

## LA COTIDIANEIDAD Y SUS REDES TEMÁTICAS EN LA POESÍA DE LUCÍA MUÑOZ MACEO

### *The Dailyness and its Thematic Networks in the Poetry of Lucía Muñoz Maceo*

MICHELLE MARÍA ÁLVAREZ AMARGÓS  
UNIVERSIDAD DE GRANMA  
Bayamo, Cuba  
malvareza@udg.co.cu

VIRGINIA PARRA NOGUERA  
UNIVERSIDAD DE GRANMA  
Bayamo, Cuba  
vparran@udg.co.cu

MARTHA MARÍA MARIÑO MEDINA  
UNIVERSIDAD DE GRANMA  
Bayamo, Cuba  
mmarinom@udg.co.cu

**Resumen:** la creación lírica femenina en Cuba resulta un proceso continuo marcado por rupturas y regularidades formales y conceptuales que posibilitan la estructuración de una identidad espiritual, visible no solo en la comunidad entre generaciones y movimientos, sino en la sistematicidad y evolución de las temáticas que ocupan a las escritoras. Este ensayo propone un acercamiento a las redes temáticas que tejen la cotidianidad en tres poemarios de Lucía Muñoz Maceo para establecer asociaciones con la tradición poética. Además de las influencias de otras escritoras, se reconocen en su poesía los vínculos de la cotidianidad con el amor, la familia, la búsqueda existencial y la patria.

**Palabras clave:** cotidianidad, redes temáticas, Lucía Muñoz Maceo

**Abstract:** The female lyrical creation in Cuba is a continuous process marked by formal and conceptual ruptures and regularities that enable structuring a spiritual identity, which is visible not only in the community between generations and movements, but also in the frequency and evolution of the writers's thematic. This essay approaches that thematic networks that dailyness interweave within Lucía Muñoz Maceo's collection of poems in order to establish the necessary associations with to the lyrical tradition. Within her poems are not only determinantal the influences of other writers, but also the thematic networks that articulate dailyness with love, family, existential search and homeland.

**Keywords:** Dailyness, Thematic Networks, Lucía Muñoz Maceo

La escritura de poesía femenina en Cuba resulta un proceso continuo marcado por rupturas y regularidades tanto formales como conceptuales que posibilitan la estructuración de una identidad espiritual, visible no solo en la comunidad entre generaciones y movimientos, sino en la sistematicidad y evolución de las temáticas que ocupan a las escritoras. Su quehacer las aparta de opiniones que reducen sus temas a una interioridad sufrida o apasionada,<sup>1</sup> lo cual subvalora el amplio diapason vivencial en el que crean o minimiza la implícita cotidianeidad por considerarla un espacio común e inferior.

Si bien el amor es una constante de todos los periodos líricos cubanos (Alemany, 2013), y no solo en aquellos poemas escritos por las féminas, en ellas este mostrará un diapason sentimental extenso que irá desde la más sencilla pureza hasta una voluptuosidad y sensualidad extremas. Sin importar el tipo de versificación o los recursos expresivos, el tema aflorará en disímiles variantes marcando un elemento de comunidad entre autoras de diferentes épocas y heterogénea expresión. Las nociones de cubanidad, universalidad y femineidad en la lírica escrita por mujeres se apoyan en el amor y en el dolor, pero lo entrelazan a un universo mucho más variado e intenso, en temáticas constantes como el pasado y el presente históricos, la pasión, lo místico, la nostalgia, las raíces de la nación, la política y la naturaleza. Estos elementos también se sistematizan en lo cotidiano simbólico que está representado por un pasado vencido y por la incorporación de la mujer a un ya no tan nuevo universo de lo público.

En Cuba, a pesar de existir textos iniciales meritorios, no puede hablarse de un florecimiento intencional y distintivo de la poesía escrita por mujeres hasta el Romanticismo ni de una diversificación de líneas temáticas y de estéticas personales hasta mediados de la República, etapa donde se consolidaron las creaciones femeninas. Por su parte, aquellas que concluyeron el siglo XX e incursionaron en el XXI se manifestaron mediante la concurrencia de nuevas y viejas voces, haciendo más difícil (aunque no inexistente) el límite entre generaciones, promociones y grupos pues su quehacer cambió con increíble rapidez, mostrando novedosas transformaciones tanto en el lenguaje como en la estructura versal y una trascendencia que es notable por la experimentación formal y por la transmisión, dentro de la tradición literaria cubana, de asuntos singulares, que implicaban una personal ruptura con la realidad a la que su poesía rendía tributo.

Tanto las generaciones y promociones que continuaron a la “quinta generación” que emergería con el triunfo revolucionario, se vieron marcadas o influidas por el Quinquenio Gris.<sup>2</sup> En la década del 70 se hizo visible una

---

<sup>1</sup> Como bien apunta Alberto Rocasolano en su antología *Poetisas cubanas* (1985: 15), la crítica reconoce que esto en buena medida responde a una tradición heredada y reconstituida que identifica el amor y el dolor como los dos grandes temas en la poesía latinoamericana escrita por mujeres.

