale aquí de oxímoros, anacolutos o fuertes antítesis, ni de la variedad rítmica que caracterizará *Visitaciones* (desde las décimas y sonetos hasta la prosa y el verso libre), sí es consciente de la materialidad verbal de este fluir, en la que ella ha escogido al danzante como cuerpo, pero que, nuevamente, viene precedida por las imágenes y quiebres de san Juan de la Cruz:

Esos pronominales “me” suyos, esos relativos “que”: “Que bien sé yo la fonte que mana y corre...”, dirigidos a alguien que está a un tiempo presente y oculto en cada cosa, de manera que el verso empieza ya como continuando [...] como para significar lo que tampoco parece empezar nunca, sino continuar, como continúa la propia agua de la fuente, brotando, oculta, de “no sé qué” fluencia eterna. (García Marruz, 2018c: 301)

El hecho de que el fragmento, el balbuceo, “la demencia / de estos signos”, pueda constituir un acceso a la sabiduría impide hacer una lectura neoplatónica de la autora y, correlativamente, del episodio de Emaús. En ese caso, la poesía de Fina García Marruz hubiera quedado subordinada a una única metáfora final: no podemos ser hasta que dejemos de ser o, lo que es lo mismo, solo

<sup>6</sup> Al igual que “El bello niño”, este poema ya había sido publicado en *Orígenes* (n.º 21, 1949: 21-22 y 28) con anterioridad a *Las miradas perdidas*.

<sup>7</sup> El ensayo “Lo exterior en la poesía” profundiza en este trasvase entre Poesía y poema, que no llega al “monismo idealista” (Arcos, 1990: 25): “el primer verso de un poema es como un hueco que se hace a un monólogo infinito: somos los casuales espectadores de un proceso que duraba ya antes de su comienzo, que se extiende después de su fin. [...] De igual suerte, cuando el poema inicia ese paso de danza por el que empieza ya continuando como la vida o el río, tampoco tenemos a la vista un verdadero poema sino su destrucción” (García Marruz, 1947: 19).

alcanzaremos el conocimiento tras la muerte. Una paradoja similar había sido planteada por san Agustín en sus célebres reflexiones en torno al tiempo (*Confesiones*, libro XI):

¿Qué es entonces el tiempo...? Si nadie me plantea la cuestión, lo sé. Si quisiera explicarla a quien me la plantea, no lo sé. [...] Por lo tanto, si resulta que el presente, para que sea tiempo, pasa precisamente a pasado, ¿cómo podemos decir que existe aquello cuya razón de ser es dejar de ser, de lo que se deduce que no podemos decir que exista tiempo, de no ser porque tiende a no existir? (San Agustín de Hipona, 2010: 14, 17)

Sin embargo, tanto el santo de Hipona como la poeta cubana tras la preferencia tomista de Orígenes (Arcos, 1990: 44) superan esta contradicción de una trascendencia en la existencia al racionalizarla, en primer lugar, a través del misterio religioso de la Encarnación cristiana, esto es, la divinidad materializada o el Verbo hecho hombre: “Oh Dios, Tú eres el Pobre” (García Marruz, 2008: 98). Un segundo enfoque es aquel que valora su importancia como síntesis histórica, una suerte de acceso al conocimiento de todas las acciones humanas más allá de la propia vida: “Mi confusión enciende un vago árbol: / yo dibujo a mi padre en su corteza” (82). La búsqueda de aquello que nos excede es también un hallazgo del otro. Ambos casos abandonan las esencias para centrar la paradoja en el reino de lo cronológico, de lo mortal, hasta el punto de que la poeta llega a transformar el tradicional ruego a la sangre de Cristo (la oración “Anima Christi”) en una apelación a los elementos del pasado que han construido el presente de la voz poética: “Antepasado, hijo mío, realízame. / Oh tierra en que he nacido, realízame. / Acto, príncipe oscuro, realízame” (“Príncipe oscuro” [2008: 96-97]). La posición del acto humano en el lugar del elogio religioso, como una suerte de plegaria a la propia trayectoria, no podría dar mayor altura a lo sensorial al reformular el marco teológico<sup>8</sup> desde el que parte.

Al cantar a los hilos del pasado, volvemos de nuevo a la cuestión de la memoria y su transfiguración en el texto, esta vez para encontrar en García Marruz una defensa de la fragilidad como naturaleza que nos obliga (a la persona y al poema) a entrar en diálogo con lo ajeno para completarnos. La pobreza de la condición humana es, en consecuencia, celebrada como danza pues permite, no solo las “visitaciones” de lo maravilloso, sino también una apertura hacia la heterogeneidad.