<sup>2</sup> Con la denominación de Quinquenio Gris, Ambrosio Fornet se refiere a la práctica en Cuba de una política cultural errónea que en la literatura estuvo marcada por el “[...] énfasis en lo didáctico [que] situaba la creación literaria en una posición subordinada, ancilar, donde apenas había espacio para la experimentación, el juego, la introspección y las búsquedas formales. De igual manera considera que: “[...] en el 71 se quebró, en detrimento nuestro, el relativo equilibrio que nos había favorecido hasta entonces y, con él, el consenso en que se había basado

disminución en las publicaciones hechas por mujeres y también en el reconocimiento que implicaba su presentación en los jurados de eventos literarios o su inclusión en las antologías tanto cubanas como internacionales. Sin embargo, esto no lastró la producción de las féminas y se reconoce, en la cotidianidad, la continuidad del discurso poético cubano y uno de sus eslabones más importantes y recreados. Entre sus principales representantes se encuentran: Georgina Herrera (1936), Nancy Morejón (1944), Lina de Feria (1945), Mirta Yáñez (1947), Soleida Ríos (1950), Lourdes González (1952), Reyna María Rodríguez (1952), Mireya Piñero (1955) y Marilyn Bobes (1955). Lucía Muñoz Maceo (1953) está considerada, y ella misma se incluye, en este grupo de autoras que publicaron su obra con fuerza a partir de los años 80 del siglo XX.

Su formación literaria, al igual que la de sus coetáneas, estaría intensamente ligada a los talleres literarios, los cuales propiciaron, a pesar de sus deficiencias, el desarrollo vocacional de los escritores durante y después del Quinquenio Gris. En este ambiente influirían también los concursos, antologías y eventos con amplio nivel de convocatoria y profusión en el periodo. La poetisa reconoce que, a pesar de tener sus primeros libros una publicación muy rudimentaria, —“pequeños poemarios pues se hacían en impresión directa, presillados a mano, con muy pocos recursos” (Parra, 2012: Anexo 2)— los años ochenta constituyeron un periodo muy importante alentado por la creación de los talleres literarios, las ediciones masivas de libros y los encuentros de escritores orientales, los cuales incentivaron el orgullo por el quehacer regional y propiciaron un intercambio que luego se debilitaría ante un trabajo más local y seccionado.

“El signo de la inmediatez”, como lo caracterizarían Daisy Cué y Serafina Prego (1998: 166), marcaría mucha de la producción de los años ochenta, en la que las investigadoras reconocen la interdependencia dialéctica existente con etapas contiguas. Así, en la región oriental en esa década confluían poetas de tres décadas distintas, con desigual nivel de reconocimiento o experiencia, y con quehaceres no necesariamente homogéneos o siquiera coincidentes.

---

la política cultural. Era una clara situación de antes y después: a una etapa en la que todo se consultaba y discutía —aunque no siempre se llegara a acuerdos entre las partes—, siguió [...] una política cultural imponiéndose por decreto y otra complementaria, de exclusiones y marginaciones, [que convirtió] el campo intelectual en un páramo [...]” Esta etapa se enmarca en los primeros años de la década del 70 aunque muchos autores identifican sus raíces en algunos años antes y su prolongación a muchos años después; citando a Ambrosio Fornet: “No tengo reparos en pedirles disculpas a tantos compañeros que [...] consideran que el término Quinquenio Gris no es sólo eufemístico sino incluso ofensivo, porque minimiza la dimensión de los agravios y por tanto atenúa la responsabilidad de los culpables. La mayoría de esos compañeros [...] proponen la alternativa de Decenio Negro.” Tomado de la Conferencia leída por Ambrosio Fornet, el 30 de enero de 2007, en la Casa de las Américas (La Habana), como parte del ciclo «La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión», organizado por el Centro Teórico-Cultural Criterios.

La crítica considera que estos escritores conformarían un tránsito entre la poesía conversacional de los setenta y una lírica más abierta y de mayor despliegue metafórico, aunque con una sensibilidad más cercana a la década precedente. Se determinan como características del grupo el mantenimiento de cierta tendencia a la epicidad, pero con un mayor acercamiento a la cotidianidad y al entorno familiar de los poetas, así como la presencia de preocupaciones sociales que ocuparían un lugar importante en esta lírica, unido al afán comunicativo, el cual sería notorio.

Teniendo en cuenta estos elementos, el presente trabajo propone un acercamiento a las redes temáticas que teje la cotidianidad en tres poemarios de Lucía Muñoz Maceo, para establecer las necesarias asociaciones con la tradición lírica femenina de Cuba.

Dentro de los múltiples factores que singularizan su expresión es necesario recalcar dos de importantísima repercusión: uno es la profunda tradición romántica que tiene Bayamo, su ciudad natal, cuna de numerosos escritores y centro de una prolifera vida cultural que dejaría sus huellas en la cultura nacional, y, por otra parte, la influencia del triunfo revolucionario de 1959 en la escritura femenina.

Su poesía, valorada por muchos como neorromántica, tiene entre otros rasgos determinantes la presencia del “versolibrismo” como medio expresivo y un alto carácter testimonial. Para ella su labor poética es producto no solo de la constancia creativa, sino de una asimilación de las fuentes literarias de las que se ha alimentado, en la medida en que estas son un canto a la naturaleza y el vínculo con la tradición, con la historia y con la identidad local. Aunque reconoce ecos en su poesía de las grandes líricas cubanas, considera paradigmáticas las figuras de Úrsula Céspedes de Escanaverino y de María Luisa Milanés por el carácter desafiante de sus discursos y la honestidad ante el hecho creativo.

El triunfo revolucionario abrió muchas puertas vedadas a la mujer, pero no logró borrar los prejuicios precedentes y esta escritora considera que algunas de las dificultades que ha atravesado para ser publicada e incluso reconocida, se agravan, además, por no vivir cercana a los grandes centros editoriales. La publicación de sus textos también se alarga en el tiempo debido al mismo proceso creativo, con el cual es terriblemente exigente (Parra, 2012, Anexo 2).

La decisión de permanecer en Bayamo como creadora, y por muchos años (18) presidenta de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba en Granma, estaría fundamentada por ella misma en la necesidad intrínseca de un contexto que la complementase, de esos elementos conocidos que son los que hacen peculiar su estilo dentro del concierto lírico actual. Sin desprenderse por completo del ambiente citadino, la amalgama de este con la naturaleza y el entorno rural definen su obra. Razones para que la ciudad se perpetúe en su quehacer son:

[...] Siempre supe que Cuba no era Francia y mi ciudad no es París y nunca podría serlo. Bayamo es Bayamo y me enorgullezco, tal vez porque tuve el privilegio de nacer en el seno de una de sus familias más antiguas [...] Oír a mi madre hablar de Canducha y la bandera es uno de mis tesoros, especialmente porque le gustaba

verla flotar y siempre aseguró que ninguna bandera del mundo lo hacía como la cubana [...] cuando flota al viento siempre veo en ella el rostro sonriente de mi madre. (Muñoz, 1999: 55)

Por radicar Lucía Muñoz entre Bayamo y Santiago de Cuba a finales de los años ochenta y, sobre todo, por publicar varios textos en ambas provincias, se la considera representativa de la literatura de la región oriental en dicha etapa. Colecciones como *Calle arriba bajo la lluvia* (1982, Santiago de Cuba), *Amarte sin saber el día* (1984, Manzanillo) y *Pongo de este lado los sueños* (1989, Santiago de Cuba) conjuntamente con la obtención de alrededor de 16 premios entre nacionales e internacionales en esa década, ratifican dicho criterio.

Por otra parte, es necesario apuntar que este grupo de escritoras tendrían como un precedente importante a una “quinta generación” que encontraría en el triunfo revolucionario de 1959 una fuente de creación, dada por los acontecimientos y experiencias a enfrentar dentro de este proceso renovador e inclusivo en el que la mujer tendría un nuevo lugar. Mirta Yáñez identifica cambios en el tratamiento de los temas tradicionales entre los que apunta una actitud desprejuiciada hacia la sexualidad, el desenfado en el abordaje del amor, la visión crítica de las relaciones familiares, el tono irónico acerca de la pareja, el autorreconocimiento de la posición de la poetisa en el mundo, la pérdida de la solemnidad ante el fenómeno de la maternidad, la nostalgia ante el pasado inmediato, etcétera (2000: 35).

Unido a este discurso, concurrirá otro paralelo que tendrá sus bases en la emigración y en el cual destacarán voces como Pura del Prado (1931-1996), Lourdes Casal (1938-1981), Juana Rosa Pita (1939), Magaly Alabau (1945), Maya Isla (1947), Zoelia Frómata (1960), entre otras. Dentro de las múltiples clasificaciones adjudicadas a tal fenómeno, predomina la del llamado “discurso de la nostalgia” (Fornet, 1995: 33) que tiene en común esa mirada al pasado y la referencia al espacio y al tiempo cubanos, vistos “del”, “desde” y “en” el exilio (Cit. en Barandela, 2009).