Adicionalmente, y al igual que el hogar, esta imagen del danzante evolucionará en el poemario de 1970 hacia el homenaje a la inmediatez de la atmósfera cubana, donde el paso de baile es ahora equivalente al vuelo del zunzún,<sup>9</sup> la mudanza del ciclón y el ritmo del son “burlador de la muerte” (“Los soneros” [2008: 173]). El vaivén es recordado, además, a través de las olas y del fuego, convertidos en un mínimo modelo existencial: “Gana perdiendo así, cree dudando, / su fuerza aumenta en la retrocedida / fatal que lo derriba por el suelo” (“No avanza la ola siempre: retrocede” [2008: 313]). Todos ellos señalan también un regodeo en el filo del instante, pero superan la abstracción de expresiones previas para hacer un homenaje a la isla, al tiempo que permiten hablar de identidad, de mito e injusticia social.

De este modo, la idea de la resistencia en lo frágil condiciona la poética de la pobreza en Fina García Marruz. A pesar del carácter central de las metáforas bíblicas (ilustrativo en el ensayo “El libro de Job”), el camino de la desposesión marcado por Emaús adquiere, como ha podido verse, perspectivas múltiples que abordan desde el elogio de lo humilde hasta las derrotas de la vejez. En todas ellas puede verse cómo el episodio de san Lucas construye una estructura de pensamiento que sirve para reivindicar el valor del poema, del paso del tiempo o de la patria. Llama la atención, sin embargo, que en una poética acusada de hermetismo o de falta de compromiso ideológico, el fin último

<sup>8</sup> La autora ha matizado que su perspectiva nace desde un espíritu de “catolicidad”, perteneciente a los primeros cristianos, y no de catolicismo, al cual asocia con el poder y con los diferentes cismas de la Iglesia (García Marruz, 1997: 11).

<sup>9</sup> “Negror alado del zunzún: no hemos comprendido el sufrimiento, ni a aquel que dijo que todo el saber del mundo cabía en el ala de un colibrí: padecí con amor. Las bibliotecas arden. Las páginas se deshacen en polvo al ser levantadas con pulso suave, y el ala del colibrí lleva aún inscrito el jeroglífico eterno” (García Marruz, 2008: 160).

sea el de mostrar que la vida es fundamentalmente comunicación.<sup>10</sup> “Poesía es incorporar, no destruir, tener la sospecha de que aquel que no es como nosotros tiene quizás un secreto de nuestro hombre” (García Marruz, 2018a: 12). La crónica de Emaús proyecta entonces una última metáfora, la del huésped, señalando a aquel que llega al hogar y trae saberes ignotos. Su aparición nos aboca hacia una actitud de entrega, de recibimiento, de caridad. Como en los ejemplos anteriores, representa a todo aquel conocimiento que nos sobrepasa, pero sobre todo a aquel que hallamos en los demás, que rompe con nuestro “orden simbólico” y transforma la subjetividad (Maccioni, 2018: 152). El poema “Visitaciones” da cuenta, en doce estrofas numeradas, de la sencillez de esta sorpresa cotidiana:

3

El que solía visitarnos, el que era  
de todos más amado, suave vuelve  
a la sala sencilla, cada día  
más real y más leve, ya de humo.  
¿Cuándo tocó la puerta? No podemos  
recordarlo. Estaba allí, estaba!  
Y no se irá jamás ni puede irse.  
No nos trae la memoria las palabras  
del adiós. Sólo podrá volverse  
por la puerta de un ruido, de un llamado  
de ese mundo que borra, ignora y vence.  
[...]

6

Y lo real es lo que aún no ha sido!  
Toda apariencia es una misteriosa  
aparición. En la rama de otoño  
no acaba el fruto sino en la velada  
promesa de ser siempre que su intacta  
forma ofreció un momento a nuestra dicha.  
[...]

8

¿No sentías que ardía tu corazón  
cuando nos hablaba de las Escrituras?

(Los peregrinos de Enmaús [sic])

Huésped me fue palabra misteriosa.  
[...]  
Huésped es quien se sienta a nuestra mesa  
sólo por una noche, y no se acierta  
sino ya a oír lo que su boca dijo.  
Huésped es el que alegra con su rostro,  
y alumbra con sus manos nuestro pan  
y no logramos recordar su nombre.  
Huésped es el que ha de partir, al alba. (García Marruz, 2008: 255-257)

---

<sup>10</sup> Desde una perspectiva más cercana a lo sagrado, la autora vuelve a reivindicar este intercambio en “Lo exterior en la poesía”: “Pues sólo puede el Diálogo realizar esa comunicación imposible, mística, cuando se da en toda su pureza, cuando la unión con lo que nos sobrepasa, que es lo íntimo, lo cerrado, la ‘fuente sellada’, devuelve, en su soledad, la familia perdida” (1947: 22).