A pesar de que entre las poetisas que publican en los años 80 en la isla existían puntos coincidentes, ya sean generacionales, promocionales o puramente geográficos, es indiscutiblemente diversa la manera de expresarse dentro de la misma línea temática de la cotidianeidad. De Georgina Herrera resalta su desprejuiciada forma de acercarse a esta, desde posturas analíticas y descarnadas, con un humor tierno pero concluyente:

Pobrecitos que éramos en casa.  
Tanto  
que no hubo nunca para los retratos.  
Los gestos y sucesos familiares  
se perpetuaron en conversaciones. (Yáñez, 2002: 97)

Nancy Morejón es considerada una de las más reconocidas figuras de este grupo y en su poesía destaca el acercamiento a los temas raciales, la postura crítica ante el mundo exterior y un fino trabajo con el lenguaje. No obstante, la cotidianeidad emerge desde una visión de ciclo, de interminable subyugación que no excluye otros vínculos ni sentimientos:

[...]  
Maldigo  
esta bata de muselina que me ha impuesto  
estos encajes vanos que despiadado me endilgó;  
estos quehaceres para mí en el atardecer sin girasoles;  
esta lengua abigarradamente hostil que no mastico;  
estos senos de piedra que no pueden siquiera amamantarlo;  
este vientre rajado por su látigo inmemorial;  
este maldito corazón.  
Amo a mi amo pero todas las noches,  
cuando atravieso la vereda florida hacia el cañaveral  
donde a hurtadillas hemos hecho el amor,  
me veo cuchillo en mano,  
desollándolo como a una res  
sin culpa [...]. (Barandela, 2009)

Por su parte, Mirta Yáñez y Marilyn Bobes tienen un reconocido desempeño narrativo y crítico que corre paralelo y repercute en el quehacer poético donde el coloquialismo tiene fuertes raíces. Ambas poetisas han desarrollado entre otras vertientes, la lírica amorosa, aunque desprendiéndose o cuestionando los patrones estructurales establecidos y donde lo cotidiano aparece desde lo íntimo:

Nos conocíamos bien  
pero nos perdonábamos  
Tú decías amar mi pelo largo  
y esta costumbre de leerte versos  
que por entonces creía memorables.  
Luego fui demasiado complicada.  
Teorizaba mucho  
y no aprendía a cocinar [...]  
Todavía pregunto de qué cariño hablabas  
y me duele cambiarte por palabras  
en esta noche en que me siento  
a teorizar conmigo  
mientras afuera llueve  
y tú  
sentado ante la mesa de otra casa  
esperas el café  
que una mujer  
de pelo corto  
te prepara. (Barandela, 2009)

Al igual que Nancy Morejón, resulta Reyna María Rodríguez muy publicada y su quehacer poético es valorado como representativo de una generación así como manifiesta cercanía con el de Lucía Muñoz Maceo. La lírica de Reyna María se revela sincera, despojada de frivolidad, profundamente citadina, reflexiva y centrada en experiencias vitales. Es importante reconocer que entre las poetisas mencionadas en este grupo ha existido una buena comunicación,

relaciones de amistad y una interferencia entre sus trabajos que para nada los ha lastrado, sino que ha contribuido a ampliar el espectro coloquialista y a superar la individualidad generada por lo cotidiano que se transmuta hacia la pluralidad femenina:

Marilyn en esta ciudad hay muchos hombres  
 infinidad de hombres colosales  
 magníficos gigantes, los hay de piedra  
 y también por supuesto de carne.  
 No sé cómo mirarlos y ellos no me ven  
 ni siquiera sospechan que los palpo  
 los desvisto pero  
 llevan coches, maletas o mucha prisa  
 [...]. (Yáñez, 2002: 133)

Continuando con una distinción que hace César López en su prólogo al libro de poesías de Dulce María Loynaz (XIII), sobre una serie de poetisas que en la lírica hispanoamericana se asocian a elementos específicos de la naturaleza: “Juana de Ibarbourou es poetisa de la tierra, apegada a los suyos; Gabriela Mistral lo es del viento; Delmira Agustini, la del fuego; Dulce María Loynaz del agua, de lo que se escurre, que se va...”, Lucía Muñoz Maceo se asociaría de manera inexorable a su ciudad desde la naturaleza. Junto con los símbolos isotópicos que se encuentran unidos a sus temas predilectos, la conexión entre sus diferentes obras en verso está dada por el sentido de la evocación donde el tiempo, la urbe y las problemáticas existenciales pueden ser dominantes.

Los tres poemarios escogidos para analizar la temática de la cotidianidad en la prolífera obra de la escritora son representativos dentro de la misma. *Sobre hojas que nadie ve* (1994) es el primera colección de Lucía Muñoz publicada por una editora nacional y que no ha tenido reediciones posteriores. Está compuesta por sesenta y tres textos, de los cuales seis pertenecen a su primer libro de poemas, *Calle arriba bajo la lluvia* (1982).

*Sobre hojas...* es un poemario con una clara tendencia neorromántica donde todavía se intuye el coloquialismo expresivo. El análisis de los campos semánticos permite determinar cómo la isotopía central al amor se constituye en eje del texto. Como motivos predominantes se encuentran aquellos relacionados con la naturaleza, la familia, el tiempo, el espacio y el hombre; los cuales serán recurrentes para las tres colecciones y reafirman la idea de una continuidad temática dentro de su creación. Al ser este uno de sus primeros textos, tiene un tono aún de aprendizaje que se apoya en la claridad y musicalidad del lenguaje, en el diálogo, en la fuerza evocadora de la palabra y en los tropos entre los que primarán el símbolo, la metáfora y la sinestesia.