Nuevamente, la historia bíblica va más allá de una significación teológica para trazar una analogía entre el huésped y una súbita iluminación. Repentina pero no imprevista, pues ese momento de concurrencia poética requiere una actitud atenta y receptiva, capaz de aceptar el cambio que va a producirse sin interponer categorías *a priori* (Maccioni, 2018: 152). Es, fundamentalmente, un ejercicio de empatía y de infinita curiosidad ante al mundo. También el reconocimiento de una generosidad desinteresada en ciertos actos vitales. Desde esta perspectiva, el poemario *Visitaciones* trae consigo numerosas variantes de un emisario sobrenatural en los homenajes de “El huésped” (“su bata de casa nos miró desolada, / un fragmento de su espalda / nos hizo llorar” [2008: 243]) o “El invitado”, pero también en “El enfermo”, “El ahorcado”, “El carbonero”, “La que sirve”, “El payasillo” o “El barredor”, en lucha contra el viento como un viejo Sísifo: “solo allí como un dios, oscuro abuelo” (2008: 239).

Además del último poema comentado, Mónica Ruiz-Bañuls expone otros ejemplos significativos de esta imagen,<sup>11</sup> entre los que destaca el largo texto “En la muerte de Ernesto Che Guevara”, incluido en *Visitaciones* (Ruiz-Bañuls, 2016: 26-28). Puede verse entonces la adaptación del motivo a los nuevos condicionantes de la Revolución cubana, al tiempo que no niega su sentido originario y mantiene una sorprendente fidelidad a la obra previa. A causa de su asesinato, la poeta convierte al guerrillero en el huésped no reconocido a tiempo por sus congéneres, en una analogía crística que se une a otras como la del descendimiento (Ruiz-Bañuls, 2016: 28): “Signo del que porta un dios! No ser reconocido. Ah cena de Enmaús! / Ah vergüenza. Ah, ofuscadora vida!” (García Marruz, 2008: 424). Para la autora, el conocimiento traído aquí por el huésped es el de la defensa de los humildes, de los anónimos, reforzado a través de un sacrificio personal que lo lleva hasta las últimas consecuencias. Tras esta compleja suma que adapta la estructura anterior, pero la conserva, no es sorprendente que García Marruz encontrara un referente en la síntesis de sandinismo y Teología de la Liberación que acabará por inspirar el poemario *Viaje a Nicaragua* (1987) en colaboración con Cintio Vitier.

En definitiva, la supervivencia del episodio de “Los discípulos de Emaús” a lo largo de la obra de la poeta, incluso en aquella madurez lírica que dio comienzo con *Visitaciones*, nos ha conducido desde una reflexión en torno al papel de la memoria y el poema a un reconocimiento festivo de la limitación de estos dones, cuya búsqueda solo puede completarse con una actitud receptiva ante lo ajeno. Esta “allendidad” (García Marruz, 1947: 16) se convierte entonces en la posibilidad de alcanzar la plenitud del ser en la historia y da sentido a una búsqueda de conocimiento que no tiene efecto fuera de lo humano. Así, tal pervivencia estructural del Nuevo Testamento permitió que, incluso en una elaborada adaptación de su sentido, pudiera encajarse con los nuevos acontecimientos revolucionarios sin renunciar a ninguno de los dos aspectos. Cuba se convierte entonces en el escenario privilegiado de este encuentro, con un haz de imágenes que renuevan la obra de García Marruz y encarnan lo dicho con anterioridad, tanto en sus propios versos como en la tradición literaria cubana. La coherencia interna de la autora y la diversidad de composiciones en sus tres obras principales, *Las miradas perdidas*, *Visitaciones* y *Habana del centro*, impiden afirmar entonces que haya un abandono de la poesía metafísica de los inicios<sup>12</sup> o un inexistente interés por lo material en sus primeros versos, sino que consolidan un árbol teológico que hace crecer variados frutos.

<sup>11</sup> En el sentido literal del término, la imagen del huésped sirve también para reabrir el debate en torno a la revalorización del espacio íntimo —el hogar—, trascendente por sí mismo (Maccioni, 2018: 150), frente a la representación épica de los grandes acontecimientos históricos. En el contexto de la Revolución cubana, es de especial interés este planteamiento por la puesta en el centro de la jerarquía social de un “servicio silencioso” y cotidiano como es el de los cuidados. Que esta “misa del fogón, sustentadora” (García Marruz, 2008: 238) no tenga un condicionante de género es, en cambio, una batalla que esta poética no asume todavía.