El segundo poemario objeto de análisis, *Amargo ejercicio*, toma su nombre de una referencia intertextual a la poesía de Gabriela Mistral y tiene su primera publicación en el año 2000 y tres reediciones posteriores en los años 2001, 2008 y 2010. En esta colección son notables, además del trabajo más formado y cuidadoso, la fuerza lírica lograda en las imágenes mediante recursos expresivos más intencionados. Compuesto por cincuenta y nueve poemas, doce de ellos aparecieron con anterioridad en *Sobre hojas que nadie ve* y cinco en

*Rhapsody in blue*, libro publicado en 1992. También se reconocen algunos poemas procedentes de *Únicos paraísos* (1996).

*El llanto de Dios* (2005) es un libro que, además de compilar poemas trascendentes de otras siete colecciones (fundamentalmente de *Amargo ejercicio*), propone nuevos textos donde rompe con la forma de expresión anterior al emplear fundamentalmente una prosa poética que tiene un marcado carácter narrativo. Sin embargo, se mantiene el espíritu conversacional y el trasfondo neorromántico de los libros anteriores. Su fuerza poética radica en el sentido indagatorio de las imágenes creadas y de la palabra como eje de las remembranzas. Lo onírico, lo difuso, el fabular hacen que este poemario tenga un profundo sentido reflexivo y de búsqueda que lo diferencia de los otros en la pérdida de la inmediatez, en el incremento de los tropos y en el creciente uso de la adjetivación, no muy común en ella.

En los tres libros puede determinarse un alto grado de nominalización, predominando los sustantivos que designan y aquellos que se encuentran como complementos preposicionales y como construcciones nominales para enfatizar en la descripción. Los adjetivos, por su parte, aparecen con mayor frecuencia antepuestos a los sustantivos, en un orden envolvente con la intención de acentuar su significación. Sin embargo, es notable la nominación de la realidad por encima de su caracterización, lo que le otorga a su poesía un valor más conceptual que representativo. No obstante, tampoco pueden obviarse las descripciones al mejor estilo romántico (Álvarez *et al.*, 2014).

Asimismo, el hombre se constituirá en los tres textos en el motivo central que prevalece, lo cual hace de la poesía de Lucía Muñoz una obra profundamente antropocéntrica con valores arraigados en la tradición, la cotidianidad, la feminidad, la maternidad y la familia. En todos los poemarios pueden reconocerse motivos que alcanzan valor simbólico y en los cuales se deja ver una continuidad con la tradición poética femenina cubana.

La cotidianidad, en el poemario *Sobre hojas que nadie ve*, como expresión típica de las vivencias diarias del hombre, tiene en la poesía de Lucía Muñoz un carácter latente, un significado que desborda el común “día a día” del sujeto lírico para disolverse en la oposición individuo - colectivo que crea y asimila la red de relaciones sociales que se han condicionado en su esencia y accionar. A esa colectividad y sistematicidad impuestas por el contexto citadino, se contraponen la cerrada individualidad del hombre:

Pasó un tren gritando su llegada,  
un auto ensordecedor,  
dos niños en bicicleta,  
risas, diabluras.  
[...]  
Pasó todo el que quiso  
pero solo ellos quedaron  
jadeantes, sudorosos,  
sobre el lecho,  
después de la alucinante cabalgadura. (Muñoz, 2000: 23)

La multiplicidad de connotaciones adquiridas por las acciones más básicas y sistemáticas, envuelven un conjunto de posicionamientos claves que pueden ser decantados. Uno de ellos está en la perspectiva adoptada por el sujeto ante esa realidad repetida, pero a partir de un espacio propio, interior, que se nutre de una exterioridad doméstica, de profundo costumbrismo e intimidad donde el distanciamiento en el espacio y la introspección resultan su natural consecuencia:

El gato es también  
una necesidad de compañía,  
antigua como el hombre,  
un deseo de romper el silencio  
mientras limpias pescado  
o derramas  
leche fresca en la mesa [...]. (Muñoz, 1994: 9)

La voz despersonalizada del sujeto lírico se coloca en un afuera que permite no solo un distanciamiento emocional de lo que ocurre en el poema, sino la presencia de una técnica fundamentalmente descriptiva que se apoya en verbos de acción, los que acentúan la expresión cíclica del momento y de lo cotidiano. Los animales adquieren un valor simbólico de presa-cazador, rejuego de carácter amoroso y sensual, que se desplaza, a la vez, a los dos “tú” del poema, tanto sujeto como objeto líricos necesitan de ese “gato”, que, con un significado ya establecido en la tradición poética, suple la necesidad del “otro” que lo complementa.