<sup>12</sup> En consecuencia, este estudio se sitúa más cerca de la opinión argumentada por Ruiz-Bañuls (2016: 26 y 28-29), según la cual todos los elementos (cristiano, patriótico e identitario) forman parte de una visión integradora sostenida por una arquitectura religiosa; que de la tesis sostenida de Hedeem (2008: 182), para quien la visión material es escasa antes de 1959 y predominante tras la Revolución, lo cual da lugar, por lo tanto, a un corte más abrupto entre poemarios.

## Bibliografía

- ARCOS, Jorge Luis (1990), *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*. La Habana, Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba.
- GARCÍA MARRUZ, Fina (1947), “Lo exterior en la poesía”, en Orígenes. <<https://rialta.org/wp-content/viewer/origenes/1947-T4N16/index.html#page=17>>. (27/12/2023).
- GARCÍA MARRUZ, Fina (1949), “De las miradas perdidas”, en Orígenes. <<https://rialta.org/wp-content/viewer/origenes/1949-T6N21/index.html#page=21>>. (01/03/2024).
- GARCÍA MARRUZ, Fina (1997), *La familia de Orígenes*. La Habana, Ediciones UNIÓN.
- GARCÍA MARRUZ, Fina (2008), *Obra poética. Tomo I*. Saínz, Enrique (pról.). La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- GARCÍA MARRUZ, Fina (2018a), “Hablar de la poesía”, en García Marruz, Fina, *El orden del homenaje*. Madrid, Ediciones Huso, pp. 9-18.
- GARCÍA MARRUZ, Fina (2018b), “La poesía es un caracol nocturno”, en García Marruz, Fina, *El orden del homenaje*. Madrid, Ediciones Huso, pp. 141-183.
- GARCÍA MARRUZ, Fina (2018c), “San Juan de la Cruz: de la palabra y el silencio”, en García Marruz, Fina, *El orden del homenaje*. Madrid, Ediciones Huso, pp. 299-333.
- HEDEEN, Katherine M. (2009), “La cubana en la poesía: género y nación en *Visitaciones* y *Habana del centro* de Fina García Marruz”, en *Revista Iberoamericana*, vol. 75, n. ° 226, pp. 167-189. DOI: <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2009.6558>>.
- LA SANTA BIBLIA. ANTIGUO Y NUEVO TESTAMENTO (1960). De Reina, Casiodoro (trad.), De Valera, Cipriano (rev.). Lima, Sociedades Bíblicas en América Latina.
- LEZAMA LIMA, José ET AL. (1939), “Razón que sea”, en Espuela de Plata. <<https://rialta.org/wp-content/viewer/espuela/1939-n1/index.html#page=2>>. (15/02/2024).
- LEZAMA LIMA, José; RODRÍGUEZ FEO, José (1944), “Orígenes”, en Orígenes. <<https://rialta.org/wp-content/viewer/origenes/1944-T1N1/index.html#page=4>>. (22/01/2024).
- LEZAMA LIMA, José (1950), “Exámenes”, en Orígenes. <<https://rialta.org/wp-content/viewer/origenes/1950-T7N25/index.html#page=66>>. (04/03/2024).
- MACCIONI, Laura (2018), “Lo extraordinario del lugar común: reformulaciones de lo femenino en Fina García Marruz”, en *Letral*, n.º 20, pp. 140-155. DOI: <<https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/7813/6846>>.
- RODRÍGUEZ, Milena (2021), “Poéticas del bolso. Las poetas cubanas: reflexiones metapoéticas en Carilda Oliver, Fina García Marruz, Reina María Rodríguez y Damaris Calderón”, en Rodríguez, Milena (ed. lit.), *Poetas hispanoamericanas contemporáneas. Poéticas y metapoéticas (siglos XX Y XXI)*. Berlín, De Gruyter Recht, pp. 90-110.
- RUIZ-BAÑULS, Mónica (2016), “Sacralización de los revolucionarios en la poesía de Fina García Marruz”, en *La Colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, n.º 89, pp. 23-30.
- SAN AGUSTÍN DE HIPONA (2010), *Confesiones*. Alfredo Encuentra Ortega (trad.). Madrid, Gredos.
- SAN JUAN DE LA CRUZ (2013), *Poesía*. Ynduráin, Domingo (ed.). Madrid, Cátedra.
- VALENTE, José Ángel (2008a), “Conocimiento y comunicación”, en Valente, José Ángel, *Ensayos. Obras Completas II*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 39-46.
- VALENTE, José Ángel (2008b), “La hermenéutica y la cortedad del decir”, en Valente, José Ángel, *Ensayos. Obras Completas II*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 81-90.