Por su parte, la familia y la casa como su representación simbólica, se asumen como fuente nutricia y parte de esa tradición poética heredada, por lo que cargan con el mayor peso en el tratamiento de lo cotidiano en sus versos y en este fragmento muestran la recurrente noción de ciclo vital que se renueva con la oposición nacimiento-muerte o en el simple hecho de habitar:

Nadie vivió en ella antes,  
sólo el que la hizo  
dejó pisadas sobre las paredes  
[...]  
hasta que llegamos nosotros  
con los poemas,  
el humo del café,  
las pasadas historias,  
nuestros muertos  
[...]. (Muñoz, 1994, 53)

Otro sentido que adquiere la cotidianidad y que acentúa la noción de introspección poética está demarcado por la ventana como límite espacial que separa la casa, espacio privado donde priman la intimidad y la ausencia, de un exterior que se reconoce cambiante y bullicioso. La ambivalencia del límite se traslada también a la interioridad del sujeto lírico, produciéndose el paralelo casa-ventana-calle/subjetividad-ventana-objetividad. Reaparecen, entonces, la necesidad del otro y el sentimiento del amor como verdaderos refugios para el

hombre ante lo inalterable de lo cotidiano y se reproducen mediante un acercamiento melancólico a los espacios de convivencia diaria:

La ventana puede dar al bullicio de la calle,  
pero también a la penetrante tristeza  
que a veces corretea por ella.  
La ventana puede llevarme  
de nuevo a tu recuerdo  
cuando llovizna en plena tarde  
y tras el correr del que pasa  
viene veloz el hondo olor a tierra húmeda,  
[...]. (Muñoz, 1994: 8)

Lo diario y “mínimo” no es para la poetisa una acción de desgaste sino que abre las puertas a un mundo siempre naciente y por explorar, a la seguridad que emana de lo conocido pero a la vez sorprendente, de un sentimiento inalterable al igual que el camino, la bicicleta, la ciudad o el gato. Es importante marcar cómo en estos poemas que reflejan lo cotidiano, el recuerdo, el pasado, la nostalgia y la tristeza son motivos comunes y fundamentan una temporalidad enraizada en la memoria y en la tradición:

Vienes en tu bicicleta,  
pedales de humo,  
zigzag tremendo  
[...]  
Linda manera de tenerte  
sabiendo que la ciudad no es sólo un sueño  
que te puedo amar desde sus calles,  
desde mis libros y el día único  
[...]  
Sobre la amplitud del sentimiento permaneces  
a todo correr sobre tu bicicleta,  
[...]  
mientras vemos pasar las casas, los hombres/ y los árboles  
[...]. (Muñoz, 1994: 33)

El tratamiento a esta temática empleado en *Sobre hojas...*, que rescata a la familia y a los momentos individualizantes y cotidianos, se mantendrá en otras colecciones como *Amargo ejercicio*. Si bien es este un libro cuya temática central será el amor a la pareja como la poetisa reconoce en una entrevista realizada (Parra, 2012), en ese latir confluyen también los sentimientos filiales y de un modo más inclusivo aún, como ya se ha visto, el amor al ser humano en sí mismo. En él la cotidianidad se inserta a través de pequeñas referencias que muestran el paso de la vida en acciones intemporales y comunes:

[...]  
Si perdí para siempre la voz de mi madre  
pero nunca la alegría de aguardar su retorno.  
Si dentro de poco mis hijos  
tendrán la edad en que me heriste

con tu espada de luz.[...]. (Muñoz, 2000: 33)

Y es la madre una isotopía en la lírica cubana que atraviesa todos los periodos y que tiene momentos importantes en figuras como Gertrudis Gómez de Avellaneda y Fina García Marruz. En *El llanto de Dios*, esta imagen regresa, ya de manera particularizada, como eje de los recuerdos y centro de una temporalidad propia, indeterminada y estable, como un nimbo místico:

Me sorprende esta mañana la sonrisa de mi madre ante el espejo,  
llenando de claridad la magia profunda de la memoria; instante  
entrañable y desprendido del rodar de todas las arenas [...]  
Mi madre, ya luz en el tiempo salvándome del odio y del olvido.  
(Muñoz, 2005: 15)

Otro matiz aparece enunciado desde el título del poema, “Pérdida del paraíso” (Muñoz, 2005) y está condicionado por el dolor y el desgarramiento interno que le produce la diferencia entre el ayer y el hoy. En los tres libros se retoma el recuerdo como tiempo idílico mediante la recreación de momentos vividos y añorados, unos donde la cotidianidad implícita en el espacio femenino propicia la complicidad intergeneracional; otros, donde se evoca esa seguridad rescatada de la visión de familia grande o colmena, que continúa el vínculo de la poetisa con la naturaleza, presente en *Sobre hojas...*:

[...]  
Mis hermanos son casas, árboles.  
Los sobrinos parecen gorriones, zunzunes,  
Eternos salvadores de mis mariposas.  
Los tíos son pobladores humeantes  
De los mediodías del patio  
Yo, la preferida de todos. (Muñoz, 1994: 42)

También en *Amargo ejercicio* la cotidianidad se entrelaza al tema de la ciudad como la patria chica, continente de lo esencial para el sujeto lírico. Con un tono pictórico, a pesar de no ser descriptivo, las imágenes delineadas se encuentran ligadas a la mujer en su forma, se planean en su personalidad, se erigen e identifican con sus proyectos. Sin embargo, el empleo de la primera persona individualiza el carácter de búsqueda y cuestionamiento del poema, construyendo un paralelo entre la ciudad y el sujeto lírico, lo que acentúa lo efímero del ser ante la tradición. Cargadas de sinestesia, las imágenes mitifican la ciudad en el tiempo, reafirmando sus cualidades intrínsecas y eternas:

He olvidado  
el terrible ejercicio de la espuma  
en esta ciudad  
bañada por el polvo  
ensangrentado del tiempo  
[...]  
Soy leve marca en tu bruma,  
hoja arrastrada en tu aire,

gota del llanto que te baña.  
Sucumbirás ciudad,  
y yo contigo,  
en ti  
en tu dolor  
[...]. (Muñoz, 2000:65)

De igual forma en la construcción de la ciudad se recrea lo cotidiano con múltiples ramificaciones en el espacio y el tiempo. Las posibilidades están tanto en el futuro como en el pasado y la pluralidad alcanza a la ciudad como macrocosmos del ser humano, donde coexisten infinidad de mundos y probabilidades. Sus calles, casas y rincones aparecen metafóricamente invadidas por el pasado en plena transformación o por la naturaleza que nutre al hombre, surge de él y se pluraliza, en una infinidad de posibilidades expandidas hacia el futuro:

Es mañana apenas amanecida,  
los rumores de la calle llegan nublados,  
y no impiden que tus dedos se pierdan  
en la cerrada noche de mi pelo;  
el frescor de tu casa,  
mis manos huelen a tu cuerpo  
[...]. (Muñoz, 2000: 2)

La familia volverá a ser en *El llanto de Dios* una marca representativa de lo cotidiano y el recuerdo resurgirá como un espacio de introspección. Es resaltable el uso de la prosa poética y una elocución narrativa para acercarse a ese mundo de sensaciones y anhelos ocultos, así como la adjetivación en función de los sentidos:

Era maravilloso hacerme la dormida, permanecer bocabajo y oler la sábana limpia, estirada. Estarme quieta, quietecita, mientras el corazón amenazaba salirse del pecho, temor de que los mayores oyeran sus latidos [...] Nada como oír cuchicheos en la sala entre el crujido de papeles y cajas al abrirse [...]. (Muñoz: 34)

El árbol es un símbolo que tiene un lugar ganado en la tradición literaria cubana, piénsese en Dulce María Loynaz y Rafaela Chacón Nardi como figuras emblemáticas, y que adquiere un valor familiar, intrínseco al sujeto lírico y a su formación, no solo en el tiempo, sino también en lo espiritual. Reaparece en los versos de “Rumores” aunque sin el lugar protagónico de otros poemas. Conjugado con otras isotopías, la temporalidad aparece asociada a la familia y vista en la cotidianidad que va marcando las acciones comunes que son para el sujeto lírico puntos de crecimiento y añoranza:

[...]  
Sobre estos días pasados  
creció el barro de las paredes  
y el árbol poderoso del traspatio.

Encima del tiempo borrado  
ahora respiro, y ando, y sueño  
[...]. (Muñoz, 1994: 40)

Por su parte, en el poema “El llanto de Dios” la cotidianidad se transmuta, alcanzando proporciones místicas. En la pérdida de ese acontecer diario regresan las imágenes predominantes de desolación, donde el cansancio ante una realidad que la abrumba cierra toda una colección con imágenes de desvanecimiento y fusión con el entorno. Lo cotidiano se aleja en este poema de lo inmediato, aunque reaparece en otros textos a través de isotopías como la taza de café o los recuerdos de la vida familiar. De esta forma, se hace visible la esencialidad del tema, que es resuelto en la equiparación del sujeto lírico con Dios, al convertirse el primero en centro de ese universo pequeño que es el hogar y desmitificarlo:

Al principio cuando a Dios le daba por llorar eran cántaros para recoger sus lágrimas, no dejaba caer una sola y me sentía un ser privilegiado porque venían a mí, hasta mi casa. Pero toda dicha es pasajera y Dios lloró tan a menudo que ya no había lugar para guardar sus lágrimas y puse ollas viejas, vasos quebrados, botellas vacías [...] Ahora dejo invada mis dominios y salgo al patio de mi reino para que su frialdad me llegue a los huesos y no olvidar así que existo, pues a mí, como a Dios, me ha dado por llorar. (Muñoz, 2005: 73)

Al igual que en el primer poemario analizado, la poetisa a través del sujeto lírico no solo quiere develar sus experiencias y sentimientos, sino que se autorretrata, tanto física como espiritualmente. Ese egocentrismo, propio de los románticos, al igual que el regodeo sentimental y la plasticidad, no descriptiva en este caso, pero sí dada en crecimiento y movimientos constantes, regresan siempre a un sujeto lírico femenino y a sus anhelos para activar otros significados y construir nuevos niveles de la realidad desde acciones puramente cotidianas. En ellas, el agua, remite metafóricamente al título y se constituye en isotopía:

[...]  
Mirará el patio mojado por lluvias  
donde otros  
levantan mundos diferentes  
cuando mire a lo alto  
caerán en sus ojos galaxias  
tendrá en sí certezas  
[...]. (Muñoz, 1994: 41)

Otro motivo también asociado a lo filosófico y a una de las cualidades adjudicadas a lo cotidiano femenino es la espera. El andén, como inicio o fin del recorrido, recibe un carácter de tránsito, de inacabado espacio de descubrimientos para así funcionar como una manera de dialogar del sujeto lírico con el pasado y el futuro:

Listo el viajero, en el andén espera. [...] Del otro lado una mujer espera; en este, otra mujer expira. El hombro fiel le busca, la mano amiga atenta. [...]  
El hombre vuelve los ojos al pasado, una mujer le espera.  
(Muñoz, 2005: 10)

Como se ha ido demostrando a lo largo del ensayo, en este panorama de las redes temáticas que teje la cotidianeidad en los tres poemarios de Lucía Muñoz Maceo pueden establecerse conexiones con la tradición lírica femenina de Cuba. Se puede concluir, además, que entre los motivos más frecuentes asociados a lo cotidiano femenino en los textos se encuentran la ciudad, la maternidad, la casa como representación de lo construido y la espera como puente entre el pasado y el futuro. Relacionados con lo filosófico y místico, resaltan los animales, la ventana y el río; y como parte de lo familiar, el árbol, el café y la madre.

También debe señalarse que las obras de poetisas como Dulce María Loynaz, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Rafaela Chacón Nardi y Reyna María Rodríguez, entre otras, resultan determinantes para la concepción de ciertos motivos los cuales constituyen un tributo y un sentido de continuidad con las mismas y proporcionan una inevitable intertextualidad que se manifiesta como una proyección natural de las búsquedas expresivas de la Muñoz.

La intencionada fidelidad a su credo poético la ha hecho evolucionar dentro de la corriente coloquialista hacia nuevas formas de expresión que respondan a otros intereses conceptuales y por qué no, estructurales, lo cual hace que la obra de Lucía Muñoz, sin perder su originalidad, no haya permanecido estática y sea notable su avance en el tiempo hacia vertientes más completas y a la vez más atadas a lo genuinamente humano y a su ciudad.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Michelle, Virginia PARRA y Liana CASTRO (2014), “Constantes temáticas en la poesía cubana: el tema amoroso en dos colecciones poéticas de Lucía Muñoz Maceo”, en *Alpha*, no. 39, pp. 281-291.
- ALEMANY, Carmen (2013), “De los usos y costumbres del eros en la poesía cubana del siglo XX”, en <http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/11376/CC-78%20art%204.pdf?sequence=1>, (consultado diciembre de 2016).
- BARANDELA, Ana M. (2009), “Escritoras cubanas: Un viaje desde el siglo XVIII hasta la actualidad.”, I Congreso virtual sobre historia de las mujeres, en [http://www.academia.edu/15054685/Escritoras\\_cubanas.\\_Un\\_viaje\\_desde\\_el\\_siglo\\_XVIII\\_hasta\\_la\\_actualidad\\_2009\\_](http://www.academia.edu/15054685/Escritoras_cubanas._Un_viaje_desde_el_siglo_XVIII_hasta_la_actualidad_2009_), (consultado diciembre de 2016).
- CUÉ FERNÁNDEZ, Daysi y Serafina PREGO DUCÁS (1998), “La promoción de los 80 en la poesía santiaguera: tanteos y valoraciones”, en *Revista Santiago*, no. 83, pp.164-183.

- FORNET, Ambrosio (1995), “El discurso de la nostalgia”, en *La Gaceta de Cuba*, no. 4, pp. 32 – 33.
- \_\_\_\_\_ (2007), “El Quinquenio Gris: Revisitando el término”. La Habana, Casa de las Américas, Centro Teórico-Cultural Criterios.
- MUÑOZ MACEO, Lucía (2000), *Amargo ejercicio*. Bayamo, Ediciones Bayamo.
- \_\_\_\_\_ (2005), *El llanto de Dios*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente.
- \_\_\_\_\_ (1999), “Ser y permanecer en el interior”, en *La Gaceta de Cuba*, pp.54-55.
- \_\_\_\_\_ (1994), *Sobre hojas que nadie ve*. La Habana, Letras Cubanas.
- PARRA NOGUERA, Virginia (2012), “Análisis temático de três poemarios de Lucía Muñoz Maceo”, Tesis de Maestría, Camagüey, Instituto Superior de Arte.
- ROCALOSANO, Alberto (Selección, ordenación, prólogo y notas) (1985), *Poetisas cubanas*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- YÁÑEZ, Mirta (Inventario e introducción) (2002), *Álbum de poetisas cubanas*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- \_\_\_\_\_ (2000), *Cubanas a capítulo. Selección de ensayos sobre mujeres cubanas y literatura*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente.