



**Universidad de Concepción**

**Facultad de Humanidades y Arte  
Doctorado en Literatura Latinoamericana**

---

**Conferencia: Política de la literatura y condición femenina en la obra poética  
de Fina García Marruz**

Lic. Adianys González Herrera

Financiamiento: ANID BECAS/DOCTORADO NACIONAL 21200597

## Introducción

El proyecto de investigación se sitúa dentro del pensamiento contemporáneo que teoriza las relaciones entre la estética y la política, entendiendo estética, no como la disciplina orientada hacia la especulación filosófica, sino como *Aisthesis*, categoría que “designa en Occidente el tejido sensible y la forma de inteligibilidad de lo que llamamos «Arte»”, según el filósofo francés Jacques Rancière (2013, p. 9). Este autor lee el arte, la literatura, la poesía desde la filosofía a partir de la noción “reparto de lo sensible” y si bien ya existen algunos estudios literarios que incorporan tal noción, son escasos los que se centran en las obras poéticas, y más escasos si estas obras fueron escritas por mujeres. En el contexto latinoamericano destaca la academia argentina en la operativización del pensamiento de Rancière para atender tanto la literatura argentina como brasileña, además —para el interés de la presente investigación—, sobresale por estudiar el género poético. Al buscar estudios centrados en esta noción en el contexto cubano y su literatura encontramos insuficiencia. Las pocas investigaciones al respecto no indagan en el género poético, sino en proyectos y novelas. De modo que los acercamientos a la literatura cubana desde la noción “reparto de lo sensible” se agrupan en tres intereses: proyecto teórico neobarroco de Severo Sarduy, proyecto y revista *Diáspora(s)* y las novelas de Leonardo Padura<sup>1</sup>.

El reto de instrumentalizar el reparto de lo sensible en las obras poéticas de escritoras para los estudios literarios es sumamente atractiva, sobre todo porque no se hace evidente la inserción de la condición femenina para pensar la política de la literatura y ello se presenta como una incógnita que habrá que despejar.

En respuesta a estas ausencias, se seleccionó como corpus para la presente investigación la obra poética de la autora cubana Fina García Marruz, cuyo nombre completo fue Josefina Consuelo García Marruz Badía, quien nació el 28 de abril de 1923 y falleció el 27 de junio de 2022. Su vida literaria y personal estuvo marcada por el Grupo Orígenes, que se nucleó alrededor del poeta José Lezama Lima y la revista *Orígenes* (1944-1956). Su inserción dentro del Grupo ha sido legitimada por la historiografía como integrante de la segunda promoción<sup>2</sup> y ser la única integrante femenina del Grupo Orígenes, a pesar de que la autora reconoció a la cienfueguera Cleve Solís como “la otra poetisa de Orígenes”<sup>3</sup>. La relevancia para la cultura cubana del Grupo Orígenes y su revista ha

---

<sup>1</sup> Estos estudios se retomarán en el desarrollo de la fundamentación.

<sup>2</sup> Conforman la segunda promoción además autores Cintio Vitier, Eliseo Diego, Octavio Smith, Lorenzo García Vega.

<sup>3</sup> Fina García Marruz en el ensayo “La otra poetisa de Orígenes” (2013).

trascendido el marco epocal y el contexto nacional, y se instala entre lo mejor del siglo XX hispano e iberoamericano.

Fina García Marruz mereció, entre otros, el Premio Nacional de Literatura (1990), cuatro Premios de la Crítica Literaria (1991, 1992, 1996, 2001), el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda (2007), el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2011) y el Premio Internacional de Poesía Federico García Lorca (2011).

El corpus poético marruciano está formado por la *Obra poética*, tomo I y II, de la Editorial Letras Cubanas (2008) e incluye los siguientes poemarios: en el tomo 1 se hallan *Las miradas perdidas* (1951) y *Visitaciones* (1970); en el tomo 2, *Viaje a Nicaragua*<sup>4</sup> (1970), *Habana del centro* (1997), junto a un “Apéndice” que incluye los cuadernos inéditos *Hora temprana* (1942), *Umbral*, subtítulo por la autora “Poemas que no incluí en *Las miradas perdidas*” (1940-1951), y *Poemas* (1942).

Al reparar en la crítica académica que han merecido los integrantes de Orígenes, predominan los estudios a la obra poética de José Lezama Lima, Gastón Baquero, Eliseo Diego y Virgilio Piñera. La atención a la obra de Fina García Marruz pasó por un proceso lento de reconocimiento, que primero fue internacional. Su amplificación en publicaciones de diversos países coincidió con su inserción dentro del canon de la literatura cubana. Resulta oportuno sintetizar el alcance de su obra poética hasta la aparición del estudio de Jorge Luis Arcos, que constituye la primera investigación ambiciosa y hasta ahora más sólida, sobre su pensamiento poético, en cuyo texto además recoge toda la crítica anterior.

Catherine Davies en un artículo de 1997 reflexionaba sobre la limitada recepción que la autora había tenido en Cuba, y respondía que había sido provocada por tres principales factores: una personalidad poco dada a la publicidad, su matrimonio con Cintio Vitier, y que el tipo de poesía que escribía no se insertaba con facilidad en la escena de la Cuba pos-revolucionaria. Situándose en el tercer factor —de significativa importancia para la presente investigación—, Wilfredo Hernández (2002) reflexionó que

Las razones expuestas por Davies explican casi la exclusión inicial de la escritora del canon cubano, pero no del todo el descuido de la crítica y editoriales hispanoamericanas. La poesía de FGM había comenzado a recibir atención en el exterior desde 1967, cuando una selección de treinta poemas de *Las miradas perdidas* (1951) apareció en España en una antología de poetas latinoamericanas (Conde, 1967). Este interés inicial —más bien tardío— se interrumpió por varios lustros y se convirtió en marginación hasta la década del

---

<sup>4</sup> Este poemario fue firmado por Fina García Marruz y Cintio Vitier, sin embargo, sólo el primer texto tiene dichas autorías; a continuación, el poemario se divide en dos apartados, “Apuntes nicaragüenses”, de Fina García Marruz y “Viaje a Nicaragua”, de Cintio Vitier.

90, como resultado de varios factores. Primero, la bifurcación experimentada por la literatura cubana después de 1950, sobre todo a raíz de los cambios oficializados en 1961 [...]. Segundo, el tipo de poesía cultivado por Fina García Marruz hasta los años 60, completamente alejado de los gustos mayoritarios, tanto en los temas como en el lenguaje. Y, finalmente, la lenta adaptación de García Marruz a los nuevos postulados estéticos (con profundas críticas a muchos de ellos), que ocasionó su exclusión del grupo de intelectuales cuya escritura se mostraba internacionalmente [...] como la “nueva” literatura cubana, a pesar de que *Visitaciones* incluye muchas de las composiciones más originales —y de más alta calidad— escritas en esos años. (pp. 340-341)

En la década de los años '80 varios de sus textos aparecieron en dos antologías, una de poesía cubana contemporánea (García, 1984) y otra de poesía latinoamericana (Cobo, 1985), publicadas en México. En 1990, fue seleccionada por la Revista Iberoamericana en la edición dedicada a la literatura cubana de los siglos XIX y XX (Arcos, 1990). Tres años después, la Editorial Pequeña Venecia editó *Viejas melodías*, y al año siguiente, quince de sus poemas y varios textos de poética fueron compilados en la primera edición internacional de la poesía del Grupo Orígenes realizada por Alfredo Chacón para la Editorial Ayacucho. En 1994, la revista española Quimera (Huertas, 1994) la incluyó en el número dedicado a las treinta escritoras hispanas más importantes del siglo XX y en 1995 apareció publicado en México *Créditos de Charlot*. Finalmente, la *Enciclopedia of Latin American Literature* (1997) le consagró la primera entrada en inglés. La renovada y creciente atención internacional coincidió con su ingreso definitivo al canon cubano. En 1984, se publicaron *Poesías escogidas*, compilada por Jorge Yglesias y al siguiente año, algunos de sus poemas se incluyen en la antología *Poetisas cubanas*, compilada por Rocasolano (1985).

Como “principal tejido crítico” sobre la obra poética de Fina García Marruz encontramos el libro *En torno a la obra poética de Fina García Marruz* (1990)<sup>5</sup> de Jorge Luis Arcos. Además, conforman el tejido: “El concepto de poesía de Fina García Marruz explicitado en su ensayística” (2011) de Yuleivy García Bermúdez, la tesis doctoral “Fina García Marruz: la luz del *logos*. Apuntes para una poética de su obra ensayística” (2015), de Zulema Aguirre Abella, y varios artículos de la investigadora Milena Rodríguez Gutiérrez: “Entre el cacharro doméstico y la Vía Láctea: el compromiso poético de Fina García Marruz” (2009), “Fina García Marruz: entre la

---

<sup>5</sup> El libro, publicado por Ediciones Unión por ser merecedor del Premio Uneac 88 “Enrique José Varona”, constituye la suma de tres ensayos “relativamente independientes”, como menciona su autor. Por fecha de escritura se puede presentar, tal como lo hace Arcos en el Prefacio del libro, que el primer ensayo redactado corresponde al capítulo 3 del libro: “Para una poética de lo cubano”, que había sido publicado en versión reducida en el Anuario L/L (16) en 1985; el segundo constituye el capítulo 2: “Sobre el pensamiento poético de Fina García Marruz”; y el tercero con el capítulo 1: “Introducción a la obra poética de Fina García Marruz”. Fueron redactados entre 1984 y 1985, de ahí que no analice una etapa importante de la obra poética de Fina García Marruz, la que ella ha identificado “de madurez poética”.

extraña familia de lo escondido” (2010), “Lo entrañable vs. lo siniestro: Fina García Marruz corrige a Freud” (2015), “Las entrevisiones de Fina García Marruz: sobre el libro de poemas *Viaje a Nicaragua (1987)*” (2017), y “Poéticas del bolso. Las poetas cubanas: reflexiones metapoéticas en Carilda Oliver, Fina García Marruz, Reina María Rodríguez y Damaris Calderón” (2021).

Para el presente proyecto se ha decidido separar este tejido principal en dos líneas: “Apuntes fundamentales al margen de los Estudios de Género y la Teoría Crítica Literaria Feminista” y, “Principales apuntes cercanos a Estudios de Género y la Teoría Crítica Literaria Feminista”, de modo que en esta segunda línea se atiendan artículos que revisitan algunos poemarios o matrices de opinión en que la crítica anterior había territorializado la obra poética de Fina García Marruz, para visibilizar a la autora como una voz femenina. Además, pensar con Rancière la obra poética de Fina García Marruz, que ha sido territorializada como obra de ontología religiosa, constituye un desafío para pensar la política de la poesía.

Se podría plantear que el principal problema derivado de los antecedentes sería: ¿cómo la obra poética de la escritora cubana Fina García Marruz reconfigura el reparto de lo sensible y qué relación tiene esta noción con la condición femenina? Responder a esta pregunta conduce a responder otra pregunta relevante: ¿cuál es la política de la literatura que la obra poética de Fina García Marruz manifiesta y cómo se relaciona con la condición femenina? Antes de llegar a responder tales preguntas, la investigación primero deberá responder las siguientes interrogantes, sobre las cuales se plantearán los objetivos específicos:

¿Cómo se caracteriza la estética primera en que se inserta la obra poética de Fina García Marruz?

¿Cuál es la relación que se establece entre la poética de la ficción y la política, especialmente al tratarse de una obra poética que ha sido territorializada como expresión de una ontología religiosa? ¿Qué rostros y roles son recortados en esta obra poética y cuáles son las mutaciones de la mirada y del pensamiento, las particiones y comparticiones del tiempo y del espacio, de las palabras y de las imágenes, según los cuales se delinea un rostro de comunidad?

¿Cuáles son los agentes del reparto de los sujetos y las cosas, del espacio-tiempo y las formas de actividad que ocupan? ¿De qué modo se relacionan con la condición femenina?

¿Cómo se argumenta a partir de los regímenes de igualación literaria que la obra poética manifiesta una democracia? ¿Cómo pensar la democracia en relación con la condición femenina?

¿Cuál es el estilo, es decir, la manera absoluta de ver las cosas que se evidencia en la obra poética de Fina García Marruz? ¿Qué relación se establece entre el estilo y la condición femenina?

Para responder tales interrogantes la investigación se propone como objetivo general:

Caracterizar la noción reparto de lo sensible que opera en la obra poética de la escritora cubana Fina García Marruz, y establecer la relación con la condición femenina.

Para alcanzar este objetivo se requiere partir de los siguientes objetivos específicos:

- Determinar la estética primera en donde se inserta la obra poética.
- Caracterizar la política de la ficción de la obra poética.
- Identificar los agentes del reparto del espacio-tiempo y las formas de actividad.
- Describir los sujetos y las subjetividades, así como sus roles en la obra poética: sujeto poético/lírico, sujeto poético/lírico femenino, sujetos y sujetos femeninos, subjetividades y subjetividades femeninas.
- Caracterizar los regímenes de igualación literaria en la obra poética garcía-marruciana.
- Caracterizar el estilo garcía-marruciano.

Por *reparto de lo sensible* se entiende:

ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto. [...]. El reparto de lo sensible hace ver quién puede tener parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los cuales esta actividad se ejerce. (Rancière, 2009, pp. 9-10)

Para caracterizar esta variable se tendrán en cuenta los agentes que operan en el reparto de espacios, tiempos y formas de actividad, y los regímenes de igualación literaria de la obra. Como este estudio se centra en un corpus poético, se detuvo en los análisis de las “singularidades de la República poética” que realiza Jacques Rancière (2015), de modo que utilizará su procedimiento de relacionar la población de la ficción y la estructura de la acción ficcional para caracterizar la relación entre la poética de la ficción y su política; así como varios conceptos que surgen de estos análisis: atrincheramiento del poeta, acto insensato de escribir, cuestión política de la escritura, escritura, orden económico horizontal de los intercambios de mercancías y de palabras, orden vertical de una economía simbólica, intruso, suicidio (concepto mallarmeano), oro cotidiano, oro simbólico, silencio, misterio (mallarmeano), existencia, estancia, aspecto, tipos, alusión, sugestión, sueño, tiempo del poema, nueva ficción, coronación, pensamiento del poema, hipérbole poética, idea de siglo, origen de toda religión, filosofía incluida y latente, pensamiento como ritmo, virtud original de las palabras, crisis de verso, crisis ideal, crisis social, triple figura, vacilación, ritmo

primero, dramaturgia renovada, identidad de los contrarios, triple comunidad, capacidad del no, ciudad interior, remitologizar la naturaleza, poeta pagano, poeta cristiano, igualdad, igualdad de las inteligencias, igualdad verticalizada, igualdad divina, acción, acción musical, acción estratégica, acción inactiva, virtud original de las palabras, ensoñación, semi-*flâneur*, lo bello, bello de lo flotante, flotación, mundo flotante, mirada del *voyeur*, belleza moderna.

El filósofo resume su procedimiento para analizar la “República de los poetas” de la siguiente forma:

No se trata de reducir todo el pensamiento y toda la obra de un poeta a los rostros y a los roles múltiples. Pero tenerlos en cuenta puede ayudarnos a aportar una nueva mirada a propósito de esta multiplicidad misma y a reabrir el espacio propio al despliegue de sus virtualidades contradictorias. El problema, a fin de cuentas, no consiste en interpretar a un poeta. Consiste en captar las mutaciones de la mirada y del pensamiento, las particiones y comparticiones del tiempo y del espacio, de las palabras y de las imágenes, según los cuales la idea de poesía y la de República pudieron asociarse para delinear cierto rostro de la comunidad. (2015 p. 105)

En función de la aplicación de estos procedimientos dentro de una metodología de análisis textual, enmarcado en el área de los estudios literarios, la investigación se apoyará en otros conceptos y categorías que facilitarán el análisis. Estos serán definidos desde un enfoque transdisciplinario, priorizando el campo de las teorías-críticas literarias y el de la filosofía (principalmente con Rancière), y contextualizándolo, siempre que el corpus lo requiera, en Latinoamérica. Por ello propongo incluir: Sujeto poético/lírico femenino; Sujeto. Sujeto político. Sujeto femenino; Subjetividad. Subjetividad política. Subjetividad femenina; Espacio-tiempo; Relación de los sujetos con objetos y cosas; Estilo.

La noción reparto de lo sensible, junto a los conceptos, categorías y procedimientos descritos se relacionarán con la condición femenina de su autora, ello permite insertar a la autora y su obra dentro de la tradición del discurso femenino, y recurrir siempre que se requiera a los Estudios de Género y la Teoría Crítica Literaria y Filosofía Feministas. También se relacionará en el desarrollo de la investigación con el método razón poética propuesto por María Zambrano. Esta interrelación parte de la intuición de que el corpus a analizar contiene la razón poética incluida y latente; así, esta obra poética puede argumentarse como modo de razón poética, lo que permitirá profundizar en el estatuto de la ficción en una obra escrita por una poeta cristiana.

Los estudios que han aplicado nociones del pensamiento rancieriano para analizar el fenómeno literario cubano, si bien no abordan el género poético, permiten reflexionar sobre el corpus de análisis de la presente investigación. Silvana Santucci, en “Sarduy y el neobarroco.

Interpretaciones sobre lo político en el arte” (2011), propone un recorrido sobre el proyecto teórico descrito por Severo Sarduy, centrándose en los “modos de lo político” propuestos por Rancière. En el marco de “las políticas teóricas del resto” (Miguel Dalmaroni) propone un cruce entre los componentes del neobarroco de Sarduy y la propuesta de Rancière. Otro autor se ha interesado por la propuesta del escritor cubano, Ignacio Iriarte, quien en “Severo Sarduy, el neobarroco y las políticas de la literatura” (2017) aborda las relaciones entre política y literatura, partiendo del lugar como exiliado cubano y escritor que impulsó su obra hacia una nueva forma de revolución. El autor describe varios ensayos que exponen la nueva concepción de la política y repara en la disolución del programa revolucionario y el desarrollo de una escritura autobiográfica y desengañada. La propuesta de Sarduy y estas lecturas críticas interesan por razones como la interpretación que Fina García Marruz en *La familia de Orígenes*<sup>6</sup> realiza sobre el Barroco Hispano, el Barroco de Indias y el neobarroco de Sarduy.

Iriarte, Guadalupe Silva y Nanne Timmer se han acercado al Proyecto Diáspora(s) y a su revista —del mismo nombre. Guadalupe Silva (2015) en “La isla erosionada. El proyecto Diáspora(s)-Cuba, 1997-2002” se concentra en el programa crítico de la revista, a partir de la noción de “diáspora” y sus implicaciones en la cultura cubana de los años noventa, atendiendo especialmente a su polémica con el discurso nacionalista sostenido desde el Estado. El estudio se detiene en dos aspectos: la composición de un lugar de enunciación por parte de la revista (marginalidad, defensa de la autonomía, diseño de un “mapa” de relaciones intelectuales y cuestionamiento de las relaciones adentro/afuera), y la configuración de un proyecto estético antirromántico, que *Diáspora(s)* plantea especialmente a través de su debate con la tradición poética del grupo Orígenes. Tres años más tarde, Ignacio Iriarte, en el artículo “La teoría literaria como forma de intervención en lo público. Reflexiones teóricas, ejemplos argentinos y un caso cubano: la revista *Diáspora(s)*” (2018), retomó el estudio de esta revista para abordar los usos de la teoría literaria en América Latina como forma de intervenir en lo social. Recientemente, Nanne Timmer en “La literatura como ilegalidad en revistas cubanas: delito, Estado y derecho en *Diáspora(s)* y *Cacharro(s)*” (2021) reflexiona sobre la revista como mosaico polifónico organizado a partir de ideas en torno al delito (Ludmer, 1999) y la ley (Derrida, 1992). Su propuesta es leer el delito como gesto, poética y diseminación frente a una tradición y tótem, un orden legal e institucionalizado de la cultura, además de analizar en qué zonas discursivas circuló la revista y

---

<sup>6</sup> En *La familia de Orígenes* (1997), Fina García Marruz distingue los tres barrocos: el hispano, el de Indias y el neobarroco de Sarduy, estableciendo diferencias claves para reflexionar sobre el reparto de lo sensible entre el origenismo y la propuesta teórica de Sarduy.

los efectos y resonancias del juego “delictivo”, con el fin de entender las formas en que la literatura puede redistribuir categorizaciones de lo legal y lo legítimo en una sociedad. Al analizar la publicación en cuanto a generación de textos y contenidos, Timmer refuerza el gesto delictivo con la posibilidad de ser leído como estética política, que redefine “lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo” (Rancière, 2005, p. 55). Para la autora el gesto delictivo tiene lugar con la escenificación del gesto, del trabajo conceptual, de la reflexión crítica acerca de la tradición literaria y la experimentación con el lenguaje.

La asociación con el concepto estética política es una de las reflexiones que me interesa resaltar, junto a la marcada postura antiorigenista que algunos de los miembros de *Diáspora(s)* asumieron y a la cual aluden varios investigadores —como el artículo ya citado de Guadalupe Silva. Con frecuencia los trabajos que se acercan a este proyecto y a su revista precisan el carácter antiorigenista, es decir, al carácter anti-neorigenista<sup>7</sup> —término utilizado por los investigadores más acertados—, y con este gesto se presenta a *Orígenes*, ya sea desde el investigador o desde la voz diaspórica, como grupo o familia molar, comprometido con el Estado, monódico, que operaba a través de la institución, debate que se concentra sobre el interés de búsqueda y hallazgos de lo cubano, y que conlleva a pensarlo como parte del orden policial.

El otro autor cubano que se ha sido estudiado desde las propuestas de Rancière es Leonardo Padura. Sobre su obra han reflexionado Claudia Hammerschmidt y Lis García-Arango. Hammerschmidt (2019), en “Estéticas en lucha. La sublimidad de la pérdida en *La novela de mi vida* o el realismo estético de Leonardo Padura”, lee la mencionada novela como “puesta en escena de un realismo estético entre sublime y banal”, como experiencia de la pérdida, siendo autoría y exilio causas y productos de un disenso tanto político como estético; así transforma su supuesto realismo no-experimental en un realismo estético y autorreflexivo<sup>8</sup> (p. 1206). La otra autora, Lis García-Arango (2021), con “El reparto de lo sensible en *La transparencia del tiempo*, de Leonardo Padura”, indaga en la noción reparto de lo sensible a partir de un análisis textual; de modo que explora y describe los agentes del reparto de lo sensible y los regímenes de igualación literaria en la obra. Según su perspectiva, Padura “reparte lo sensible” en tres líneas: una Habana deteriorada, un asentamiento pobre y los personajes marginales. La autora expone que la democratización de la

---

<sup>7</sup> Timmer señala que buscaban desmontar la fusión entre el lenguaje esencial-origenista y la retórica revolucionaria, que ocurrió en los años '80. Diferían en el modo de entender espacio y territorio.

<sup>8</sup> Hammerschmidt indica que Padura “desarrolla una escritura política que convierte la presunta unidimensionalidad de su narración en un palimpsesto donde las posiciones y voces que constantemente se entrecruzan y contradicen, y logra proponer un nuevo realismo pos-experimental que ostenta su distancia de la realidad y ubica su escritura en el entre-lugar incómodo entre arte y vida” (p. 1206).

palabra ocurre por los tres regímenes de expresión que definen tres formas de igualdad: la igualdad de temas y disponibilidad de toda palabra o de toda frase para construir el tejido de cualquier vida; la democracia de las cosas mudas (objetos, vestuarios); y la democracia molecular de los estados de cosas sin razón (metodología detectivesca del personaje Conde).

La investigación sostiene como hipótesis que en la obra poética de Fina García Marruz aparece una propuesta política que viene de un *continuum* e irrumpe en la tradición lírica cubana y, específicamente, en el discurso femenino para reconfigurar el reparto de lo sensible. El grupo Orígenes al que perteneció la autora reconfiguró el reparto de lo sensible del orden policial dentro de la tradición poética cubana, influenciado por dos tendencias que surgieron de la vanguardia y promovieron un reparto de lo sensible específico: la poesía pura y la poesía social, además de las corrientes y tendencias, el neo-romanticismo y el intimismo. La obra poética de Fina García Marruz expresa una política de la ficción singular con respecto a los demás integrantes. La poética de la ficción de su obra en realidad son todas las poéticas posibles, de modo que en ella tiene lugar, espacio y roles, sujetos y cosas que no habían sido visibles y audibles. En su obra no se puede hablar de la ficción como invención, sino como estructura de racionalidad. La población que convoca no se caracteriza en sentido general por el disenso, sino por la co-presencia de sus elementos heterogéneos, forma del misterio que describe Rancière. Se configura un reparto de lo sensible que atiende a lo particular, lo menor desde una singular aprehensión del mundo que es atravesada por la fe cristiana y la condición femenina, lo que refuerza la co-presencia de elementos heterogéneos. La obra poética de Fina García Marruz es la que mejor evidencia entre todos los originistas la razón poética zambrana, la política contiene la razón poética de manera incluida y latente, y está estrechamente relacionada con la condición femenina de la autora. Caracterizar los agentes del reparto de lo sensible y analizar los regímenes de igualación literaria de la obra permiten finalmente configurar la política de la literatura del texto, es decir, la política de la obra poética de Fina García Marruz.

En parte de la obra poética de Fina García Marruz se reemplaza la individualidad de una autoridad con formas en las que se hace sensible un pensamiento fuera de sí. Se evidencia en este sentido una refundación ética de la estética, en la que la estética es una forma de pensamiento que no se preocupa por las formas de juzgar y otorgar valor en la mayoría de sus textos, sino por aquellas en las que el pensamiento y el sentir se vuelven sensibles. Esto marca una resistencia diferente, que se intensifica por la presencia de la fe cristiana y la condición femenina.

El proyecto de investigación se inicia con la presentación e intersección teórico-crítica y metodológica de los autores citados. La metodología de la investigación tiene carácter

transdisciplinar, pues parte de la noción reparto de lo sensible y los procedimientos que Rancière utiliza al analizar las obras poéticas y excede la propuesta filosófica al presentar su noción como variable para los estudios literarios, y apoyarse en metodologías y procedimientos de la crítica literaria feminista. Después de presentar el marco teórico y la metodología, se actualiza el estado del arte de la crítica sobre la obra poética y se muestra el análisis preliminar.

## 2. Fundamentación teórica: reparto de lo sensible y condición femenina para pensar el corpus garcía-marruciano

Varias han sido las lecturas filosóficas realizadas a la crítica de la poesía que efectúa Platón en el libro X de *La República*<sup>9</sup> (605 a-c). Entre los juicios más relevantes al respecto se ubican las explicaciones teóricas que han interpretado en Platón la expulsión de la poesía y los poetas de la *pólis* ideal.

Señala Jacques Rancière que en *La República* se muestra que los artesanos no tienen tiempo para hacer otra cosa que no sea su trabajo, pero la política comienza cuando quienes no tienen ese tiempo se toman el tiempo para demostrar que son seres parlantes, sobre el axioma de partida de la *igualdad*. De este modo piensa que existe en la base de la política una estética, en el sentido de sistema de formas *a priori* que determinan lo que se da a sentir, siendo un recorte de tiempos y espacios de lo visible e invisible, la palabra y el ruido que define el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia. A partir de esta estética primera se pueden plantear “prácticas estéticas” en tanto formas de visibilidad de prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan, de lo que hacen a la mirada de lo común, y las “prácticas artísticas”, que aparecen como “maneras de hacer” que intervienen en esta distribución general de las maneras de hacer y en su relación con maneras de ser y formas de visibilidad (2009b, pp. 10-11). Así, Rancière se incorpora al debate del vínculo entre poesía y filosofía, estableciendo una noción fundamental que permite pensar el nexo entre el arte y la política para el pensamiento filosófico, el *reparto de lo sensible*, que conduce a analizar la política de la literatura en tanto literatura. El *reparto de lo sensible* “hace ver quién puede tener parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los cuales esta actividad se ejerce” (2009b, p. 10). Para Jacques Rancière, esta proscripción de Platón, antes de fundarse en lo inmoral de las fábulas, “se funda en la imposibilidad de hacer dos cosas al mismo tiempo” (p. 11), pues el problema de la ficción es primero un problema de distribución de lugares.

La noción *reparto de lo sensible* ha sido un aporte interesante para acercarse al arte y reflexionar sobre su potencial político/crítico distanciándose de las anteriores definiciones entre “arte puro” y “arte comprometido”. Rancière presenta, retoma y aquilata en sus libros esta noción

---

<sup>9</sup> En *La República* Platón sentencia el destierro de los poetas:

Y así también es injusticia que no los meteremos en un Estado que vaya a ser bien legislado, porque despierta a dicha parte del alma, la alimenta y fortalece, mientras echa a perder a la parte racional, tal como el que hace prevalecer políticamente a los malvados y les entrega el Estado, haciendo sucumbir a los más distinguidos. Del mismo modo diremos que el poeta imitativo implanta en el alma particular de cada uno un mal gobierno, congraciándose con la parte insensata de ella, que no diferencia lo mayor de lo menor y que considera a las mismas cosas tanto grandes como pequeñas, que fabrica imágenes y se mantiene a gran distancia de la verdad. (605b-c)

para referirse a una política de la literatura en tanto literatura, noción que ha revolucionado los estudios de la crítica literaria contemporánea, sobre todo aquella que debate sobre la literatura latinoamericana, tan marcada por el vínculo entre el tradicional concepto de política y la obra en sí. Por ello esta investigación relea su obra, principalmente los textos *Mallarmé. La política de la sirena* ([1996] 2015), *El reparto de lo sensible* ([2000] 2009), *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura* ([1998] 2009), *La política de la literatura* ([2007] 2011), *Sobre políticas estéticas* (2005), *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna* ([2014] 2015).

La investigación que pretende este proyecto se sitúa en la intersección entre las áreas estética, política y condición femenina. Los dos primeros términos son incorporados de acuerdo a como invita a pensarlos Rancière, ambos atravesados por la noción reparto de lo sensible. La condición femenina se integra en el marco teórico por el hecho insoslayable de que el corpus fue producido por una mujer, que se enuncia con frecuencia como voz femenina.

### 2.1 Reparto de lo sensible en la política y en la estética

Rancière presenta en *El desacuerdo* ([1995]1996) el *partage*<sup>10</sup> *du sensible* como noción clave de la relación entre prácticas estéticas y prácticas políticas. La expresión se ha traducido al español como la “división de lo sensible” o “reparto de lo sensible”.

Para atender el reparto de lo sensible en la política es pertinente atender las definiciones rancierianas de lo policial y la política. Para Rancière lo político es el encuentro entre dos procesos: el policial y la política. Asocia al primero con el gobierno, “[c]onsiste en organizar la reunión de los seres humanos en comunidad y su consentimiento, y reposa sobre la distribución jerárquica de lugares y funciones” (1990, p. 112). Por otra parte, la política alude a la *igualdad*, “[c]onsiste en el juego de las prácticas guiadas por la presuposición de la *igualdad* de cualquiera con cualquiera y de la preocupación por verificarla” (p. 112), a este juego lo designa por el término *emancipación*, y dice que entre ambos se busca plantear la posibilidad de una “escena política”. Considera que toda policía perjudica la *igualdad*, y que “lo político es la escena donde la verificación de la *igualdad* debe tomar la forma de tratamiento de un perjuicio [*tort*]” (p. 113)

La policía trata de la concepción general de organización de la sociedad con partes preestablecidas, bien delimitadas según sus lugares, funciones, competencias y maneras de ser: “[e]s la concepción del gobierno como la gestión de este equilibrio para aquellos que son

---

<sup>10</sup> La traducción de la palabra francesa *partage* reconoce varios significados, pero especialmente se vinculan con el pensamiento rancieriano los siguientes dos: la acción de dividir algo en porciones o partes que serán distribuidas o repartidas, y el acto de compartir. *Centre National de Ressources textuelles et lexicales*.

cualificados para hacerlo” y alude que puede ser las encuestas que especifican qué grupo social y qué rango de edad comparten determinada opinión (p. 113).

El orden policial está basado en el *consenso*, referido a la manera en que se establecen y prefiguran coordenadas de lo posible de forma objetiva para luego remitirlos a la gestión de expertos previamente constituidos (p. 113).

La policía es, en su esencia, la ley, generalmente implícita, que define la parte o la ausencia de parte de las partes. Pero para definir esto, primero hay que definir la configuración de lo sensible dentro de la cual las unas y las otras se inscriben. La policía es de esta manera un orden de los cuerpos que definen los repartos entre los modos de hacer, los modos de ser y los modos de decir, que hacen que tales cuerpos sean asignados por su nombre a determinado lugar y a determinada actividad; es un orden de lo visible y de lo decible que hace que determinada actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que determinada palabra sea entendida como discurso y que tal otra sea considerada como solo ruido. (Rancière, 1996, p. 52)

Por otra parte, la política surge cuando hay una perturbación de este ordenamiento al generar un suplemento, un excedente, de una parte de aquellos que no tienen parte identificado con el todo de la comunidad, por eso es una intervención sobre lo visible y lo enunciable, de modo que se crea una escena de *igualdad* mediante la palabra, la *igualdad* de los seres humanos como seres hablantes. Por ello, tanto policía como política constituyen dos repartos de lo sensible distintos.

Para pensar la política es importante comprender que Rancière parte del principio de la *igualdad de las inteligencias*, de modo que la política se relaciona con el proceso de verificación de la *igualdad*. La policía niega la *igualdad*, y la política sólo es posible en términos de emancipación intelectual de los individuos, no de emancipación social, pues para Rancière existe la posibilidad de subjetivaciones colectivas: “[l]a *igualdad* existe y tiene efectos de universalidad en la medida en que es convertida en acto. No es un valor que se pueda invocar sino un universal que debe presuponerse, ser verificado y demostrado en cada caso” (1990, p. 116)

La política es en primer lugar el conflicto sobre la existencia de una escena común, sobre la existencia y la condición que caracteriza a aquellos que están presentes en ella. Primero hay que lograr que la escena exista para un interlocutor que no la ve y que tiene razones para no verla porque no existe para él. Las partes no preexisten al conflicto que ellas nombran y en el cual se hacen constar como partes. (1995, p. 49)

Para Rancière la política tiene que ver con el uso paradójico o disensual del lenguaje en la medida en que remite siempre a un desacuerdo (Wenger, 2020, p. 341). Ello implica una división del *arkhé* al darse como ruptura de un relato legitimador, si bien este *arkhé* no se asume como fundamento en tanto principio legítimo. En relación con estas conceptualizaciones, se entiende por *democracia* el régimen de la política, en la medida en que constituye la forma de relación que

define la política, la política como poder del *demos*, en el sentido de aquellos que no son tenidos en cuenta porque no poseen títulos para gobernar, y en determinado momento adquieren visibilidad y se hacen sentir y contar como seres parlantes (p. 342).

Un reparto de lo sensible implica una forma de división planteada en términos de relaciones entre lo visible y lo decible, que establecen determinados modos de ser, hacer y de decir, entre un común compartido y la repartición de unas partes determinadas de antemano. En “Diez tesis sobre la política” (2006) Rancière precisa la séptima tesis sobre este concepto, al decir que la policía es un reparto de lo sensible, cuyo principio fundamental es la ausencia de vacío y suplemento, más que una función social es una constitución simbólica de lo social.

En el libro *El reparto de lo sensible. Estética y política* (2009b) entiende la noción como:

sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto. [...]. El reparto de lo sensible hace ver quién puede tener parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los cuales esta actividad se ejerce. (pp. 9-10)

Rancière parte en su presentación de la noción de dos textos fundadores de la filosofía política: *La República* de Platón y la *Política* de Aristóteles. De Aristóteles subraya la definición de ciudadano, aquel que “tiene parte” en el hecho de gobernar y ser gobernado, sin embargo, Rancière advierte que existe un reparto anterior: el que determina a los que tienen parte en él, y lo explica mediante el humano como animal hablante, pues para Aristóteles es un animal político; pero el esclavo, aunque es capaz de comprender el lenguaje no lo posee en propiedad, de modo que está excluido del reparto inicial. Rancière (2009c) explica lo anterior en el sentido en que la distinción entre *logos* y *phoné* se establece, porque se asume que no todos los seres humanos son iguales: los esclavos no se consideran “enteramente” humanos<sup>11</sup> (p. 4).

Para Rancière existe un condicionamiento inicial, una *estética primera* que se puede entender como sistema de formas a priori que determina lo que se da a sentir y que permite que algo o alguien sea o no sea visible en un espacio social compartido. La estética primera es “un recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia” (2009b, p. 10). La estética primera que determina tanto el orden policial como el de la política, en la medida en que

---

<sup>11</sup> Para Aristóteles los esclavos poseen la *aisthesis* del lenguaje (capacidad pasiva de entender las palabras) pero no la *hexis* (capacidad activa de establecer y discutir acerca de lo que es justo e injusto). (Rancière, 2009c, p. 4)

implica maneras de percibir en términos de desigualdad y relaciones conjuntivas (repartos policiales) y/o en términos de igualdad y relaciones disyuntivas (repartos políticos) (Wenger, 2020, p. 102)

Partiendo del punto de vista platónico, Rancière comprende que la escena del teatro confunde el reparto de identidades, de actividades y de espacios, al igual que la escritura, que destruye toda base legítima de la circulación de la palabra, de la relación entre los efectos de la palabra y de las posiciones de cuerpos en el espacio común (2009b, p. 11). Tanto el teatro como la escritura, de entrada, se revelan “comprometidas con un cierto régimen de la política, un régimen de indeterminación de identidades, de deslegitimación de posiciones de palabra, de desregulación de repartos del espacio y del tiempo” (p. 11), que se identifica con la democracia.

Rancière analiza la propuesta de Platón de la forma coreográfica de la comunidad que canta y danza su unidad, opuesta al teatro y a la escritura. Alude a que Platón distingue tres maneras cuyas prácticas de la palabra y del cuerpo proponen figuras de comunidad (p. 12). Están: la superficie de los signos mudos y el espacio del movimiento de los cuerpos, que se divide en dos: el “movimiento de los simulacros en la escena teatral” que se presenta al público y el “movimiento coreográfico propio de los cuerpos comunitarios” que Platón promueve. Por tanto, la superficie de signos pintados, el desdoblamiento del teatro, el ritmo del coro danzante constituyen tres formas de reparto de lo sensible que “estructuran la manera en que las artes pueden ser percibidas y pensadas como arte y como formas de inscripción del sentido de la comunidad” (p. 12).

Al referirse a *Madame Bovary* de Flaubert, Rancière refiere sobre la *igualdad* de indiferencia, y señala que esta *igualdad* de todos los sujetos es la negación de toda relación de necesidad entre una forma y un contenido determinados (p. 13). Concibe la indiferencia como la *igualdad* misma de lo que acaece sobre una página de escritura, disponible a cualquier mirada. Por ello menciona que esta *igualdad* “destruye todas las jerarquías de la representación e instituye la comunidad de los lectores como comunidad sin legitimidad” (p. 13). Reconoce la existencia de una politicidad sensible atribuida a grandes formas de reparto estético, particularizando en la página. Propone reflexionar sobre el rol asumido por el paradigma de la página en sus diferentes formas, que exceden la materialidad de la hoja escrita: existe la democracia novelesca, la democracia indiferente de la escritura tal como la simboliza en la novela y su público; también existe la cultura tipográfica e iconográfica (p. 13). La escritura era para Platón una superficie de signos mudos, pero Rancière entiende que superficie no indica solamente que es una composición geométrica de líneas, sino que es una forma de reparto de lo sensible, en que lo plano se opone a lo vivo (p. 14).

Precisa que no es a causa de algún ideal teatral del hombre nuevo, que se sella la alianza momentánea entre políticas y artistas revolucionarios, sino a causa de la interfase creada entre soportes diferentes, en los lazos tejidos entre el poema y su tipografía o su ilustración, entre el teatro y sus diseñadores y afichistas, entre el objeto decorativo y el poema. Esta interfase forma la novedad que liga al artista que suprime la figuración, al revolucionario que inventa la vida nueva.

Esta interfase es política en tanto que revoca la doble política inherente a la lógica representativa. Por una parte, esta separaba el mundo de las imitaciones del arte y el mundo de los intereses vitales y las grandezas político-sociales. Por otra, su organización jerárquica, —y particularmente el primado de la palabra/acción viva sobre la imagen pintada—, constituía una analogía respecto al orden político social. (2009b, p. 16)

Rancière explicita que lo “plano” de la superficie de los signos pintados, esa forma de reparto igualitario de lo sensible, que estigmatizaba Platón, interviene a la vez como principio de revolución formal de un arte y como principio de repartición político de la experiencia común (2009, pp. 16-17).

Es en el nivel del recorte sensible de lo común de la comunidad, de las formas de su visibilidad y de su disposición, que se plantea la cuestión de la relación estética/política. Rancière sostiene la existencia de una “estética de la política”, en tanto configuración de un espacio específico, el recorte de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y como dependientes de una decisión común, de sujetos reconocidos como capaces de designar estos objetos y de argumentar sobre ellos (Rancière, 2011a, p. 33). De similar forma sostiene la existencia de una “política de la estética”, pues para Rancière el arte en el régimen estético tiene un papel fundamental entre el orden policial y la interrupción de ese orden, al proponer una ficción que reconfigura, reparte lo sensible (Rancière, 2011b). Es decir, arte y política se relacionan porque el arte practica una distribución nueva del espacio material y simbólico. Desde este nivel se puede pensar las intervenciones políticas de artistas, y cuestionarse las historias imaginarias de la modernidad artística y los debates vanos sobre la autonomía del arte o su sumisión a la política. Por ello Rancière afirma:

las artes no prestan nunca a las empresas de la dominación o de la emancipación más que lo que ellas pueden prestarles, es decir, simplemente lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, reparticiones de lo visible y de lo invisible. Y la autonomía de la que ellas pueden gozar o la subversión que ellas pueden atribuirse descansan sobre la misma base. (2009b, p. 19)

La relación entre estética y política es la relación entre la “estética de la política” y la “política de la estética”, la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en la división de lo sensible y en su reconfiguración, en el que recortan espacios y

tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo particular (Rancière, 2005, p. 19). De modo que tanto el arte como la política constituyen dos formas de división de lo sensible dependientes de un régimen específico de identificación (2005, p. 20).

La existencia del arte está determinada por un régimen de percepción, de pensamiento y de inteligibilidad que permite distinguir sus formas como formas comunes. En tal sentido, Rancière presenta tres regímenes de identificación del arte: régimen ético o archiético de las imágenes, el régimen poético o representativo de las artes, el régimen estético de las artes.

Un “régimen de identificación del arte” es aquel que pone determinadas prácticas en relación con formas de visibilidad y con modos de inteligibilidad específicos. En este sentido, cada tipo de régimen de identificación del arte autonomiza las diferentes artes de otras actividades humanas y las vincula a un orden histórico determinado en el cual se dan unas maneras de hacer y un tipo particular de ocupaciones que se relaciona con estas actividades humanas en términos de prácticas artísticas, al ponerlas en relación con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos. Es un sistema de formas *a priori* de lo que se da a sentir en términos de la actividad de los sujetos y en donde coexisten tanto prácticas estéticas como prácticas artísticas. Las prácticas estéticas consisten en formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan, de lo que ellas implican a la mirada de lo común, y dependen de un modo de pensamiento que se despliega sobre las cosas del arte y que es el que determina en qué sentido estas prácticas pueden llegar a ser objetos de pensamiento. Las prácticas artísticas son “maneras de hacer” que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad.

Régimen ético: en este régimen el arte no es identificado como arte, sino que es subsumido por el valor que se da a las imágenes en términos ontológicos, es decir, por sus características propias vinculadas con las cualidades atribuidas a su origen en cuanto se las considera portadoras de una verdad trascendente, como también a su posible destino en términos de la utilidad que se les asigna y de los efectos que se cree o considera que puedan generar. Se trata de saber de qué manera el ser de las imágenes concierne al *ethos*, la forma de ser de los individuos y las colectividades, lo cual impide al arte individualizarse como tal. No sólo se remite al pasado sino también a la modernidad, pues podría relacionarse con el contenido de ciertas imágenes ligadas a las vanguardias (2009b, pp. 20-21).

Régimen poético, mimético o representativo del arte: Rancière llama a este régimen *poético* “en el sentido en que identifica a las artes [...] al interior de una clasificación de las maneras de hacer, y define por consiguiente, maneras de hacer bien y de apreciar las imitaciones” (2009b, p.

23). Lo denomina *representativo* en tanto que “es la noción de representación o de *mimesis* la que organiza estas maneras de hacer, deber y de juzgar” (p. 23). La *mimesis* no somete las artes a la semejanza, es “el pliegue en la distribución de maneras de hacer y de ocupaciones sociales que hace visibles a las artes” (p. 24). No se trata de un procedimiento del arte, sino de un régimen de visibilidad de las artes, donde se entiende que “régimen de visibilidad de las artes” es lo que autonomiza las artes y también “lo que articula esta autonomía con un orden general de maneras de hacer y de ocupaciones” (p. 24). Se establece una relación de analogía global con una jerarquía global de ocupaciones políticas y sociales:

el primado representativo de la acción sobre los caracteres o de la narración sobre la descripción, la jerarquía de los géneros según la dignidad de sus temas, y el primado mismo del arte de la palabra, de la palabra en acto, entran en analogía con toda una visión jerárquica de la comunidad. (p. 24)

Régimen estético del arte: este régimen se opone al anterior. Lo denomina *estético*, porque “la identificación del arte ya no se hace por una distinción en el seno de las maneras de hacer, sino por la distinción de un modo de ser sensible propio de los productos del arte” (2009b, p. 24). Con estética “remite propiamente al modo de ser específico de lo que pertenece al arte, al modo de ser de sus objetos” (p. 24). En este régimen las cosas del arte son identificadas por su pertenencia a un régimen específico de lo sensible. Este sensible se desliga de las conexiones ordinarias, y “es habitado por una potencia heterogénea, la potencia de un pensamiento que se ha vuelto extranjero a sí mismo” (p. 24). Señala Rancière:

Esta idea de un sensible que se ha vuelto extranjero a sí mismo, sitio de un pensamiento que a la vez se ha vuelto extranjero respecto a sí mismo, es el núcleo invariable de las identificaciones del arte que configuran originalmente el pensamiento estético [...]. (p. 25)

El régimen estético de las artes es el que previamente identifica el arte con lo singular y desliga a este arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, de los géneros y de las artes. pero los realiza haciendo estallar en pedazos la barrera mimética que distinguía las maneras de hacer del arte de otras maneras de hacer y separaba sus reglas del orden de ocupaciones sociales. Afirma la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de esta singularidad. Funda a su vez la autonomía del arte y la identidad de sus formas con aquellas por las cuales la vida se forma ella misma. (pp. 25-26)

Para Rancière este es el nombre adecuado para lo que se conoce como “modernidad del arte”.

El régimen estético de las artes no opone lo antiguo a lo moderno. Opone más profundamente dos regímenes de historicidad. Es en el seno del régimen mimético que lo antiguo se opone a lo moderno. En el régimen estético del arte, el futuro del arte, su

separación con el presente del no-arte, no deja de volver a poner en escena el pasado (2009b, p. 27).

Declara Rancière que se trata de un nuevo régimen de identificación con lo antiguo, de modo que “constituye, en efecto, como principio de artísticidad, esa relación de expresión de un tiempo y de un estado de civilización que, anteriormente, era la parte «no-artística» de las obras” (p. 28). Por estas consideraciones, cuestiona la interpretación modernista de la modernidad artística basada en la autonomía del arte, en tanto es separado de las formas de la cultura de la mercancía y el compromiso de cada arte con su propio medio. La crítica de Rancière a la idea de modernidad es que establece un marco de delimitación simplista pues se limita a explicar la ruptura o transición entre lo antiguo y lo moderno, los representativos y lo no representativo sin cuestionarse los supuestos que están en la base de estas distinciones. Además, se sustenta en una periodización histórica basada en presupuestos limitados en su concepción porque postula unos determinados cambios y/o transiciones a lo largo de una línea de tiempo continuo. Rancière considera la idea de modernidad como una categoría equívoca que intenta establecer en el interior del régimen estético de las artes una serie de rupturas que se consideran lógicas pero que no resultan evidentes si se tiene en cuenta el concepto histórico de donde surgen (2009b, pp. 28-29).

Por otra parte, el *postmodernismo* es para el autor el proceso de retorno que implicó en primera instancia tener que darle espacio a todo aquello que el modernismo no pudo incorporar por no formar parte de su concepción de una separación de las artes y de su respectivo desarrollo evolutivo. De este modo, el postmodernismo es la incorporación de todo aquello que quedó excluido de la modernidad como los tránsitos y las mezclas de un arte a otro. “La política del arte en el régimen estético del arte está determinada por esta paradoja fundadora: el arte es arte a pesar de que es también no-arte, una cosa es distinta al arte” (Rancière, 2005, p. 29). Para Rancière la soledad de la obra contiene una “promesa de emancipación”, y su cumplimiento consiste en la supresión del arte como realidad aparte, en su transformación en una forma de vida (p. 29).

En *El reparto de lo sensible* (2009) Rancière analiza los modos de la ficción. Se concentra en analizar el problema de la idea de la ficción entre la racionalidad ficcional y los modos de explicación de la realidad histórica y social, entre la razón de las ficciones y la razón de los hechos (p. 43). Con “positividad de la ficción” refiere una pregunta doble: la pregunta por la racionalidad de la ficción, de la distinción entre ficción y falsedad, y la pregunta de la distinción —o indistinción— entre los modos de inteligibilidad propios de la construcción de las historias y los que sirven para la inteligencia de los fenómenos históricos (pp. 43-44). El primer problema define la especificidad del régimen representativo de las artes; sólo dentro de este las formas del arte son

autónomas con respecto a la economía de las ocupaciones comunes y a la contra-economía de los simulacros. La revolución estética redistribuye el juego al solidarizar la confusión de fronteras entre la razón de los hechos y la razón de las ficciones y el nuevo modo de racionalidad de la ciencia histórica<sup>12</sup>. La época romántica “hunde el lenguaje en la materialidad de los trazos mediante los cuales el mundo histórico y social se vuelve visible a sí mismo” (p. 45).

Rancière establece que la circulación en este paisaje de signos define la nueva ficcionalidad: nueva forma de contar historias que es, primero, una manera de afectar con sentido al universo empírico de las acciones oscuras y objetos (p. 45). Hay un agenciamiento ficcional de signos:

Es la identificación de los modos de la construcción ficcional con los de una lectura de signos escritos sobre la configuración de un lugar, de un grupo, de un muro, de una vestimenta, de un rostro. Es la asimilación de las aceleraciones o de las desaceleraciones del lenguaje, de sus mezclas de imágenes o saltos de tonos, de todas sus diferencias de potencial entre lo insignificante y lo sobre significativo, con las modalidades del viaje a través del paisaje de los trazos significativos dispuestos en la topografía de los espacios, como la fisiología de los círculos sociales, la expresión silenciosa de los cuerpos. La “ficcionalidad” propia de la época estética se despliega entonces entre dos polos: entre el poder de significación inherente a toda cosa muda y la desmultiplicación de los modos de palabra y de los niveles de significación. (pp. 45-46)

Para Rancière la soberanía estética de la literatura no es el reino de la ficción, sino “un régimen de indistinción tendencial entre la razón de los agenciamientos descriptivos y narrativos de la ficción y los de la descripción y de la interpretación de los fenómenos del mundo histórico y social” (p. 46). La línea de reparto aristotélica entre dos historias —la de los historiadores y la de los poetas— es revocada. Recuerda Rancière que el reparto aristotélico separaba la realidad y la ficción, y también la sucesión empírica y la necesidad construida, y que Aristóteles fundaba la superioridad de la poesía, que cuenta “lo que podría pasar” según la necesidad y la verosimilitud del agenciamiento de acciones poéticas, en la historia, concebida como sucesión empírica de acontecimientos, de “lo que pasó” (p. 47). Ante esto, se puede decir que la revolución estética altera las cosas, pues el testimonio y la ficción dependen de un mismo régimen de sentido. “Lo que podría pasar” no tiene la forma autónoma y lineal del agenciamiento de acciones. “La «historia» poética articula de ahí en adelante el realismo que nos muestra las huellas poéticas inscritas en la misma realidad y el artificial mismo que montan máquinas de comprensión complejas” (p. 47). Rancière expresa la idea de que lo real debe ser ficcionado para ser pensado (p. 48).

---

<sup>12</sup> Cuando se declara que el principio de la poesía no es la ficción, sino un cierto arreglo de los signos del lenguaje, la época romántica confunde la línea de reparto que aísla el arte de la jurisdicción de los enunciados o imágenes, y que separa la razón de los hechos y la de las historias. (Rancière, 2002, p. 45)

Rancière considera que no se trata de decir que todo es ficción, sino de “constatar que la ficción de la época estética ha definido modelos de conexión entre presentación de hechos y formas de inteligibilidad que confunden la frontera entre razón de hechos y razón de la ficción” (p. 48).

De modo que escribir la historia y escribir historias dependen de un mismo régimen de verdad (pp. 48-49). Así, “la razón de las historias y las capacidades de actuar como agentes históricos van juntos” (p. 49). “La política y el arte, como los saberes, construyen ficciones, es decir, reagenciamientos materiales de los signos y de las imágenes, de las relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que hacemos y lo que podemos hacer” (p. 49). En cuanto a la cuestión que trata de las relaciones entre literariedad e historicidad Rancière entiende:

Los enunciados políticos o literarios tienen efectos sobre lo real. Ellos definen modelos de palabra o de acción, también regímenes de intensidad sensible. Construyen mapas de lo visible, trayectorias entre lo visible y lo decible, relaciones entre modos de ser, modos del hacer y modos de decir. Definen variaciones de intensidades sensibles, percepciones y capacidades de los cuerpos. (2009b, p. 49)

Tales enunciados “reconfiguran el mapa de lo sensible al confundir la funcionalidad de los gestos y de los ritmos adaptados a los ciclos naturales de la producción, de la reproducción y de la sumisión” (p. 50). Las palabras tienen el poder de desviar de su destino “natural” al “animal literario”, y por esta condición de animal literario es el hombre un “animal político” (p. 50). Los enunciados no producen cuerpos colectivos, sino que introducen en los cuerpos colectivos imaginarios, líneas de fractura de desincorporación (p. 50).

“La circulación de estos cuasi-cuerpos determina modificaciones de la percepción sensible de lo común, de la relación entre lo común de la lengua y la distribución sensible de los espacios y de las ocupaciones” (p. 50). Dibujan comunidades aleatorias que contribuyen a la formación de colectivos de enunciación que ponen en cuestión la distribución de roles, de territorios y de lenguajes, de los sujetos políticos que ponen en tela de juicio el reparto dado de lo sensible. “Un colectivo político no es un organismo o un cuerpo comunitario. Las vías de la subjetivación política no son las de la identificación imaginaria sino, la de la des-incorporación «literaria»” (p. 51).

En relación con las re-configuraciones de lo sensible común, la palabra utopía porta dos significaciones contradictorias.

La utopía es el no lugar, el punto extremo de una reconfiguración polémica de lo sensible, que rompe con las categorías de la evidencia. Pero es también la configuración de un buen lugar de un reparto no polémico del universo sensible, en donde lo que hacemos, lo que vemos, y lo que decimos se ajustan exactamente. Las utopías y los socialismos utópicos han funcionado sobre la base de esta ambigüedad: por un lado, como revocación de las evidencias sensibles en las cuales se enraíza la normalidad de la dominación; por el otro, como proposición de un estado de cosas en el cual la idea de comunidad tendría sus formas

adecuadas de incorporación, en la cual sería por lo tanto suprimida esa contestación sobre las relaciones entre las palabras y las cosas que constituyen el corazón de la política. (pp. 51-52)

Este análisis le permite a Rancière identificar que las ficciones del arte y de la política constituyen más bien heterotopías<sup>13</sup> que utopías. (p. 52)

En *La palabra muda* (2009a) Rancière reflexiona acerca del libro con estilo. A través de sus ejemplificaciones se va formulando una conceptualización de estilo, distante de las formulaciones estructuralistas. Para el autor argelino el estilo “es la exacta identidad de una mirada y una escritura” y “debe «entrar en la Idea como un estiletazo»” (p. 137). Para producir el equivalente romántico del poema sustancial, Rancière se refiere a una apuesta por una escritura, y “este equivalente será [...] la obra sin sustancia: ya no la obra-catedral, sino la obra-desierto, el «libro sobre nada», que adhiere la palabra al pensamiento y da consistencia al todo por la sola potencia del estilo” (p. 137), lo que argumenta con los juicios de Flaubert:

Las obras más bellas son aquellas en las que se encuentra menos materia; hay tanto más belleza cuanto más se acerca la expresión al pensamiento, cuanto más la palabra se le adhiere y desaparece [...] Volviéndose más hábil, la forma se atenúa; deja toda liturgia, toda regla, toda medida; abandona la épica por la novela, el verso por la prosa; ya no conoce ortodoxia alguna y es libre como cada voluntad que la produce. Esta emancipación de la

---

<sup>13</sup> Rancière recupera el concepto “heterotopía” de Michel Foucault, que se entiende como los espacios diferentes, otros lugares, impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos. Foucault en *El cuerpo utópico. Heterotopías* ([1994] 2010) presenta el término heterotopía y la ciencia para estudiarla. La distingue de las utopías, en cuanto a que estas tienen una existencia real, tienen lugar. Su propuesta es la creación de una ciencia, la heterotopología, que contiene varios principios. El primero, refiere que las heterotopías existen en todas las sociedades y adquieren formas variadas, por ejemplo, las heterotopías biológicas (lugares privilegiados o sagrados reservados a individuos en “crisis biológica”) fueron reemplazadas por las heterotopías de desviación: los lugares que la sociedad acondiciona en sus márgenes reservados a los individuos que se comportan de manera desviada, en relación a la media o a la norma exigida (2010, pp. 22-23). Su segundo principio es que toda sociedad puede reabsorber y hacer desaparecer una heterotopía que había constituido anteriormente, o bien organizar alguna otra que aún no existía, como ha sucedido con el cementerio (p. 23).

Foucault menciona que tiene como regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que normalmente serían, o deberían ser incompatibles, como el teatro, el cine, el jardín. Otra característica es que con frecuencia están ligadas a cortes singulares del tiempo, se emparentan con las heterocronías, por ello considera que algunas son las heterotopías del tiempo que se acumula al infinito, como bibliotecas y museos (p. 26); hay otras que no están ligadas al tiempo según la modalidad de la eternidad, sino según la modalidad de la fiesta; heterotopías no eternizantes, sino crónicas, como el teatro y las ferias (p. 27). Además, las que están ligadas no a la fiesta sino al pasaje, a la transformación, a las labores de la regeneración, como colegios y cuarteles (pp. 27-28).

Como quinto principio refiere que tienen siempre un sistema de apertura y cierre que las aísla del espacio que las rodea. No obstante, otras, por el contrario, no están cerradas en relación al mundo exterior, pero que son pura y simple apertura; todo el mundo puede entrar en ellas, pero, una vez adentro, se percata de que es una ilusión y de que entró a ninguna parte: la heterotopía es un lugar abierto, pero con la propiedad de mantenerlo a uno afuera. Existen las que parecen abiertas, pero en las que sólo entran verdaderamente los que ya han sido iniciados (pp. 28-29).

Reconoce que lo más esencial de las heterotopías es que constituyen una impugnación de todos los demás espacios, impugnación que pueden ejercer de dos maneras: creando una ilusión que denuncia al resto de la realidad como ilusión, o, por el contrario, creando realmente otro espacio real perfecto, meticuloso y arreglado cuanto el nuestro está desordenado, mal dispuesto y confuso (p. 30).

materialidad se encuentra en todo [...] por eso no existen temas bellos o feos y casi podría plantearse como un axioma, si nos situamos desde el punto de vista del Arte puro, que no existe tema alguno, ya que el estilo es por sí solo una manera absoluta de ver las cosas. (1852, p. 31 cit. en Rancière, p. 138)

Cuando alude a la forma “pura”, explica que no es la expresión libre de una subjetividad que decide su tema y su manera de hacer, sino “una manera absoluta de ver las cosas”, fórmula que contiene al unísono una revolución y una contradicción de esta revolución, pues “subvierte en primer lugar el corazón mismo del principio de la representación: la articulación del principio de genericidad y el principio del decoro” (p. 139). Al presentarlo como “manera de ver”, Rancière dice que se trata de la concepción misma de la idea.

Según su criterio, “escribir es ver, convertirse en ojo, poner las cosas en el puro medio de su visión, es decir, en el puro medio de su idea” (p. 139). Por ello afirma:

Una “manera absoluta de ver las cosas” es ante todo una manera de ver que no tiene otra relación con ellas que no sea el *ver*, ni tiene idea alguna sobre ellas que sea parte de la idea “de ellas”, es decir, de la manifestación del medio de su visibilidad. (pp. 139-140)

Es una manera de ver las cosas tal como son, en su “carácter absoluto”. Por “absoluto” entiende “desligado”, y ello alude a que las cosas se desligan de los modos<sup>14</sup> propios de los caracteres y las acciones que definían a los géneros de la representación y regían los estilos. En la absolutización del estilo las cosas se desligan de las formas de presentación de los fenómenos y de la relación entre los fenómenos que definen el mundo de la representación, de la naturaleza que los funda: “de sus modos de presentación de los individuos y de las relaciones entre los individuos; de sus modos de causalidad y de inferencia; en resumen, de todo su régimen de significación” (p. 140).

Según este criterio, el estilo absolutizado no es el encantamiento de las frases por sí mismas. La potencia de las frases es la respiración de cierto “aire”. El estilo no trata de la soberanía del manejador de formas y de frases, por el contrario, “es una fuerza de desindividualización”, donde la potencia de la frase consiste en la “potencia de manifestación de nuevas formas de individuación”: no los “caracteres” de la poética representativa ni las “figuras” de la poética

---

<sup>14</sup> Sobre estos modos Rancière expone:

El sistema mismo de las conveniencias y verosimilitudes descansaba en ideas determinadas sobre la manera en que tal o cual situación debía provocar tal o cual sentimiento, tal o cual sentimiento provocar tal o cual acción, tal o cual acción producir tal o cual efecto. descansaba en la idea misma de lo que es un acontecimiento o un sentimiento, de lo que son los sujetos que hablan y piensan, aman o actúan, de lo que son las causas que los hacen actuar y de los efectos que esas causas producen. Descansaba, en suma, en cierta idea de la naturaleza. (2009a, p. 140)

expresiva, figuras del verbo hecho carne (pp. 141-142). La referencia a las individuaciones remite a las afecciones de la sustancia, “no pertenecen ya a individuos sino que se componen al filo de la danza de esos «átomos reunidos que se entrelazan, se separan y se vuelven a unir en una vibración perpetua»” (p. 142). Para Rancière, la “manera absoluta de ver las cosas” es la capacidad de manifestar esa vibración (p. 142).

En otra parte advierte sobre el poema de la prosa, posible porque la “prosa del mundo” no es más que el orden superficial en el cual se efectúa la potencia del gran desorden. En ese sentido no se necesita “volver a poetizar” la realidad prosaica, puesto que ella presenta su disolución para la mirada atenta (p. 142). Así, la presencia del artista en su obra consiste en su diseminación, en convertirse en el entorno de esta disolución (pp. 142-143). De este modo, el estilo “solo es cuestión de frases porque es primero cuestión de «concepción»”, y lo explica al negar la existencia de una lengua propia de la literatura, sino “solo una sintaxis que primero es un orden de la visión, es decir, un desorden de la representación” (p. 143). “La relación romántica de lo subjetivo y lo objetivo, de lo consciente y lo inconsciente, de lo individual y lo colectivo [...] se concentra aquí en la relación del estilo-manera de ver con un nuevo régimen de individuación” (p. 143).

“Entrar en la Idea” es hacer coincidir la potencia de la mirada y de la frase con la gran pasividad de la Idea pura (p. 144): “La «libertad» de la voluntad artista es la coincidencia entre la acción del artista y esa pasión «que alcanza las proporciones de una idea pura»” (p. 144). Para Rancière, el medio poético está definido por “la *igualdad* del devenir<sup>15</sup> -impersonal del conocimiento y el devenir-impersonal de la pasión” (p. 143). “La idea es justamente la equivalencia de toda determinación con la potencia de lo indeterminado, es el devenir-insensato de todo sentido. La idealidad estética era la adecuación entre el devenir-sensible del sentido y el devenir-sentido de lo sensible” (p. 145), pero ahora se invierte. Se trata de la adecuación de un sentido que se ha vuelto insensato a un sensible que se ha vuelto apático (p. 145).

Rancière describe algunos de los medios utilizados por Flaubert, sus desvíos de sintaxis:

---

<sup>15</sup> El concepto “devenir” proviene de la teoría de Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* ([1980] 2020). Los autores definen que *devenir* no es imitar, identificarse, regresar-progresar, corresponder, instaurar relaciones correspondientes, producir, reproducir una filiación o por filiación.

Todos los devenires son ya moleculares [...] Devenir es, a partir de las formas que se tiene, del sujeto que se es, de los órganos que se posee o de las funciones que se desempeña, extraer partículas, entre las que se instauran relaciones de movimiento y reposo, de velocidad y lentitud, las más próximas a lo que se está deviniendo, y gracias a las cuales se deviene. (2020, p. 353)

“Un devenir no es una correspondencia de relaciones” (p. 314). Tampoco se trata de una semejanza, imitación o identificación. “Devenir no es progresar ni regresar según una serie. Y, sobre todo, devenir no se produce en la imaginación, incluso cuando éste alcanza el nivel cósmico o dinámico” (p. 314).

estilo libre indirecto utilizado ya no para hacer hablar a una voz a través de otra sino para borrar todo trazo de voz; imperfecto empleado no como marca temporal del pasado sino como suspensión modal de la diferencia entre realidad y contenido de conciencia; fluctuación del valor anafórico de los pronombres [...] o de la función de un «y» que aísla en lugar de coordinar. (p. 150)

El uso antisintáctico de una sintaxis que deshace sus poderes habituales: distinguir lo objetivo y lo subjetivo, establecer un orden causal entre las acciones o las emociones, subordinar lo accesorio a lo principal (pp. 150-151).

Rancièrè señala que el estilo está por entero en la “concepción del tema”, y que cada frase o su encadenamiento pone en juego esa “concepción” y revela la contradicción que la habita, que tiene que ver con que la “concepción” sea dos cosas en una: “el armado clásico de una acción dramática” (como lo establecía el sistema representativo) y lo que la deshace, el poder visionario que la levanta para dejar sentir la prosa poética del gran orden o el gran desorden: la música de las afecciones y las percepciones desligadas (p. 151).

Alude Rancièrè que la “manera absoluta de ver” sólo se deja oír (p. 153). El estilo absoluto entra en una nueva relación, más radical, de complicidad con la escritura muda-locuaz (p. 154). Es haciéndose como la diferencia de estilo se equipara con la democracia de la letra errante (p. 154): “El trabajo del estilo consiste entonces en separar de sí misma la escritura muda-locuaz, en hacer callar su parloteo para hacer resonar la música de su mutismo” (p. 155).

## 2.2 La política de la poesía: trazos teórico-críticos y metodológicos

En este apartado interesa bosquejar el pensamiento rancieriano que se enfoca en el análisis de obras poéticas en algunos de sus ensayos más relevantes: *Mallarmé. La política de la sirena* ([2010] 2015)<sup>16</sup>, “El intruso. Política de Mallarmé” y “El poeta en el filósofo. Mallarmé y Badiou”, de *Política de la literatura* ([2007] 2011). Además, se revisará su análisis sobre la política de la ficción desde lo que ella opera en algunos poemas de Keats y Baudelaire, en el apartado II “La República de los poetas” de *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna* (2015).

En “El intruso. Política de Mallarmé”, Rancièrè presenta la propuesta de la lengua en el poeta francés: no está reservada a la élite, sino que se trata de la lengua de la idea, consistente en inventar una lengua que traduzca el propio surgir de las cosas. Por ello Mallarmé piensa en el verbo, no como instrumento de comunicación, sino como palabra de Dios o la palabra divina, palabra que

---

<sup>16</sup> Este libro parte del monográfico inicial sobre la figura de Mallarmé, *Políticas de la sirena* (1996).

dirige y envuelve. El poeta quiere recuperar del verbo dos características: ser lenguaje que crea en vez de nombrar simplemente, y ser el que se hace cuerpo en lugar de designar los cuerpos o de imitar su semejanza. La intención de recuperar estas características es instituir una nueva residencia de la comunidad (p. 110). Rancière apunta que el lenguaje puro que persigue Mallarmé es en sí mismo una fuerza de comunidad y que su persecución es la gran preocupación del siglo XIX: recuperar para los seres humanos lo que había sido sacralizado en la religión. La *crisis ideal* se relaciona con la *crisis social*: se trata de definir lo que constituye una comunidad humana más allá del simple sistema de intercambios. Es por ello por lo que buscar un estado esencial del lenguaje responde a la exigencia de una economía simbólica de la comunidad separada de la economía política de la circulación. Mallarmé une el *atrincheramiento del poeta* a esa obligación, de modo que el *acto insensato de escribir* tiene un objetivo: recrear todo para comprobar que “estamos donde debemos estar” (p. 112). Así el *acto insensato de escribir* encuentra la *cuestión política de la escritura*, la del “compartir la palabra como el modo de establecimiento de cierta comunidad” (p. 113).

*La escritura* es el gesto material insensato que dispone del sentido, que lo transforma en maneras de hacer y en maneras de ser, y que inscribe así la cifra de una comunidad. Ella fija las dimensiones y orientaciones del espacio común, la relación entre el orden del trabajo y el del pensamiento, entre el orden de los intercambios económicos y el de la grandeza común. (p. 114)

Señala Rancière que Mallarmé le opone al *orden económico horizontal de los intercambios de mercancías y de palabras* el *orden vertical de una economía simbólica*, que proyecta los símbolos de la grandeza común. Los textos “Conflit” y “Confrontation” construyen el relato de una intrusión, sólo que el intruso cambia de lugar y de identidad entre una y otra. En “Conflit” la intrusión es esos obreros que interponen su masa entre el poeta y el paisaje en donde busca las rimas de su pensamiento; en “Confrontation”, el *intruso* es el poeta en su paseo campestre. La inclusión del intruso en la visión poética coincide con la inclusión en el orden de lo simbólico de la comunidad de aquel que no tiene nombre.

La intrusión del poeta es la de un personaje indispensable para quien está en su foso. Tal complementariedad trata de la economía y de la estética, entendidas como dos modos de espacialización de la comunidad: el orden horizontal de la economía cumple un intercambio abstracto de equivalencias, de modo que la servidumbre “vertical” del trabajador en su foso está ligada a la *igualdad* horizontal del intercambio de trabajo por dinero. La intrusión del paseante rompe la cadena de los intercambios y el reproductor trabajo. Instituye así otra relación del tiempo, del trabajo y del salario, de las verticales y de las horizontales, de la vida y de la muerte. Esa ruptura

para Mallarmé tiene el nombre *suicidio*: “la ruptura de la equivalencia tiempo/trabajo/oro, del nudo que liga la reproducción de la vida al intercambio de las equivalencias de la estructuración horizontal del espacio humano” (p. 122). La cercenadura indica que se consagra a la fabricación del *oro simbólico*. Vinculado a esta cercenadura ha estado el *silencio* mallarmeano, del que ha dicho Rancière que no está ligado a la angustia metafísica de la página en blanco; por el contrario, pertenece a la política del poema, a la consideración del tiempo y del espacio del poema en la institución republicana (p. 131).

Rancière considera que el *intruso* es “aquel que tiene la vocación comunitaria e igualitaria suprema” y tal vocación igualitaria contiene un doble sentido: afirma el derecho de cualquiera, sin legitimidad que dependa de una distribución de los roles, como la de la división platónica de los metales y de las razas<sup>17</sup>. Su tarea igualitaria consiste en invertir la propia jerarquía de lo alto y lo bajo, porque se encuentra allí el fundamento moderno: la equivalencia de lo alto y de lo bajo, la posibilidad de que el elegido sea cualquiera (p. 123).

En “El poeta en el filósofo. Mallarmé y Badiou”, Rancière reflexiona sobre cómo opera la literatura fuera de sí, en el texto filosófico, situándose en los textos de Mallarmé que formaron parte del análisis y del pensamiento de Badiou. Este artículo es pertinente para establecer conexiones entre la poesía y el pensamiento filosófico, y particularmente en el caso de la presente investigación es lúcido por su propuesta para pensar esta cercanía. Rancière habla sobre dos maneras de encarar cómo opera la poesía en el texto filosófico: partir de la función que una filosofía asigna a la literatura y cómo esta literatura da ejemplo de ello; por otra parte, se puede examinar cómo la elección de una obra y de un método de lectura refleja la constitución de una cierta topografía filosófica de los discursos, cómo las fórmulas y las ficciones de la literatura imponen ellas mismas un cierto tipo de dramaturgia, y cómo esta dramaturgia encuentra los problemas que el filósofo busca elaborar y prestan sus elementos a esa misma elaboración (p. 245).

En *Mallarmé. La política de la sirena* ([2010] 2015), Rancière defiende que Mallarmé es un autor difícil, no hermético. Difícil según el sentido que “dispone las palabras de su pensamiento de tal manera que ellas rompen el círculo ordinario de lo banal y lo oculto” (pp. 10-11), que constituye “el reporte universal”, según lo nombra Mallarmé. En tal sentido, Rancière se refiere a

---

<sup>17</sup> Se detiene el filósofo en comprender que la forma de la división es la misma en la obra de Mallarmé que en la de Platón en un sentido. Subsisten dos diferencias: no es el legislador de las razas de oro quien se opone al artesano, sino el intruso, de modo que la justicia aparece no como distribución de orden sino como abolición de orden; en segundo lugar, la idea que se opone a los espejos del parecido representativo no es el primero del modelo, es el múltiple así como sus aspectos rozan nuestra negligencia.

una escritura auténtica, cuya autenticidad consiste en “dar cuenta de la experiencia paralela de una actividad del lenguaje que sólo es posible desde el momento mismo en que ella encuentra la pura pasividad de un lenguaje que ya no dice nada, sino que se contenta con ser” (p. 11). La dificultad de la escritura obedece a una exigente poética que responde a una conciencia aguda de la complejidad de un momento histórico y a la manera en que las *crisis de verso* se anudan con la *crisis ideal* y la *crisis social* (p. 12). Sus estrategias, como la condensación de una proposición en una palabra, o el multiplicar los incisos que enlazan a una idea sus conexiones y a una imagen sus diversas analogías, son resultado de entender que el poema también debe estrecharse o alargarse para desempeñar en esa complejidad del tiempo el rol que le corresponde (p. 13). El análisis de Rancière explica la ininteligibilidad y la inteligencia efectiva del poema mallarmeano, al no tratarse de una muralla de palabras herméticas, sino de una ligera línea de la frase que se sustrae (p.15), de modo que aparece entonces el *misterio*. El *misterio* no alude a la disolución de toda significación. El poema no es “ni la traducción de un estado del alma indefinible ni el juego polisémico con la lengua” (p. 16). En la poesía de Mallarmé lo que se sustituye al relato es la hipótesis. Todo sucede en hipótesis, de ahí que leer el poema no sea reconstituir la historia, sino su virtualidad, la elección entre las hipótesis propuestas (p. 16).

En el apartado “La poética del misterio”, expone ideas relevantes sobre el “material” del poema y las maneras en que sirve de símbolo, es decir, el acto de simbolizar. Mallarmé se desinteresa de mostrar impresiones marinas o comunicar destinos humanos. Para él, “[l]a Poesía es la expresión, por medio del lenguaje humano restituido a su ritmo esencial, del sentido misterioso de los aspectos de la existencia” (Rancière, p. 23). Al presentar los términos del *misterio*, primeramente habla de su lugar, “lo que tiene lugar más allá de la naturaleza” (p. 24), y lo resume en dos palabras: *existencia* y *estancia*. Para explicarlo, parte Rancière de conceptualizar *espíritu* como “lo que consagra el lugar de la existencia, en su inmanencia, como mundo o estancia del hombre” (p. 24). Conceptualiza al *misterio* como “sistema de relaciones entre los aspectos de la existencia propia de esta consagración” (p. 24). De ahí que la tarea poética sea la tarea espiritual más elevada porque “fija el sistema de los aspectos que consagra una estancia” (p. 24). En tal sentido aparece una categoría pertinente para los análisis, el *aspecto*, que no se trata de un modelo —ya sea los personajes similares a la experiencia de diferentes formas del ser, o los arquetipos, en tanto formas esenciales, tipos que resumen las virtudes o excelencias— que responde al modelo venerable de la idea o forma, el *eidos* platónico; en lugar de estos modelos quedan aspectos por comprender: no formas de cosas sino “acontecimientos, instantáneas de acontecimientos-mundos”, presentes en el espectáculo ordinario siempre que lo advirtamos (p. 25). Al enfocarse en Mallarmé

menciona que su problema no es descomponer los fenómenos para conocerlos o pintarlos mejor, sino elevarlos a la potencia del artificio; así que los aspectos no se vinculan en la unidad de la escena conocida, sino que “se reorganizan, configurados y ritmados de otro modo, en el misterio de la Idea” (p. 25). Con *misterio* no define lo misterioso, sino el acto de esta reorganización: “La idea ensambla aspectos —elementos dispersos— para hacer de ellos puntos de vista de otro mundo —presente-ausente en el espectáculo ordinario—, virtualidades de correspondencias entre los gestos del hombre y las formas de su estancia” (pp. 25-26).

Rancière llama *tipos* a los productos de ese trabajo, de modo que el tipo mallarmeano es “aspecto esencial”, o más bien, “síntesis de aspectos que ensamblan como figura elementos separados o que recortan en un dato sensible una figura inédita” (p. 26). La idea nueva que ensambla los aspectos se encuentra en las formas más efímeras del arte con mayor evidencia, “con la condición de situarse en el «punto filosófico» donde el misterio de su aparición se dibuja en el exacto entredós de un gesto humano y una figura sugerida” (p. 26).

Rancière considera:

En una primera instancia, la metáfora y el símbolo no son imágenes concretas que representan ideas abstractas o maneras de asociar unas a otras. La metáfora es primero desplazamiento; el símbolo es etimológicamente acuerdo, signo de alianza. La metáfora simbolista es el gesto de un desplazamiento que reúne, en forma de flor virtual, una manera de combinar pasos y un esquema de mundo. La metáfora o el símbolo de los tiempos de la representación debían su virtud a su fijeza: sol y gloria, león y valentía, águila y majestad, serpiente y astucia. (p. 26)

En tal sentido, Rancière interpreta del poema mallarmeano que “la sirena es el emblema de la belleza nueva, la bella potencia del artificio opuesto a lo «bello viviente»“ (p. 27). Por eso,

la sirena no es la aleación de la mujer y el pez, es la alianza aleatoria y momentánea entre un gesto de la mujer —el entretejido de la bailarina pero también la cabellera o el abanico desplegado— y una forma de mundo. Entre el individuo biológico y el mundo físico, *la metáfora despliega y repliega el acuerdo de un trazado evanescente* y un polvo de oro cualquiera, sustituto del sol desvanecido. Ella es el gesto que une —que simboliza— dos teatros en una sola presentación. (p. 27)

Al respecto define la *alusión* y la *sugestión* como palabras clave mallarmeanas. La alusión como juego: “performance de teatro y apuesta en un golpe de dados”; la sugestión, “el movimiento de este juego que se dirige a un espectador, [...] el emblema que traza la bailarina, [...] del acuerdo trazado y enseguida borrado por los pasos entre el teatro de nuestro espíritu y el teatro del mundo” (p. 27). Ahí Rancière halla su misterio: su teatro no se pierde en vaguedad, sino que todo es exactitud e instantaneidad, y esta instantaneidad necesita un espectador puntual para descubrir en él y explicitar el otro teatro presente en el ordinario (p. 27).

Sobre “La escena del sueño”, parte de designar al sueño como la capacidad para “comparar los aspectos y su número de tal forma que roza en nuestra negligencia”, y habla de “la distancia que advierte en «lo que sólo es» el espectador atento a distinguir la aparición desapareciendo de lo que puede ser o no ser” (p. 28). También es el sueño “el poder de sorprender por la mirada y de marcar con la palabra otro espectáculo”, “el punto de vista que elige un «aspecto»; o mejor, “es el aspecto el que es «punto de vista»: punto a partir del cual se define un lugar lleno de vista en lugar de visiones” (p. 28). Rancière presenta que hay otra manera para la visión, el modo natural de ver, pero coincide con Mallarmé en que el modo del soñador que eligió los aspectos y los ordenó como misterio es superior, y el verdadero. De modo que para el filósofo la poesía persigue esta verdad, esta exacta interrupción (p. 29). Como testigo presenta a Hamlet, quien simboliza a la vez el sueño, el teatro y la grandeza del poema, y ello se advierte porque todos los personajes mueren por la mano o acción de Hamlet, quien “no hace nada”, por eso considera que Hamlet anuncia el porvenir de una poesía liberada de la carga de hacer reconocer unos personajes, potencia de “ser o no ser”, potencia de ser sin razón, por artificio (p. 30). Para Rancière “él es el símbolo de la simbolización poética que en lugar del idealismo de los modelos o del realismo de los personajes hace ser a la idealidad de los tipos” (p. 30), de modo que “la Idea es símbolo, es decir, acuerdo cerrado en el único acto momentáneo de una performance, entre unos aspectos o tipos limitados a su solo aparecer” (p. 30). En relación con el *tiempo del poema* reflexiona Rancière que puede fijar un tiempo exacto no en las historias, sino en los aspectos: en las posibilidades de la historia, de la historicidad, en los *tipos* esenciales de estancia humana como acuerdo entre el teatro del espíritu y el del mundo. La *res* como nada no podría ser cualquier cosa, debe ser «metáfora de nuestra forma»” (p. 35).

En “El método de la ficción”, Rancière opina que es el estatuto mismo de la ficción lo que se intenta cambiar para autentificar la relación entre el infinito y nada, de modo que se ubica el reparto entre dos ideas de la ficción. Desde Aristóteles, es imitación de hombres que actúan, ensamblaje de acciones que ponen en juegos caracteres, pero la *nueva ficción* de la que habla Rancière será “un trazado de esquemas, una virtualidad de acontecimientos y figuras, que define un juego de correspondencias” (p. 36). La cuestión no es solamente abstraer la ficción sino radicalizar su sentido; así, propone la ficción como juego de esencia superior, procedimiento mismo del espíritu humano en cuanto humano, lo que indica que no depende de un Dios la garantía de una verdad.

Relacionado con esto rememora que es el procedimiento de las primeras *Meditaciones*, y reitera algunas ideas mallarmeanas sobre la poesía: el considerarla meditación, duda<sup>18</sup> que se transforma en hipérbole. Alude Rancière que se podría decir que esta proyección es superchería o falsificación, pero que la falsificación es también la obra de un orfebre que hace orfebrería con la duda. Para Rancière la ficción instituye las condiciones de la experiencia humana en general, de la consagración de la estancia humana y las instituye en la incertidumbre del juego y la gloria de la elevación. Una nueva definición presenta Rancière, *coronación* para referirse al efecto combinado del juego de la falsificación y el trabajo del orfebre (p. 37), esta “se juega siempre en la instantaneidad de un trazado que se desvanece”, y ello porque la ficción no podría tener consistencia. Para Rancière, aunque el escrito conserve el poema para quien quiera leerlo, la letra estará muerta “si falta el exacto ritual por el cual el lector se instituye estrictamente como el nuevo teatro donde el poema repite su coreografía” (p. 37). De ahí que sintetice que el juego de la ficción “se reduce siempre al movimiento del abanico que «retrasa el horizonte delicadamente», que interpone el estremecimiento de su paisaje fingido entre todo espectador y toda realidad de follajes y oleajes” (p. 37). De modo que el poema “es el movimiento del abanico que es el infinito desplegado y replgado en un estricto número de pliegues que se reducen a uno solo” (p. 37).

Rancière alude a que lo que reemplaza estrictamente “la vieja tragedia de la naturaleza” es “el misterio del más allá de la naturaleza”, y “ese «misterio» es la organización del sueño como un artefacto glorioso que marca y ritma los «aspectos»” (p. 38). En ese sentido, “el poema no quiere decir nada; él dice. Emblematiza el gesto de decir cómo escansión de aparición y desaparición” (p. 39). Lo que aparece y lo que desaparece no lo dice el gesto del abanico, lo actúa, lo sugiere; ello quiere decir que, en el batimiento de ala del abanico, diversas formas de aparición y desaparición pueden ser reconocidas como análogas, y no que sea polisémico o que cada cual lo pueda entender a su manera. Así, distinguir los sentidos es identificar los sentidos del misterio<sup>19</sup> y con la combinación de los sentidos hallados —que no serán incorrectos— habrá un mayor acercamiento al pensamiento del autor<sup>20</sup>. Opina Rancière que si hay un *pensamiento del poema* se halla en el

---

<sup>18</sup> Tal forma de entender la poesía, como duda, comparte puntos similares con el pensamiento zambraniano, de manera particular señalo los textos *Filosofía y poesía* y *Notas de un método*. Una relación necesaria que se debe establecer cuando se analice la obra poética de Fina García Marruz.

<sup>19</sup> Al respecto Rancière presenta los sentidos posibles del poema de Mallarmé.

Primer sentido: el poema, en general, es un proceso de desaparición y sustitución. Transforma todas realidad sólida y preponderante [...] en un simulacro inconsistente y glorioso [...]. Segundo sentido: el poema nuevo reemplaza las historias y los dramas de antaño [...] por un juego de aspectos que se desvanecen. Tercer sentido: el navío del poema debe trazar su camino en la multitud hostil de un mundo donde el poeta no tiene lugar. (p. 39)

<sup>20</sup> Reconocemos en las ideas de Rancière una cercanía con algunas ideas de Mario Montalbetti. Rancière entiende que no se debe buscar el o los significados del poema, el poema dice mientras se abre y cierra como el abanico, y en esta

batimiento que recoge todos esos posibles en un mismo pliegue, pliegue que contiene el infinito, que lo resume en un mismo gesto y hace de este gesto de duda y de hipérbole un ritual y el emblema mismo de la consagración del juego humano (pp. 39-40). Para Rancière el poema es la consagración suprema, “el abanico que identifica el movimiento de sus pliegues con este doblamiento de lo sensible, este juego del aparecer y desaparecer que hace, de la muda eternidad del espacio, un mundo” (pp. 39-40).

En “El himno de los corazones espirituales”, Rancière puntualiza de dónde se parte, no de la idea de arte por el arte ni de un esteticismo, sino de una estética como pensamiento de la configuración de lo sensible que instaaura una comunidad. Refiere sobre el movimiento de la *hipérbole poética* como el método mismo de la ciencia. Rancière reflexiona sobre el siglo en que Mallarmé produjo su obra y ello permite entender el poema y su estética, un siglo como medida de tiempo o como línea de horizonte no es una realidad, sino una *idea de siglo*<sup>21</sup>.

En “Dos tesis sobre la divinidad”, Rancière plantea que la idea mallarmeana de la religión se resume en dos tesis esenciales: una sobre la mitología y una sobre el cristianismo, y que el encadenamiento de ambas forma una historia del espíritu cuya tercera fase le corresponde escribir a la poesía. Los dioses no nacen del asombro y del temor ante las amenazas de los fenómenos naturales sino del lenguaje que los cuenta, de ahí se concluye que el verdadero fin de la religión es restituir sus poderes al lenguaje. El cristianismo revela en su pureza la tarea humana de glorificación de la ausencia, tarea que instituye nuestra comunión, o la revelaría en su pureza si no la comprometiera con el sacramento eucarístico.

Rancière entiende que la humanización mallarmeana de la religión va a contracorriente con la tendencia dominante del siglo.<sup>22</sup>

---

aparición y desaparición se reconocen diversas formas, de modo que distinguir los sentidos es identificar los sentidos del misterio. Por otra parte, Montalbetti en *Cajas* (2012), refiere sobre el peligro de intentar buscar siempre significados, deseosos de encontrar el objeto de la promesa, su propuesta es hallar los sentidos.

<sup>21</sup> Para el autor el siglo XIX resulta el despliegue de una idea que se puede enunciar de dos maneras. Primero, como terminación del siglo anterior, de Luces y Revolución. Sobre la segunda manera de pensar la idea o la tarea del siglo, Rancière contempla que es la urgencia de construir los lazos de una nueva comunidad sobre las ruinas del antiguo orden y que ello no se conseguirá con el régimen representativo y puesto que la comunidad carece de su idea, la idea de la comunidad es la idea del lazo (*religio*), de modo que para acabar la revolución la comunidad tiene necesidad de una nueva religión (p. 42). Si bien recuerda que Hegel, Holderlin y Schelling había anotado la idea de que crear una religión y una mitología nuevas para el pueblo, debía ser el primer programa sistemático del idealismo alemán, Rancière se concentra especialmente en la propuesta sansimoniana: el nuevo cristianismo, la religión de la materia rehabilitada, del espíritu vuelto carne.

<sup>22</sup> Pues: “dicha tendencia exigía que se restituyera al pan y el vino cotidiano de la familia y de la comunidad los honores que la ceremonia de la elevación proyectaba en el cielo quimérico de la religión” (pp. 44-45).

En “El poeta y el obrero”, Rancière piensa en el trabajo del obrero y el poeta, vinculándolo con el *oro cotidiano* y el *oro simbólico*<sup>23</sup>; por ello opina que “[t]oda relación por venir entre el poeta y el pueblo pasa, en el presente, por una decisión de separación que sustrae la tarea del poeta al ciclo normal del día y la noche, al cambio ordinario del trabajo y el oro” (p. 47). Cree más justo aproximar la *acción* restringida mallarmeana al pensamiento marxista de la madurez necesaria de las condiciones revolucionarias. Para él, el aislamiento del poeta está ligado a la “ausencia de presente”. Por ello interpretan la política del “golpe de dados” como que no existen, todavía, las condiciones para la unión del poeta y la muchedumbre en “el himno de los corazones espirituales” (p. 48). Procura entender la conminación a la soledad del artista y la de la obra, pues el poeta debe aislarse debido a su solidaridad con el trabajador. Así, analiza Rancière que “el entierro en el libro de los coros del porvenir cierra la ilusión sansimoniana del «libro nuevo». El acto de escribir tiene sólo el papel por lugar y la tumba del libro preserva los ritmos del himno para las fiestas del porvenir” (p. 50).

“La religión musical”, presenta la nueva religión que pretende tomar la sucesión del cristianismo, y que lleva un nombre que concentra el problema mallarmeano. Rancière lo sintetiza aludiendo: “la música es por excelencia ese más allá de la naturaleza que recoge la sacralidad que la naturaleza ha perdido en la época de la industria” (p. 50-51). La naturaleza era la primera forma, pero “la música es el último «estado sagrado», la forma espiritualizada de la Idea, que pulveriza toda materia y toda imagen en un «volátil desprendimiento en trazos que se corresponden, ahora próximos al pensamiento»” (pp. 50-51). Como la *acción musical* destruye los juegos de la representación y del reconocimiento por su lenguaje sin palabras ni imágenes, esta puede identificarse con el ritual de la consagración del lugar, y esta consagración es también la celebración que hace el público del culto donde él mismo es el héroe, pero sólo se puede tratar de una celebración distante (p. 52).

Rancière expone que “misterio” significa distancia y que se trata de una doble distancia. Relevante el hecho de presentar que “la distancia estética del misterio es también una distancia política” y en esto se marca la diferencia mayor mallarmeana con el programa poético-político que prolonga al romanticismo a través del simbolismo y el futurismo.

---

<sup>23</sup> Recuerda la separación que Platón hacía entre la raza que recibió desde los dioses el oro del pensamiento, de la de los hombres vertidos al trabajo de hierro. Al leer a Mallarmé aprecia que, aunque se establezca un reparto del mismo tipo, no es la divinidad la que distribuye el oro o el hierro, por ello para preparar “el himno de los corazones espirituales” el poeta debe separar su tarea propia de todo tráfico en términos de beneficio mercantil y posición social y ello no indica que se le deba pagar por el trabajo de los hombres de hierro, sino que sea un asalariado.

Dentro de ese programa el poema tiene forma del canto y por contenido esencial tiene al mito, es decir, el poema es de esencia simbólica (Rancière, pp. 52-53).

En “El deber del libro”, Rancière parte declarando que lo difícil no es comprender lo que dice en sus poemas sino la tarea que se propone como poeta. El problema no depende del hecho de escribir, sino de la misión que se le atribuye al poema y a las obligaciones que impone a su escritura. El poema es “lo que debe asumir la sucesión de la religión como elevación de lo humano a su grandeza y como principio de una comunidad acorde a dicha grandeza” (p. 59). La ficción debe “reconducir hacia el *origen de toda religión*”, donde “los poemas originales de la humanidad no son los mitos sino “formas-de-mundo que hay que resucitar en la disposición de las palabras”.<sup>24</sup> (pp. 59-60)

Rancière analiza que Mallarmé reverencia la opinión de Poe de que en la obra no debe transparentarse la filosofía, pero la requiere *incluida y latente*. Una *filosofía latente* no conduce a la existencia de un sentido filosófico por descubrir en el poema, sino del modo en que el pensamiento “tiene lugar”, en que “la Idea se inscribe en forma de poema, en las formas ordinarias del pensamiento discursivo” (p. 60).

En “Música, danza, poema: el círculo de la «mímesis»” el filósofo reflexiona sobre el pensamiento del símbolo poético en Mallarmé, diferente del de Hegel, pues Mallarmé “reivindica para el poema el poder que Hegel le negó: el de un pensamiento que es identidad inmediata del pensamiento y de la forma, en el elemento mismo del pensamiento” (2015, p. 64). Rancière considera que para Mallarmé la poesía es cercana a la Idea porque es “música por excelencia”. En tal sentido, entiende que para el poeta la poesía es más musical que la música por dos razones equivalentes: “es el arte del verbo, del pensamiento expresado, que se opone al «mutismo» de la orquesta y porque es el arte del silencio [...] que se opone al estrépito” (p. 65). Cuando Rancière explica la relación entre el mutismo y el silencio sintetiza tal relación en que “la música purifica la ficción, la separa de la figura para confiar en la potencia intelectual del ritmo” (p. 65). En la propuesta del poeta francés “el modo de expresión del *pensamiento como ritmo* es anterior y superior a su modo discursivo. No dibuja el resultado de un pensamiento sino el movimiento mismo de su desarrollo” (pp. 65-66). La “dialéctica del verso” contiene un vuelco, si bien “la música

---

<sup>24</sup> El poema apropiado para servir a esta función está sometido a un conjunto estricto de condiciones. Ya no puede contar historias a la antigua ni describir lo que a la naturaleza le basta producir; tampoco reemplazar la descripción de personajes, sentimientos y objetos por la enunciación de mensajes filosóficos. Como los resume el joven Valéry, la “elevada sinfonía” del poema libera al poeta “del banal socorro de las banales filosofías, de falsas ternuras y de descripciones inanimadas”. Pero, desviándose tanto de la representación como de la disertación, el poema no sabría renunciar al privilegio de la palabra y del pensamiento por lo inefable del canto (Rancière, 2015, p. 60).

primera depura la grosería del tumulto orquestal”, el pensamiento muestra al descubierto su “bandazo”, la figura de su movimiento, sobre un teatro nuevo, sólo así el espíritu se deja ver como teatro y la teatralización devuelve a las palabras su virtud primera delante de los discursos (p. 66). La *virtud original de las palabras* se entiende desde dos maneras: desde la idea de que los sonidos de las palabras son semejantes a lo que dicen, y desde su opuesto:

Si el desarrollo del verso da a las palabras su virtud, no lo hace acercándolas a su origen, sino, por el contrario, lo hace mediante el movimiento oblicuo que las saca fuera de sí mismas y que les permite iluminarse de “reflejos recíprocos como un virtual reguero de fuego sobre las pedrerías”. (Rancière, 2015, p. 66)

Rancière afirma: “la capacidad ficcional pura de un arte está en razón inversa de aquello que se ofrece al juego ordinario del reconocimiento” (p. 67). La bailarina perpetra el programa que se propone al poema nuevo: “instituir una relación entre las imágenes exacta, y que se desprenda de ella un tercer aspecto fusible y diáfano presentado a la adivinación” (Mallarmé, 1992, p. 365 cit. en Rancière, p. 67). Entrega su modelo a la “desaparición elocutiva del poeta”, en que la individualidad se desvanece con la escritura. Rancière afirma que sólo la mirada del poeta “habitado al sueño” puede reconocer “la coreografía del espíritu que los coreógrafos de la escena desconocen” (p. 68). De este modo, la escritura muda de la bailarina copia la “verdadera coreografía de la idea”, la de las palabras del poema (p. 68).

“La hoja auténtica” se inicia exponiendo que en la época de Mallarmé la *crisis de verso* forma parte de la *crisis ideal*, que complementa la *crisis social*. Como *crisis ideal* entiende la ausencia del oro ideal apropiado para la fundación del culto popular, a la vez es “el hambre insaciable de quimera de la masa frustrada por el acuerdo social” (p. 71). Rancière dice: “hay que transmitir el azar perfecta y victoriosamente, palabra por palabra, en su *triple figura*: personalidad del autor, trivialidad del sujeto, irreductibilidad de la lengua” (p. 71). Refiere, además, que hay que incluir en el juego la *vacilación*; desplegar el comienzo de las condiciones, así como de los materiales del pensamiento, y ello no conlleva a creer en la inutilidad del trazado de la idea, sino que en él opera un trastorno triunfal, “proyección de dudas radical en hipérbole celeste” (p. 72). Tiene en cuenta tres elementos: lo que dice el poema, lo que el poema dice del poema y lo que el poema efectúa como poema. En cuanto al último se trata de lo que el poema efectúa en su particularidad y el sacramento primero que la particularidad repite. Según su análisis, el poema pierde su partida si sólo enuncia el ideal o la metáfora del trabajo poético y no la gana si sólo es una efectuación singular de cierta idea del poema, es decir, debe ser además el sacramento inicial por el cual toda efectuación y en particular la suya, son consagradas (p. 72). El libro debe fijar y

autenticar el *ritmo primero* (p. 72). Rancière apunta a la diferencia de lo que se ha llamado literatura en el tiempo de la mimesis y de las bellas letras: anteriormente la naturaleza de lo representado preescribía las formas de su representación, pero la palabra literatura dice en primer lugar que lo representado ya no está más prescrito al género ni al estilo, debe, cada vez, probar que corresponde a la literatura una efectuación singular de esta potencia sin norma que es verificada por su sólo acto (p. 74). Esa obligación entraña dos paradojas, la “paradoja de Flaubert” y la “paradoja de Mallarmé”. La “paradoja de Flaubert” refiere que la literatura aprueba mucho mejor que esta potencia es realmente la suya y que ella debe menos a su representado, también quiere decir que está al borde de la anulación constantemente, y que la última palabra se encuentra en el blanco siguiente.

Rancière declara que rechazar esta fuga denominada prosa es “exigir a la literatura que inscriba no sólo el ritmo que separa el verso del periódico, sino también el gesto inicial que la consagra, la presencia real de su idea” (p. 74). El libro debía probar que era la palabra de Dios por la Encarnación del verbo y era necesario probar por el libro que aquello que lo transformaba en verdad era lo que el libro enunciaba, de ese modo el libro y el cuerpo debían indefinidamente confirmarse el uno al otro. Una vez que abandonan los códigos y las jerarquías de la representación, la literatura recobra el círculo de la Encarnación que comprueba el texto y del texto que comprueba la Encarnación. Rancière llama a esto *dramaturgia renovada*, que atraviesa el gran sueño del siglo: “aquel de la comunidad verdadera, que encarna, más allá de todo acuerdo de derechos e intereses, el espíritu viviente del colectivo humano, la fiesta donde un pueblo testimonia su «transfiguración en verdad»” (p. 75). Analiza que Mallarmé quiere mantener una doble exigencia: hace del poema la religión del porvenir, pero rechaza la Encarnación en esta religión y todo cuerpo que garantice el poema: cuerpo del sujeto que representa o de la comunidad que anima (p. 75). En la “paradoja de Mallarmé” la prueba de la literatura alcanza su radicalidad: “el poema debe contener, en la sola materialidad de su dispositivo, la incorporación que lo garantiza. Su forma debe ser al mismo tiempo el cuerpo y la idea de su idea” (p. 75).

Rancière (2015), en el “El trabajo de la araña”, revisita la política de la poesía de John Keats, uno de los “hijos del pueblo” que no estaba destinado por su nacimiento ni educación a convertirse en un “animal literario” del “panteón de los grandes poetas”. Rancière aclara que el trayecto social no basta para definir la política de una poesía. Refiere la existencia de dos juicios que se disputan la política de este poeta: uno de ellos constata que aunque Keats es partidario de la causa radical no se encuentra en sus poemas ni la reivindicación de la dignidad de los seres y de las cosas más humildes (como en Wordsworth), ni los llamados a la rebelión contra el orden social

(Shelley, Byron), sino “un sueño de belleza sin edad que se declara autosuficiente” (p. 71); el segundo, alega que “la pureza del poema se aísla tanto mejor cuanto que se ignora su contexto” (p. 71).

Como respuesta a tales territorializaciones críticas Rancière analiza el poema “Oda al otoño” para pensar la otra balanza que define la “justicia” del poema<sup>25</sup>; para ello se distancia de una lectura simbólica que intenta posicionarse entre el compromiso del poema al servicio del trabajo o la despreocupación de turbulencias políticas y sociales. Señala que lo que da, no sentido, sino lugar al poema, “es la relación entre la bruma y la fecundidad, entre el sueño y la actividad creadora” (p. 72). Así la *identidad de los contrarios* “define la relación del poema con su tema y la relación de ese tema con todo lo que es lícito relacionarlo” (p. 72). La define porque el poema resulta “un cierto trenzado de lo material con lo inmaterial, la pasividad con la actividad” (p. 72). El trenzado determina, no la relación del poeta *con* la política ni la presencia de la política *en* el poema, sino la política misma *de* la poesía, “la manera en que ella configura el espacio en el cual se inscriben sus producciones” (p. 72). Esto lo logra, precisa Rancière, instituyendo una *triple comunidad*.

En primer lugar, *la comunidad entre los elementos con que se tejen los poemas*: las palabras y las presencias que ellos suscitan [...]; son las figuras, las historias que ellas reúnen, los universos que ellas despliegan o los ritmos que acompañan sus apariciones o desapariciones. En segundo lugar, *la comunidad entre los poemas y otros poemas*: los que el poeta escribe y los que no ha escrito, los que permanecerán como visiones de su espíritu [...]; los que otros escribieron y con los cuales él se nutre como otros se nutrirán con los suyos; aquellos, finalmente, que la sensibilidad nueva que la edad de las revoluciones ya ve presentes en todas las manifestaciones de la vida. [...] Se instituye la tercera forma de comunidad<sup>26</sup>: *la [comunidad] que el modo de comunicación sensible propio del poema proyecta como relación posible entre los humanos*. La *política del poema* puede definirse entonces como la configuración de un *sensorium* específico que mantiene juntas estas tres comunidades. (p. 73)

Rancière destaca a Keats como uno de los pocos poetas que tuvieron tanto el sentimiento de que en ese trenzado consistía la actividad poética, y alude como testimonio a la carta a John Reynolds en que la poesía se define como una manera de vivir, de pensar, de actuar, de comunicar y, finalmente, de hacer comunidad. Sobre esta reflexiona Rancière: “[l]a poesía no es primero una

<sup>25</sup> Alude Rancière que se trata de: “una balanza paradójica que iguala la estación de las brumas a la de los frutos y la actividad benéfica del otoño a la indolencia de una divinidad sentada con descuido en un granero o sumida en el sueño aspirando amapolas en un surco no cegado” (2015, p.72).

<sup>26</sup> Para presentar esta tercera forma Rancière recuerda los criterios del profesor de Keats, William Hazlitt: “la poesía existe antes de las palabras, existe como capacidad de los seres humanos para sentir la poesía ya manifestada por el movimiento de una ola o el despliegue de una flor. Está presente desde los juegos del niño, la mirada del campesino hacia el arcoiris o la del aprendiz hacia los desfiles municipales” (Rancière, p. 73).

manera de escribir sino una manera de leer y de transformar lo que se ha leído en manera de vivir, de hacer de ella el soporte de una multiplicidad de actividades: errar y vagabundear, reflexionar, hacer la exégesis, soñar” (p. 74). Al respecto se introduce en el debate la palabra “actividad” y lo que supone y excluye frecuentemente. El “viaje del pensamiento” es obra de una “diligente indolencia” y “la indolencia poética es asimilada al trabajo de un insecto cuya actividad industriosa es también un modelo de composición artística” (p. 74). El poeta teje imitando a la araña. “Es como tejido común, constantemente vuelto a tejer a partir de tal o cual parcela, como la poesía puede pertenecer a todos” (p. 75). Por eso considera necesario “la diligencia de las arañas soñadoras”, cuyo trabajo esté eximido de su función utilitaria, predatora. Imprescindible resulta el vínculo que establece entre subversión y pasividad, como *acción inactiva*: “Hay una virtud subversiva en el hecho de no actuar o, más bien, de volver a la *acción inactiva* y a la inacción, activa” (p. 75). En respuesta a esta equivalencia de contrarios Rancière toma el oxímoron propuesto por Keats, *negative capability*, no como capacidad negadora, sino como *capacidad del no*: no buscar la razón, y también: no concluir, no decidir, no imponer.

Rancière precisa que el principio de esta nueva relación con las cosas de la poesía y el arte, de la estética, es rechazar el proceder que quiere apoderarse del espíritu de los otros (p. 75). Algo que Schiller había formulado: “Nada es más hostil al concepto de la belleza que la voluntad de darle al espíritu una tendencia determinada” (Schiller cit. en Rancière, pp. 75-76). Tal rechazo a toda tendencia determinada funda un nuevo “arte de la vida”, la belleza exige y nutre “la formación de una capacidad sensible desligada de los medios y de los fines de la voluntad” (p. 76). Tal “capacidad suspensiva” altera la distribución tradicional de los cuerpos en comunidad porque detiene la mano que toma, el gesto que ordena, el cerebro que impone la voluntad de los poderosos y porque anula la jerarquía de los fines (p. 76). “Lo que la capacidad estética pone a disposición de todos es ese privilegio de los elegidos” (Rancière, 2015, p. 76).

Señala Rancière que Keats se distancia de las imágenes de encarnación, de la relación ideal entre el acto individual y la colectividad, pues su interés se halla en “la disposición de las obras, la posibilidad, para cada uno, de integrarlas en una cadena de equivalencias tejidas libremente, donde se encuentran lo personal y lo impersonal” (p. 77). Para Rancière, la singularidad de Keats consiste en afirmar que la *ciudad interior* misma “es tanto impersonal como personal”<sup>27</sup>(p. 79). Otra

---

<sup>27</sup> Antes de proponer esta idea, Rancière señala la cercanía de la poesía para Keats con el poder para Platón, pues los únicos aptos para ejercerlos son quienes conocen un bien superior a ese ejercicio. Además, recuerda que después de Keats, muchos se referirán a la impersonalidad de la obra, pero sólo para oponer su solidez al fluir interior del sentimiento (p. 79).

singularidad fue pensar esa tensión como “una forma específica de la *igualdad*: la igualdad de la tela que se extiende hasta el infinito sin conocer ni alto ni bajo, ni anverso ni reverso” (p. 79). Esta se opone a otra, la que reconoce en cada flor un tema digno de la poesía y en cada campesino, un portador de la chispa divina (p. 79). En tanto portador de una chispa divina se asiste a una *igualdad verticalizada*, en términos de Rancière, se da desde lo alto. Las conferencias de Hazlitt llevaron a Keats a ver su reverso, de lo cual extrae la conclusión radical de que la *igualdad* “debe ser pensada como íntegramente horizontal”, se opone a la marcha del paseante que mientras se desplaza otorga la *igualdad* a los paseantes.

El viaje de la *igualdad* no se hace en las rutas de campo. Se practica extendido en un estado de indistinción, entre actividad y pasividad, percepciones y evocaciones, vigilia y sueño, personalidad e impersonalidad, vida y muerte. No encuentra ninguna presencia de la divinidad creadora en los modestos pétalos de la celidonia ni la sabiduría de un vendedor ambulante estropeado por los años y la carga. Participa de la *igualdad divina* cuando permite que las visiones sigan libremente su recorrido de sombras entre *ensoñación*, urna o poema, mientras deja que el canto del ruiseñor en la noche oscura de mayo se una con el canto oído otrora por Ruth en el campo de Booz o con aquel que tantas veces hechizó mágicos ventanales en tierras de leyendas perdidas. (p. 81)

Rancière piensa que la *igualdad* celebrada por Wordsworth hace de cada individuo una imagen de la divinidad, y estas encarnaciones las rechaza el paganismo de Keats, que libera a las sensaciones de la identificación personal “para tornarlas a su estado de sombras que desfilan, voces que van de seto en seto, como la langosta, o corren de época en época y franquean las fronteras entre lo real y la leyenda, como el ruiseñor” (pp. 81-82). Por ello, entiende Rancière que *remitologizar la naturaleza* es liberarla de la dependencia de cada relación respecto de su tema y de cada criatura respecto de su creador, que transforma la poesía “en ostentación egotista y en sermón” (p. 82). La diferencia que aprecia Rancière entre el *poeta cristiano* y el *poeta pagano* es: el primero dice que se puede encontrar en todas partes el principio activo que une cada cosa con su creador celeste; el segundo dice que se puede encontrar en todas partes el fragmento de vida inactiva e impersonal que conduce “a los treinta y dos palacios de la imaginación y se une poco a poco, pero también interminablemente, a la vida del todo” (p. 82) .

Pensar la *igualdad* es partir de la asimilación que de Joseph Jacotot realiza Rancière: “todo está en todo y todas las inteligencias son iguales” (Rancière, p. 82). La instauración de esta *igualdad* sólo existe si está siempre en acto (p. 83). Alude que “los hombres son animales políticos porque son animales poéticos, y es aplicándose a verificar, cada uno por su cuenta, esta capacidad poética compartida, como pueden instaurar entre ellos una comunidad de iguales” (p. 84). Keats responde al sentido común: “es justamente en el cruce de esa multitud de trayectos individuales, de tejidos

singulares de la riqueza común, donde puede elaborarse un nuevo sentido en común” (p. 84). Rancière, a raíz de la metáfora vegetal, desigualitaria, menciona que la verdadera cuestión consiste en saber lo que los pone en comunidad y esto no ocurre al concluir o afirmar, sino al murmurar, siendo este, según Keats, el modo de comunicación propio de la formación de una democracia sensible efectiva (p. 86).

“El gusto infinito por la República” es la frase que permite a Charles Baudelaire presentar el “no sé qué que se exhala” de la poesía de Pierre Dupont —aludiendo al fascículo veinte de la edición de los *Chants et Chansons* (1851). Rancière (2015) retoma esta frase para analizarla como como una política estética, “[e]s la fórmula estable de un republicanismo estético” (p. 91). Para caracterizarlo, se distancia de la interpretación dominante de Baudelaire, la interpretación benjaminiana del poeta lírico en la era del auge del capitalismo. En lugar de continuar situando en el lado de una “destrucción de la experiencia”, lo que es una “modificación en el sistema de relaciones entre los elementos que definen una forma de experiencia: maneras de ser, y de hacer, de ver, de pensar y de decir”, Rancière propone reinscribir la experiencia baudelaيرية de la ciudad y de la muchedumbre en el conjunto más vasto de las transformaciones que afectan el paradigma poético (p. 92).

Parte de reexaminar el tema del “heroísmo de la vida moderna” para cuestionar las críticas que subrayaron en Baudelaire la importancia del tema heroico y su encarnación en la figura “moderna” del dandy. En este sentido, el heroísmo no es virtud de los individuos, sino “la virtud del mundo que mantiene juntas las razones de actuar y las del poema” (Rancière, p. 93); de modo que el héroe no conoce la separación entre el orden de actuar y el de hacer, y es la condición de la poesía naif o heroica que el mundo que describe sea ya poético (p. 93). El filósofo francés opina que la modernidad tiene también su heroísmo, su poeticidad legible en “el decorado, la ciudad, las maneras y el andar de los habitantes, [...] que hacen que el mundo de lo común y corriente se comunique con el universo de lo fantástico” (p. 94). El novelista o poeta es el semi-*flâneur* que exhuma esta poesía inmanente del mundo prosaico: belleza especial y fugaz, moderna (p. 94), pero la poesía naif no era “la pintoresca poesía de las costumbres de otrora”.

Rancière piensa la *acción* no sólo como el hecho de hacer algo, sino como “modo del pensamiento, una estructura de racionalidad que define, a la vez, una norma de los comportamientos sociales legítimos y una norma de composición de las ficciones” (p. 95). Presenta desde una anécdota lo que sería “hacerse cuadros”, es decir, entorpecer el terreno de la *acción*, hacer confusas sus líneas e irrisorias sus metas (p. 96). La forma poética breve marca el encuentro

entre un sujeto que es una red infinita de sensaciones y un mundo sensible que excede toda delimitación de terreno de *acción estratégica* (p. 98).

El mundo excede el campo de la acción así como el sujeto excede el círculo de la voluntad. El acto de pensamiento que tiene en cuenta este exceso lleva un nombre: se llama *ensoñación*. La *ensoñación* no es el repliegue en el mundo interior de aquel que ya no quiere actuar porque la realidad lo ha decepcionado. No es lo contrario de la acción sino otro modo de pensamiento, otro modo de racionalidad de las cosas. No es el rechazo de la realidad exterior, sino el modo de pensamiento que cuestiona una vez más la frontera misma que el modelo orgánico imponía entre la realidad “interior”, donde el pensamiento decidía, y la realidad “exterior”, donde producía sus efectos” (p. 99).

Alude entonces Rancière a la *mirada del voyeur* y a la relación entre lo moderno, lo heroico y lo flotante. Esta relación confiere su sentido a la afirmación según la cual *lo bello* se compondría de un elemento eterno y de un elemento fugaz, vinculado al presente. Menciona que se trata de identificar un bello propiamente moderno, un “bello de lo flotante”, de la línea borrada. Cuando se refiere a “existencias flotantes”, no indica que son definibles por los medios de clases intermedias o de poblaciones sospechosas, sino por su pertenencia a un “mundo flotante”, que “no es solo el mundo de la circulación incesante de las grandes ciudades”, sino “un mundo sin asiento estable”, “sin circunferencia definible ni identidades bien establecidas” (p. 100). Rancière le confiere a esta *flotación* su dimensión estética. El *mundo flotante* es un mundo en que las líneas de partición entre identidades sociales se confunden. Orienta pensar con este modelo la experiencia de la muchedumbre, la experiencia de un soñador. El observador baudelairiano no se lanza a la persecución de los personajes; seguirla es despojarla de lo que constituye su aura, es decir, “el condicional pasado como modo de tiempo de lo fugitivo”, “modo y tiempo de un aparecer no solo efímero sino, sobre todo, aliviado de las propiedades que vuelven tan prosaica toda alma querida desde el momento en que consiente en seguirlo a uno” (p. 101). “El modelo del *voyeur* baudelairiano es el hombre que mira la muchedumbre de lejos y desde lo alto, en una mirada que la vuelve indistinta” (p. 101). Rancière menciona: “la *belleza moderna* es también eso, esa manera ya no de inventar historias que pongan en escena personajes que se nos asemejen, sino de desemejar inventando las vidas posibles de seres reales percibidos detrás de los cristales o en el desvío de una calle” (p. 103). Distingue en este pensamiento “lo que permite el andar «sinuoso» del poema en prosa donde todo es, a la vez, pies y cabeza” (p. 103), siendo su libertad más que la línea que reemplaza al metro regular, pues participa de la ruina de una tradición de pensamiento del poema. Al respecto menciona Rancière:

Aristóteles había salvado a la mimesis de los ataques de Platón desplazándola de la imitación de los personajes a la composición de esas acciones que se distinguían de lo

corriente de la vida porque tenían una cabeza y pies, un comienzo, un medio y un fin. (p. 103)

Tras el duelo del *paradigma de la acción*, la mimesis es la invención de los personajes de nuevo; pero, dice Rancière, la mimesis nueva invierte la vieja lógica según la cual “el poeta inventaba seres de ficción a cuyos sentimientos prestaban los actores sus cuerpos reales” (p. 105). Ahora, “son los cuerpos reales los que deben servir de soporte a las creaciones de la *ensoñación*, con la condición [...] de ser despojados de sus propiedades, de estar disponibles para ser rehabetados por ella” (p. 104).

A continuación, Rancière reflexiona sobre sus procedimientos de análisis:

No se trata de reducir todo el pensamiento y toda la obra de un poeta a los rostros y a los roles múltiples. Pero tenerlos en cuenta puede ayudarnos a aportar una nueva mirada a propósito de esta multiplicidad misma y a reabrir el espacio propio al despliegue de sus virtualidades contradictorias. El problema, a fin de cuentas, no consiste en interpretar a un poeta. Consiste en captar las mutaciones de la mirada y del pensamiento, las particiones y comparticiones del tiempo y del espacio, de las palabras y de las imágenes, según los cuales la idea de poesía y la de República pudieron asociarse para delinear cierto rostro de la comunidad. (p. 105)

### **2.3 El pensamiento teórico-crítico latinoamericano y el reparto de lo sensible:**

#### **Florencia Garramuño, Ana Porrúa**

Dentro de la academia argentina constituye un antecedente para nuestra investigación *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte* (2015) de Florencia Garramuño. La autora analiza las prácticas estéticas latinoamericanas contemporáneas y los modos en que estas discuten sobre las maneras de habitar el mundo, de modo que desde su análisis se amplifica y amplía la propuesta de Rancière, ahora vinculada con las transgresiones y desbordamientos de límites, campos y regiones. Piensa esta redefinición del potencial político del arte y su modo de intervención para redefinir la estética como fundamento de una relación ética. La autora encuentra el potencial político/crítico del arte en la crisis de sus propios materiales y una definición formalista de la estética que apunta a la transitividad de la obra en tanto apelación a otro. La investigadora propone dos divisiones principales, a las que nombra “Prácticas de la no pertenencia” y “Singularidad sin pertenencia”. Dentro de las prácticas de la no pertenencia se hallan: “Frutos impropios”; “La literatura fuera de sí”; “De la memoria a la presencia. Políticas del archivo en la cultura contemporánea” y “El imperio de los sentidos”. En las prácticas de “Singularidad sin pertenencia” descubre: “Poderes de la vulnerabilidad: afectividad y resistencia en la estética contemporánea”; “Región compartida: pliegues de lo animal-humano”; “La prosa de la poesía y la especie, especificidad, no pertenencia”. Garramuño analiza cómo estas ocho prácticas generales

han transformado el paisaje de la estética contemporánea, al propiciar modos de organización de lo sensible que ponen en crisis ideas de pertenencia, especificidad y autonomía (p. 23).

De este libro interesa insertar el enfoque teórico-metodológico de las prácticas IV y V. En “El imperio de los sentidos” sitúa la existencia de un tipo de poesía contemporánea centrada en la percepción y los sentidos que “viabiliza también una intensa circulación de emociones y sentimientos para los que, sin embargo, el sujeto se encuentra ausente o, por lo menos, minimizado o despersonalizado” (pp. 77-78). Una peculiaridad que aprecia es la utilización de verbos en infinitivo que hacen desaparecer al sujeto lírico. Otra particularidad es la supuesta suplantación de la visión en la cultura occidental por el predominio de otros sentidos, entre ellos, el tacto, sobre la que ha pensado Martin Jay. En lugar de suplantación, Garramuño propone pensar en una sensibilidad exacerbada que “se conjuga también con una intensa afectividad para la cual el tacto debería pensarse apenas como figura de una sensibilidad encendida” (p. 80).

En tal sentido, retoma a Derrida con su libro *El tocar, Jean-Luc Nancy* (2000), para quien la concentración en el sentir es siempre una pregunta sobre el mundo. De ahí que para Garramuño (p. 80) esta sensibilidad sea signo de una abertura al mundo marcada por una extrema vulnerabilidad, de la obra y del sujeto:

Si se concibe al tacto más como abertura y vulnerabilidad ante el mundo que como sentido, ese predominio de la sensibilidad señala también hacia un descrédito de una concepción estética en términos exclusivos de autonomía estética: no se trata de que los poemas no sean construidos, sino de que la dicotomía dentro/fuera parece ser extinguida por la fuerte lesión que ese exterior imprime en la obra y en el sujeto. (p. 81)

Esta sensibilidad Garramuño la encuentra en poemas que exploran objetos, cosas y situaciones; no se trata del imperio de la experiencia o las percepciones, sino del sentir en sus dos acepciones: como sensación y como sentimiento (pp. 83-84). De modo que para la investigadora es el tipo de poesía que “se refugia en el umbral entre exterior e interior provisto por los sentidos” (p. 84), y la identifica con la sensación, en términos de Guilles Deleuze en *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. El verso se propone como la superficie sobre la cual se imprime la información que esos sentidos y esa sensibilidad perciben (p. 84).

Forma parte del predominio del sentir la existencia de una “minimización del sujeto”, y en esos casos el subjetivismo se presenta en tanto puesta en escena de un proceso por el cual el exterior incide en sujetos mínimos. Se trata de sujetos que no se definirán como ego estable, sino que conducen a estados de transición, hasta convertirse el propio sujeto en sensación, que en frecuentes ocasiones termina en silencio (p. 86).

En cuanto a las formas y heteronomías, Garramuño postula que en esa poesía del tacto la poesía “ya no se postula como cápsula autónoma marcada por un principio limpio de forma, sino que revela una vulnerabilidad tanto del sujeto como del poema frente al mundo” (p. 88). La investigadora propone pensar esa vulnerabilidad como heteronomía puesto que la poesía se concibe como una exploración de lo real en la que ese exterior sirve. Hay siempre un sujeto mínimo o escondido, que recibe una lesión a causa de esos objetos, lo que para Garramuño consiste en un nuevo objetivismo cargado de emotividad y sensibilidad.

En esa indistinción entre lengua poética y mundo, esa poesía de los sentidos establece algunos recorridos para investigar una “heteronomía de la estética” para la cual obras y prácticas se proponen más como exploraciones de lo real que como discursos autónomos anclados en la autoridad de un sujeto. No se trataría, aparentemente, tan solo de una transformación de la sensibilidad, sino de una mutación en los sentidos y usos —o modos de usar— del arte en la sociedad contemporánea (p. 89).

Garramuño observa en esos nuevos modos de usar que la poesía parece comportarse como una herramienta para explorar las lógicas heterogéneas que rigen el espacio social, se trataría de una literatura que “solo piensa en la forma y en el sujeto en tanto manifestaciones heterónomas de las lógicas sobre las cuales el poema —la literatura— reflexiona” (p. 91).

En el capítulo V, “Poderes de la vulnerabilidad: afectividad y resistencia en la estética contemporánea”, Garramuño indaga en algunos ejemplos de poesía contemporánea a partir de nociones presentadas por Judith Butler en *Dar cuenta de sí mismo*, puesto que esta autora considera formas de resistencia en la poesía contemporánea. Butler se pregunta si pensar la postulación de un sujeto opaco y la aceptación de los límites del autoconocimiento, socavan la posibilidad de pensar la responsabilidad, y con ella, el fundamento de toda acción (Butler 2005, p. 19). Para responder a ello piensa el concepto de resistencia no como una fuerza que se opone a otra fuerza, no como reacción o rechazo, sino como lo pensaba Michel Foucault, como coextensiva y contemporánea al poder. Mediante Foucault, Butler piensa otros modos de la responsabilidad en una ética posfundacional que a su vez permita pensar formas diversas de la resistencia. Garramuño señala que la pregunta es ética y también estética y permite explorar formas de resistencia visibles en el arte más contemporáneo, “que parecerían construirse a partir de una extendida destitución del sujeto, que, sin embargo, no supone su desaparición, sino apenas la claudicación de su poder soberano” (p. 96). A través del análisis de ejemplos de poesía argentina y brasileña Garramuño piensa las herramientas teóricas para describir esas nuevas formas de resistencia y sus consecuencias más inmediatas para un pensamiento sobre la estética contemporánea. Señala las formas de “minimización del sujeto lírico” que se distancian de una tradición de poesía política y

de responsabilidad pública que se basaba en la desubjetivación del sujeto. En los casos que analiza dice que se trata de una “destitución del sujeto” que aparece, debido a tres posibles razones: por la figuración de una vulnerabilidad de este, por la afirmación de un fuerte pathos que desborda y desarma al sujeto, o por un deseo incontrolable del otro y por el otro, en el que un sujeto ahuecado recibe hospitalariamente la afección del otro o del afuera (p. 98).

Una de las herramientas apreciadas en sus ejemplos es la *narratividad*, al evidenciar una tensión de lo poético que se relaciona con esa misma destitución del sujeto. Apunta que la destitución implica “una suerte de responsabilidad frente a esa «realidad»” (p. 100). Refiere Garramuño que los “sujetos destituidos resultan fundamentales para una práctica poética que hace de la poesía un espacio que es anterior al sujeto en tanto individuo y muestra modos de relación con el otro ajenos a toda ontología de la individualidad” (p. 104). De modo que para la investigadora, en tanto red de afectividades, estos poemas exhiben una vulnerabilidad que “basa justamente en esa vulnerabilidad la posibilidad de una ética” (p. 104).

Butler ha teorizado sobre la precariedad y la vulnerabilidad como sostenes de una ética posfundacional. Garramuño quiere destacar en Butler (2000) su intento por rescatar cierta vulnerabilidad del sujeto como fundamento ético. La lectura de Garramuño considera que en *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* (2006) y *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (2010) de Butler, los contornos de esa vulnerabilidad y precariedad aparecen definidos de modos que ponen en cuestión la ontología del individualismo insistiendo en una vulnerabilidad corporal común, que se ve como requisito indispensable para pensar la ética contemporánea (p. 104).

Otra forma es mediante la puesta en tensión de los límites entre prosa y verso, que para Garramuño son presentados como una suerte de prosaificación de la poesía que emerge de las operaciones que ponen en funcionamiento estos textos vulnerables, una idea de lo prosaico en tanto oposición a un sublime poético.

En los análisis a los textos poéticos Garramuño, entre otros, distingue la figuración de una vulnerabilidad que no se confunde con debilidad, sino que más bien hace de esa aparente fragilidad la condición misma de la posibilidad de esa experiencia hospitalaria (p. 110).

Otro elemento que analiza Garramuño sobre la destitución del sujeto es su distinción con el *flâneur* baudelaireano. Al analizar la destitución del sujeto en un poema menciona que no hay un sujeto lírico que se proponga como origen de la poesía sino que ella parece salir del encuentro con una masa de objetos y sujetos que, en el encuentro mismo, rompe el silencio y se manifiesta o, más bien, se le impone al sujeto. Para explicar la diferencia acude a Walter Benjamin en el *Libro de los Pasajes* (1999, p. 429), este anota una cita de Victor Fournel que señala la diferencia entre el

*flâneur* y el *badaud* (Garramuño, p. 111). Para la investigadora, el contraste entre el mirón y el *flâneur* permite definir mejor cómo la individualidad del sujeto se descompone en los afectos que lo atraviesan. En la destitución no supone la ausencia de un sujeto o de un yo lírico, sino un cierto “ahuecamiento del sujeto” que se convierte así en espacio hospitalario para la poesía, se trata de un sujeto que en la destitución basa la emergencia de la poesía. Garramuño, siguiendo a Butler, afirma que “se puede basar una ética en el reconocimiento de la opacidad del sujeto” (2005, p. 136).

Para Garramuño el sujeto destituido, vulnerable, quien deja que las fuerzas lo atraviesen y que al hacerlo las diluye en la imaginación de otro posible horizonte, es el que permite evidenciar la resistencia, diseñar un nuevo horizonte. Al respecto señala:

en ese sentido los sujetos destituidos y el imperio de los sentidos pueden servir para lo que John Rajchman (2003) denominó como una refundación ética de la estética: la estética como una forma de pensamiento que ya no se preocupa por las formas del juzgar y de otorgar valor, sino por aquellas en las que el pensamiento y el sentir se vuelven sensibles. (p. 117)

Garramuño considera que la vulnerabilidad en los poemas analizados parece ser el “punto de partida para la creación de espacios y prácticas que reemplazan la individualidad de una autoridad con formas en las que se hace sensible un pensamiento siempre fuera de sí” (p. 117). La autora encuentra que las obras y prácticas que incitan a la reflexión sensible sobre la responsabilidad ante el otro y de los otros parecen proponer a la estética como una de las formas de habitar el mundo (p. 117).

Se incorporan una serie de investigaciones que desde propuestas rancierianas piensan los sentidos para describir una escritura literaria disensual, prestando marcada atención al sentido de la audición y al de la visión. En cuanto al sentido de la audición se citan los trabajos de Ana Porrúa, entre ellas: “Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini” (2001), “La puesta en voz de la poesía” en *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía* (2011), “La voz impropia: poesía y política” (2016), y “«Quién hace tanta bulla». Puntuaciones políticas de la voz y la escucha en la poesía latinoamericana” (2020). Además, los investigadores: Gina Saraceni, con “Las orillas del sonido. El oído inconforme de Fabio Morabito” (2015) y “Los sonidos de la arrechera (reflexiones en torno a una lengua vulgar)” (2014); Julio Ramos, con “Descarga acústica” (2014), y Gaby Milone, “Ficciones fónicas. Materia, paisajes, insistencias de la voz” (2020).

Porrúa (2011) indaga la cuestión de la forma como el lugar en el que se procesan tradiciones, materiales, modos de ver y de oír históricos. En el capítulo 1 propone la idea de caligrafía como trazo de un época o modo singular de una escritura, movimiento que lee en algunas imágenes del

esteticismo de fin de siglo, el neobarroco y el objetivismo, en lo que indaga a través de una revisión de los elementos de la imagen. De este libro interesa especialmente el capítulo 4, “La puesta en voz de la poesía”, en el que aborda la cuestión de la voz a partir de un corpus de vanguardia, neobarrocos y clásicos, insistiendo en la idea de versión vocal como lectura “bífida” (Szendy). La autora revisa la cuestión de la escucha como territorio familiar constituido a partir de índices de alerta y como desciframiento de un código (Barthes); además, tiene en cuenta la “vocalidad” (Zumthor) o la función crítica de la voz. La cuestión caligráfica se aborda en este capítulo como esa ausencia (de escritura) repuesta en la voz; la lectura elegida es, en esta instancia, la de los tonos, los registros, las modulaciones. Porrúa señala: “lo que aparece en la puesta en voz (de textos que previamente fueron escritos) no es sólo el timbre, las cualidades fisiológicas de la voz, sino la tensión que ésta establece con el poema: puede mirarlo, apegarse a él o desplazarlo brutalmente” (p. 152). Defiende la idea de que la voz adiciona y suprime, estructura de esa forma una *caligrafía tonal* que precisaría otro tipo de notación. Porrúa precisa que lo que se escucha resulta tanto el original como las variaciones que el autor agrega a su poema o, incluso, lo que el “recitador” impone al texto de otro. Del traslado del texto leído al texto escuchado aparece una *escucha* que difiere de la música, pues es una *escucha imaginaria*, la que tenemos del poema antes de oírlo como articulación vocal (p. 152). Su enfoque es que la puesta en voz agrega una serie de escuchas al texto, o una serie de lecturas y genera un espacio crítico en relación al original, como lo plantea Peter Szendy para el arreglo musical (p. 153). La escucha es, al menos, doble, “bífida” y propone una distancia en la versión tonal (p. 153). Entonces, la caligrafía inexistente está hecha no sólo del timbre o del acento de ciertas voces, o de la relación unilateral con el poema, sino que “lo que allí está sonando y forma parte del proceso complejo de simetrías y asimetrías es, además, un murmullo, el de la cultura” (p. 153).

Porrúa considera que lo que uno escucha en las puestas en voz es, también, algo de carácter colectivo e histórico, “vocalidad”, “la historicidad de una voz: su empleo”, y que Silvia Adriana Davini plantea como producción para alejarse de la idea instrumental de “empleo” (p. 86): “La noción de vocalidad es fluida y amplia, e involucra a la producción vocal, al habla e inclusive al silencio; ritmos, timbres, velocidades, texturas, articulaciones combinados por un grupo dado en un tiempo y lugar determinados” (2007, p. 121 cit. en Porrúa, p. 154). Reconoce en las “Palabras limnares” a *Prosas profanas* de Rubén Darío, que hay un público bastardeado y dos escuchas posibles para la poesía, la de los artistas (los poetas) y la propia, y que la melodía, que es espacial, construye una zona, la del reino interior, y divide el adentro de un afuera, que sería el del ruido. Porrúa señala:

algunas voces y algunas lecturas poéticas suenan amenazantes en tanto desajustan lo previsible de la audición (aquello que en cada momento histórico y en cada lugar, por qué no, se entiende como lectura o recitación de un poema). En este sentido, habría territorios de mayor estabilidad –más cerrados, con una tradición mayor– y territorios más lábiles, donde es posible escuchar de modo nuevo. (p. 155)

Porrúa para describir su escucha y la escucha de quien realiza la puesta en voz sostiene que en ambos casos hay una escucha imaginaria, siendo, según Monteleone, “aquella entonación que de algún modo organiza los ritmos en una sucesión particular, que modula y acentúa los vocablos y los impregna con la irreductible densidad de la lengua materna” (1999, p. 149). Porrúa reconoce que esa voz no se agota “en el ritmo, la prosodia, la sintaxis y el sentido” (Monteleone, p. 159), y que por tanto serán las marcas textuales, en algunos casos, lo sobresaliente para reconstruir una escucha, lo que Monteleone nombra “transposición estructural” (p. 149) (Porrúa, 158).

En 2020, Porrúa propone leer la cuestión de la voz teniendo en cuenta que desde el poema o en la escucha de una puesta en voz o performance pueden revelarse nuevas distribuciones de lo decible, de la voz dividida en términos estéticos, la distinción entre lo legible o lo escuchable y el ruido. En los textos que estudia predominan el conflicto como lucha entre lo escuchable y lo que no participa de esa esfera, y en cuanto a modulación de la voz al redistribuir tonos, espacios, hablas y escritura. Porrúa parte de la pregunta sobre quién tiene la voz en el poema, qué conduce a la formas de esa voz, donde la voz puede estar inscrita en la escritura, en un proceso de puesta en voz por parte del poeta o del intérprete. Porrúa, además, ve que el enlace entre poesía y sonido podría cifrarse como interrogación sobre lo que suena en el poema y en tanto articulación de un arriba y un abajo, de un adentro y un afuera que aparece como puntuación de la historia, de la cultura y como nueva distribución o variación de lo escuchable.

El actual proyecto de investigación quiere situarse en la voz inscrita en el poema y en la puesta en voz por parte de Fina García Marruz.

#### **2.4 Estética primera y recorte de la condición femenina**

Jacques Rancière entiende que existe en la base de la política una estética, en el sentido de “sistema de formas *a priori* que determinan lo que se da a sentir, siendo un recorte de tiempos y espacios de lo visible e invisible, la palabra y el ruido que define el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia” (2009b, p. 10). A partir de esta “estética primera” se plantean las “prácticas estéticas” como “formas de visibilidad de prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan, de lo que hacen a la mirada de lo común”, y las “prácticas artísticas”, que serían las

“maneras de hacer” que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en su relación con maneras de ser y formas de visibilidad (pp. 10-11).

Para Rancière lo que se describe bajo el término modernidad es, en realidad, el régimen estético del arte, si bien él mismo señala que los tres regímenes no se corresponden exactamente con periodos cronológicos determinados y excluyentes. Operativizar sus conceptualizaciones y los regímenes en el contexto latinoamericano es sumamente complejo. La modernidad en Europa, y en América del Norte difiere de la modernidad latinoamericana, llena de desencuentros. Por supuesto, ello conlleva a pensar de manera diferente la literatura latinoamericana de la modernidad. Tanto el lugar de enunciación del investigador como el de la obra contienen una diferencia radical. Utilizar una noción en la literatura latinoamericana que nace en el contexto europeo tiene numerosos peligros que es necesario sortear, más cuando proviene del discurso filosófico. Por ello la investigación tiene en cuenta a la hora de analizar la asunción de algunos conceptos propuestos desde Latinoamérica como lugar de enunciación.

Según la teoría crítica latinoamericana, en América Latina la relación entre arte y política ha sido prácticamente imposible de separar. Si bien tales estudios manejan un concepto diferente, más ortodoxo, para referirse a la política, es indudable este nexo. El arte político/crítico, para Rancière, no responde a los mensajes o sentimientos sobre el orden del mundo o a la forma en que se representan las estructuras sociales, conflictos o identidades, sino por la distancia que guarda en relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y espacio que establece, cómo se divide el tiempo y cómo puebla el espacio. Para él no está vinculado al compromiso social, sino con la estética al proponer otro reparto de lo sensible diferente al imperante o predominantemente aceptado<sup>28</sup>.

Incorporar la condición femenina es fundamental para pensar el reparto de lo sensible en la obra poética escrita por una mujer. Así como el reparto de lo sensible existe tanto en la estética de la política como en la política de la estética, la condición femenina ha sido uno de los factores que ha determinado un tipo de recorte específico para el colectivo mujeres dentro de la sociedad, especialmente para las mujeres escritoras, poetas, que han intentado ser visibles y audibles dentro de un reparto de lo sensible que está bajo la sombra de un orden policial que se nutre de una cultura occidental patriarcal, falocentrista; donde el signo mujer y su rol ha estado preconcebido desde el *deber ser* y el *ser para otros*. Pensar la condición femenina en relación a la noción reparto de lo sensible y la política de la literatura del texto no refiere, requiere analizar los rostros femeninos,

---

<sup>28</sup> Desde este pensamiento de pronto las obras literarias cubanas que han sido legitimadas como literatura política, deja en numerosos casos, de serlo realmente.

los espacios y los lugares que ocupan, y sus roles, en relación con el recorte que ocupa la condición femenina en la estética primera.

Caracterizar la estética primera permite pensar la cuestión de las prácticas estéticas y las prácticas artísticas. La obra poética de Fina García Marruz constituye una práctica artística escritural que interviene en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad. Reconocemos que la caracterización de la estética primera en la que interviene la escritura —producción y publicación— de cada libro de Fina García Marruz merece una exhaustiva revisión del contexto socio-político y cultural, de la poesía cubana del siglo XX y como un aparte, del discurso poético femenino. Si bien esta caracterización es un componente importante de la investigación necesita una amplia información, lectura y análisis que exceden los marcos del actual proyecto. Sin embargo, urge referenciar las claves más importantes para aludir a la estética primera teniendo como límite temporal la publicación de los libros de libros: 1951 (*Las miradas perdidas*), 1970 (*Visitaciones*) y 1997 (*Habana del centro*). No obstante esta generalización, los límites responderán en el desarrollo de la investigación al poemario que se esté analizando.

Los textos principales son: *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)* ([1954] 2009) de Roberto Fernández Retamar, *Historia de la Literatura cubana* tomo II (2003), *Los juegos de la Escritura o la (re)escritura de la Historia* (2007) de Alberto Abreu, *El siglo entero* (2008) y *Oro de la crítica* (2013) de Virgilio López Lemus.

Estos textos forman parte del canon crítico que investiga la literatura cubana, por ello es necesario partir de sus presupuestos, para, posteriormente, contrastar sus juicios con otras fuentes no tan legitimadas. En síntesis, permiten acercarse a la estética primera en que se insertan algunos de los poemarios de Fina García Marruz al adentrarse en el contexto socio-político, económico y cultural y exponer sobre las prácticas discursivas sobre todo del periodo en que se desplaza la obra poética garcía-marruciana.

Para pensar la condición femenina la base teórica provendrá de los estudios de género, la filosofía feminista y la crítica literaria feminista. Los textos cubanos principales al respecto son *Las muchachas de La Habana no tiene temor de Dios... Escritoras cubanas (S. XVIII-XXI)* ([1995] 2010) de Luisa Campuzano, *Cubanas a capítulo* (2000) de Mirta Yáñez, *Hombres necios que acusáis...* (2001) de Mayra Hernández, *La cara oculta de la identidad nacional* (2003), de Susana Montero, *Hilando y (des)hilando la resistencia. Pactos no catastróficos entre identidad femenina y poesía* (2018) de Yanetsy Pino Reina.

Estos libros permiten acercarse a las prácticas discursivas de las mujeres en el contexto cubano, lo que contribuye a acercarse con detenimiento en la condición femenina en vínculo con el contexto socio-político, económico y cultural, y la literatura. De manera particular, en la mayoría de estos textos (exceptuando a Montero, 2003) se realizan acercamientos críticos a la obra García-marruciana.

Fina García Marruz nace el 28 de abril de 1923 dentro de la Cuba Neocolonial. Este periodo estuvo marcado por amplias conquistas ciudadanas y de manera particular, para las féminas, gracias a la unión de numerosas mujeres que se organizaron para exigir demandas importantes para ellas en función de la transformación de la realidad. En primer lugar, urge referirnos al movimiento feminista en Cuba.

A partir de 1912 surgen los tres primeros partidos con liderazgo femenino: el Partido Nacional Feminista, el Partido de Sufragistas Cubanas y el Partido Popular Feminista. En 1913 se fusionaron el primero y el tercero, y más tarde, en noviembre de 1914, se integró a esta fusión el Partido de Sufragistas Cubanas, en aras de eliminar el divisionismo, el personalismo y otros males que afectaron la vida política nacional, más allá de relaciones de género. De estas tres asociaciones surgió el Partido Nacional Sufragista, que amplió sus horizontes de reformas, influyó en un mayor prestigio y realizó intercambios con personalidades e instituciones extranjeras. El movimiento feminista en Cuba se considera que fue el de mayor fortaleza en su momento para América Latina. Influyó en la aprobación de importantes leyes que estaban dentro del liberalismo burgués y que contribuyeron a la emancipación femenina: la Ley del Divorcio (30 de julio de 1918) y la Ley de la Patria Potestad (18 de julio de 1917) (Pino, 2018, p. 24).

En marzo de 1918 se fundó el Club Femenino de Cuba, la asociación feminista más lograda y la más importante dentro del feminismo nacional, según González Pagés (2005, p. 81). Tres años después se creó la Federación Nacional de Asociaciones Femeninas de Cuba, organización que impulsó el primer Congreso Nacional de Mujeres (del 1 al 7 de abril de 1923), que visibilizó el movimiento feminista en la prensa e influyó en el desarrollo de un “nuevo tipo de periodismo”, según la denominación de González Pagés (2005, p. 90). Del 12 al 18 de abril de 1925 tuvo lugar el segundo Congreso Nacional de Mujeres, que agudizó la lucha por el sufragio y el reconocimiento de hijos ilegítimos. Por Decreto Ley de 10 de enero de 1934 el presidente Ramón Grau San Martín otorgó a las mujeres el sufragio, que entró en vigor a partir de la Ley Constitucional del 3 de febrero de 1934.

Otro elemento fundamental en la etapa seudorrepública fue la Constitución del '40, al posibilitar la igualdad independientemente de raza, clase o sexo; el derecho de la mujer casada a la

vida civil sin la necesidad de la licencia marital para regir sus bienes; el libre ejercicio del comercio, la industria, profesión o arte; y la disposición del producto de su trabajo. Con tales conquistas se logra, según González Pagés, que en la década del cincuenta la participación de mujeres en el Parlamento fuera la más alta de América Latina, y que las mujeres cubanas dispusieran de derechos desconocidos hasta entonces en la región latinoamericana (2005, pp. 136-137).

Otra importante conquista fue la fundación de El Lyceum de La Habana (febrero de 1929-febrero de 1939), año en que se une al Lawn Tennis Club bajo el nombre Lyceum-Lawn Tennis Club. Fue una asociación femenina de carácter cultural, social y deportivo. El acta de fundación del 1 de diciembre de 1928 consigna que se reúnen catorce mujeres para fundar “una asociación femenina de índole cultural y social, similar a otras existentes en diversas ciudades de Europa” (Rexach, p. 680). En ese periodo y mientras existió el Lyceum, hasta el 16 de marzo de 1968 que fue intervenido por el Gobierno revolucionario cubano, se alzó y se escuchó la voz de relevantes personalidades, mujeres y hombres para pensar a las mujeres en relación con la historia, la cultura y la literatura.

Para los originistas, y especialmente para Fina García Marruz, fue muy sólido el universo cultural que desplegó el Lyceum<sup>29</sup> de La Habana. Esta institución tuvo un papel trascendental en el surgimiento y consolidación de redes intelectuales transnacionales, con presencia de otros países de América Latina y Estados Unidos, España, Francia y otras naciones. Eugenio Florit destacó al respecto:

Toda la inteligencia cubana de estos últimos años [...] debe al Lyceum buena parte de sus éxitos —si los tuvo— y, por lo menos, de su supervivencia. [...] Más de una vez pudimos ver allí amigos que el destino separaba [...] conversando sobre un tema cualquiera con la sonrisa cordial en el rostro, abandonando en el umbral el fuego de la lucha[...]. (1936, p. 158 cit. en Rexach, p. 683)

Su relevancia dentro de la vida cultural y el pensamiento cubano ha sido apuntada por numerosos poetas, críticos, artistas, entre ellos Rosario Rexach, en el artículo “El Lyceum de la Habana como institución cultural”: “Los intelectuales que llegaban a la Habana pronto sabían —si ya no estaban enterados— que debían hacerse oír en el Lyceum” (p. 684). Otra de sus conquistas,

---

<sup>29</sup> Sus fundadoras principales fueron Berta Arocena de Martínez Márquez y Renée Méndez Capote. Además de figuras nacionales como Mañach, Marinello, Lizaso, Francisco Ichaso, Eugenio Florit, Lezama Lima, Cintio Vitier y su padre, el Dr. Medardo Vitier, filósofo y educador, Alejo Carpentier, y muchos más; la nómina de los que vinieron de otras tierras abarcaba nombres tan conocidos como los de William Faulkner, Gabriela Mistral, Pedro Salinas, Alfonso Reyes, María Zambrano, Ciro Alegría, Juan Ramón Jiménez, Fernando de los Ríos, Emil Ludwig, Juana de Ibarbourou, Francisco Ayala, Victoria Ocampo, Federico García Lorca, Miguel Ángel Asturias, María de Maeztu, Leonardo Ribeiro, Luis Cernuda, Guillermo Francovich, Fryda Schultz de Mantovani, Luis Alberto Sánchez, Zenobia Camprubí, Rafael Alberti, Ezequiel Martínez Estrada (Rexach, p. 684).

que permitió perpetuar materialmente las actividades realizadas, fue la *Revista Lyceum*<sup>30</sup>, cuyo primer número apareció en febrero de 1936. En esta revista se recogieron textos que permiten trazar ahora intertextualidades con otras publicaciones del periodo, especialmente con la revista *Orígenes*. Incluso, aunque resulta complejo precisar en algunos casos a cuáles actividades pudo asistir Fina García Marruz, se hallan intertextualidades entre el texto objeto de estudio y algunos textos-fuentes asociados al Lyceum o a su revista que nutrieron el pensamiento garcía-marruciano.

Freja Innina Cervantes (2020) investiga la colaboración de Camila Henríquez Ureña como directora y autora de la *Revista Lyceum* (1936-1939) en su primera época. Sobre la institución menciona que “[e]l Lyceum de La Habana edificó la conciencia de una cultura femenina necesaria para la integración de la sociedad cubana” (p. 273). Una de las ideas expuestas sobre Camila Henríquez Ureña declara que sus textos “contienen el germen de su crítica literaria para el estudio de la literatura hispanoamericana escrita por mujeres” (p. 280). Interesa resaltar algunas de las colaboraciones de Camila Henríquez Ureña por la cercanía de sus preocupaciones en varios de sus textos con la reseña crítica “Notas sobre *Espacios métricos...*” de Fina García Marruz. Por ejemplo, en el número 4 de *Revista Lyceum* se publicó su conferencia “Delmira Agustini (ensayo de interpretación biográfica)”, que, como señala Cervantes, “permite advertir la voluntad sistemática de la crítica literaria por trazar una corriente propia del «lirismo femenino» a inicios del siglo” (p. 281); en el número 13 publicó el ensayo “La mujer y la cultura”, que había sido leído en marzo de 1939, y que establece un vínculo con el texto de Fina García Marruz alrededor del concepto “cultura femenina”, que había sido introducido por Georg Simmel. A modo de cerrar su análisis y evidenciar la latencia dentro del universo cultural en el que estuvo inserta Fina García Marruz, retomamos a Cervantes con el siguiente juicio:

La revista *Lyceum* fue uno de los instrumentos y medios más comprometidos y eficaces para crear y difundir una *cultura femenina* en el desarrollo de un pensamiento feminista, presente no sólo en los momentos convulsos en los que la asistencia de las mujeres reaparece para ser olvidada por la historia, sino como parte del proceso social integral que las afiliadas del Lyceum vivieron colectiva e internacionalmente como ciudadanas del mundo. (p. 285)

Pensar el recorte que ocupa la condición femenina dentro de la tradición literaria de la etapa seudorrepublicana requiere revisar las que “parecen ser” las principales generaciones republicanas y la representatividad de mujeres dentro de las mismas.

---

<sup>30</sup> La revista tuvo dos épocas. La primera abarca de 1936 a 1940 y se publicaron dieciséis números. La segunda época comenzó en 1949 y se prolongó hasta bien entrado el año 1955.

En cuanto a la tradición poética cubana en el periodo 1900 a 1913, Virgilio López Lemus (2013) alude a que lo nuevo en poesía seguía siendo el modernismo definido por dos tendencias esenciales, una línea esteticista y conservadora, y otra de preocupación social y avanzada relacionada con las ideas políticas más progresistas en su tiempo. El crítico rehúye ver esta etapa como continuación de la centuria precedente, por la gran desgarradura de la frustración de los ideales de la Guerra de Independencia (1895-1898). Se sumaban las muertes de Julián del Casal en 1893 y José Martí en 1895, sus dos poetas renovadores y de significado mayor en la tradición lírica cubana. Estos elementos son razones fuertes para que se afirme el decaimiento de la tradición poética cubana. Ante estos criterios, López Lemus revisa algunas omisiones, como que en el seno de la frustración sobrevivió un sentido de la resistencia y una maduración de nuevos elementos de la idiosincrasia nacional (p. 60). Por otra parte, visibiliza entre las indagaciones de la atenuación del modernismo en Cuba la influencia de la *intelligentsia* artístico-literaria euroamericana de la época. De este periodo sobresale Bonifacio Byrne con el poema “Mi bandera” y Enrique Hernández Miyares con el soneto “La más hermosa”, al decir de López Lemus.

Retamar (2009) analiza la producción poética cubana desde 1927 hasta 1953 a partir de los criterios generacionales de Julius Petersen. Para hacerlo, parte del reconocimiento, hasta ese momento (1954), de los trabajos de Félix Lizaso, Raimundo Lazo, José Antonio Portuondo y Salvador Redonet, que reconocían la existencia de dos generaciones en la literatura de la primera mitad del siglo XX. Retamar recupera un fragmento de Bueno que las distingue. El fragmento reconoce que la primera generación republicana surge en torno a la Fundación de la “Sociedad de Conferencias” y la revista *Cuba Contemporánea* entre 1910 y 1915; la segunda generación “emerge alrededor de los primeros intentos de reforma universitaria y los ensayos a favor de la renovación literaria realizada por los miembros del Grupo Minorista y de las Revistas de Avance”, al mismo tiempo de la incorporación de los jóvenes a las luchas cívicas entre 1923 y 1927” (Bueno, 1953, pp. 21-29). Bueno reconoce que después del ‘33 adviene una generación que se ciñe principalmente a la poesía, y tiene visibilidad en las revistas *Verbum* y *Grafos*, *Espuela de Plata*, *Nadie Parecía* y *Orígenes*. Retamar estudia la poesía contemporánea, reconociendo como contemporánea aquella que se desvincula del modernismo, y que está cercana al vanguardismo. Por ello, de la generación anterior analiza a Mariano Brull con “Poemas en menguante” (1928). La segunda generación presenta dos promociones, que han sido conocidas, antes de las denominaciones de Retamar, como generación del ‘23 y del ‘30, respectivamente. La primera hizo su aparición en la vida política cubana en la Protesta de los Trece (1923), quienes fundaron en 1927 la *revista de avance*, órgano que promueve en Cuba el vanguardismo y las primeras

manifestaciones de poesía pura, negra y social, términos incorporados a la historiografía literaria por Retamar. Este intelectual y crítico literario cubano considera que la primera promoción no llega a alcanzar una nueva expresión poética (2009, p. 16); se orienta de manera primordial dentro del posmodernismo, alcanzando algunas obras de calidad los autores: José Zacarías Tallet (1893), Juan Marinello (1898), María Villas Buceta (1899), Dulce María Loynaz (1902) y Rubén Martínez Villena (1899-1934). Pocos integrantes de esta promoción vinculan su obra a la segunda: Manuel Navarro Luna (1894), Regino Pedroso (1896) y Tallet. La segunda promoción está comprometida con la lucha política, en 1930, y, en lo literario, con la estridencia vanguardista “que sirvió por un tiempo para designar toda la nueva poesía cubana” (Retamar, p. 17). Retamar estudia las dos tendencias que surgieron de la vanguardia: la poesía pura (poesía de alejamiento, serenidad, perfección) y la poesía social (poesía de participación con lo inmediato, jocunda, grave) desde la conceptualización de Pedro Salinas (1948). Retamar separa los cuatro modos presentados por Salinas de la poesía social y distingue poesía negra como modo nacional, de poesía social. Destaca como integrantes de la segunda promoción a Nicolás Guillén, Eugenio Florit, Alejo Carpentier, Ramón Guirao, Emilio Ballagas y Félix Pita Rodríguez.

Si para la crítica tradicional en el entorno iberoamericano, el periodo 1925-1936 se clasifica en dos direcciones, el *posmodernismo* y las *vanguardias*, en el entorno iberoamericano, Virgilio López Lemus reconoce lo objetable de estos términos para caracterizar el periodo en la literatura cubana:

carecemos en América (y especialmente en Cuba) de una valoración a fondo de las entidades conceptuales (vanguardismo, vanguardismos, vanguardia...), de su real existencia como movimiento literario de relativa autoctonía y, en lo que a Cuba compete, no se ha fijado, considerado profundamente y demostrado, si en verdad existió un vanguardismo para la poesía o solo reflejos del vanguardismo (de las vanguardias) en la creación poética. (López Lemus, 2013, p. 63)

Por ello el autor nombra “el reflejo de las vanguardias”, y no “vanguardista”, a la lírica de finales de los años '20 y gran parte de la década de 1930, “e incluso casi hasta nuestros días” (2013) — alude (p. 63). López Lemus señala que la clasificación de la crítica tradicional que asumió la propuesta de Retamar —poesía social, negra y pura— no son las únicas que se manifestaron, pues la contienda continuidad y ruptura se manifestaba por “una tupida red de compenetración de orientaciones y hasta de desorientaciones poéticas” y por corrientes como la neorromántica y la ironía sentimental, con algunas cercanías a la herencia modernista o a tendencias como el intimismo (p. 65). El crítico señala: “dentro de esas direcciones, corrientes y tendencias principales,

hay diferencias a veces esenciales entre poetas; algunos de ellos orientan sus obras hacia una multilinealidad” (p. 65).

Como tercera generación republicana, Retamar presenta a un grupo que en vez de separarse de las circunstancias o participar de manera inmediata de ella, desea penetrarla hasta la entraña, trascenderla, descifrarla, y surge a raíz de la frustración revolucionaria. En lugar del disfrute de la palabra, ahora querrá ser “vía de comunicación de lo inefable” y “medio de conocimiento, de apresamiento de lo exterior”; la denomina “poesía trascendentalista”, siendo esta la poesía producida por los integrantes del Grupo Orígenes (Retamar, 2009, p. 19). La primera promoción estuvo integrada por José Lezama Lima (1910-1976), Virgilio Piñera (1912-1979), Gastón Baquero (1914-1997), Ángel Gaztelu (1914-2003) y Justo Rodríguez Santos (1915-1999); la segunda promoción la integran Eliseo Diego (1920-1994), Cintio Vitier (1921-2009), Octavio Smith (1921-1987), Fina García Marruz (1923-2022) y Lorenzo García Vega (1926-2012). En comparación con los tipos de poesía anteriormente presentados, Retamar concibe que la poesía trascendentalista tiene “una forma más torturada, de difícil equilibrio, que rehúye el endecasílabo en pos de un verso más alterado; que abandona las formas cerradas o, al emplearlas, como en el caso del soneto [...] hace de ellas formas heridas, de oscilantes bordes” (pp. 114-115), y que está cerca del barroquismo y cerca de un retorno a lo clásico. En lo relativo a los temas, Retamar señala que, en lugar de los referentes a lo intrínsecamente hermoso o deleitable en general, o, en otro orden, a la circunstancia social, esta poesía se moverá en torno a preocupaciones metafísicas y religiosas: el tiempo, la sustancia, la vida. Y resalta como impulso común que alimenta la forma y los temas: “una actitud peculiar frente a la poesía vista como un testimonio antes que como una serena creación objetiva; vista como búsqueda o preguntas esenciales” (p. 115).

Otro autor que se refiere al cambio operado en el género poético del Grupo Orígenes es Enrique Saíenz (2003b), quien realiza una síntesis del contexto cubano y de las principales actitudes de los escritores e intelectuales que han caracterizado a la literatura cubana:

en ese cuerpo de obra que los más significativos artistas e intelectuales a lo largo de estos seis decenios han erigido, se observan tres actitudes fundamentales frente al contexto: la de desentrañamiento de sus esencias a partir de sus signos inmediatos y con obvias pretensiones reivindicadoras de raíz ético-social, la de rescate de los valores propios desde la asimilación creadora del pasado histórico-cultural y la de recreación fantástica o egotista de la realidad a partir de las vivencias propias y de la impronta de corrientes intelectuales de diferentes procedencias. (p. 5)

Señala que estas actitudes coexistieron durante la época de la República con similar jerarquía estética y riqueza conceptual (p. 8). Reconoce en los principales integrantes del Grupo

Orígenes la actitud de rescate de los valores propios a partir de la asimilación creadora del pasado histórico-cultural, a la vez que identifica la tercera actitud en varios escritores, entre ellos Virgilio Piñera. Otros rasgos relevantes señalados son “la preocupación por la modernidad, una inquietud frustrada precisamente por las estructuras sociales impuestas por las relaciones de dominación económica” (p. 8), “la importancia que tuvo la apertura hacia lo universal” (p. 9), “la búsqueda de la identidad propia [que] implicaba la búsqueda de lo cubano universal y, en lo político-económico, de una nación para sí” y una “conciencia histórica de sentido trascendente” (p. 9).

Sobre este último rasgo menciona:

Coetáneamente con las luchas sociales en sus diversas formas, con las crisis estructurales del capitalismo subdesarrollado —mucho más grave en sus consecuencias que las que ocurrían en la metrópoli—, con la violencia generada por las clases en pugna, elementos integradores de la identidad nacional, la vida cultural va conformando, en sus distintas expresiones y raigalmente imbricada con los hechos político-sociales, una conciencia histórica de sentido trascendente. La cultura fue no sólo una fuerza compensatoria contra la frustración y la injusticia, sino además un elemento liberador en tanto permitía una más profunda intelección de la realidad. (p. 9)

Virgilio López Lemus (2013), en relación al periodo 1940-1958, reconoce como verdad a medias plantear que el grupo Orígenes fue el centro de la búsqueda de “lo cubano en la poesía” en la primera mitad del siglo, porque otro grupo menos numerosos de poetas comunistas o de izquierda política buscaban lo mismo desde otras rutas: Nicolás Guillén, Manuel Navarro Luna, Ángel Augier, Mirta Aguirre, Enma Pérez Téllez, Regino Pedroso y Félix Pita Rodríguez. Para López Lemus el asunto central de la poesía cubana de este periodo es identitario, más que metapoético o de otras tendencias o líneas temáticas, salvo el auge del neorromanticismo capitaneado por José Ángel Buesa, quien de cualquier manera presentó un modo cubano de ver el amor (p. 66). Esta búsqueda se da en la poética de la naturaleza de Samuel Feijóo, el minimalismo de Eliseo Diego, en la preocupación por los pueblos y cierto grado de costumbrismo familiar de varios originistas (p. 66). López Lemus resalta el sentido de lo cubano en la poesía, el sistema poético de José Lezama Lima y en “momentos definitivos” de la obra de Nicolás Guillén. El crítico alude a la presencia de un “tono cubano”, de una “manera peculiar de expresión que implica una ontologización del discurso lírico desde el referente nacional” (2013, p. 67). Ya en 2008 el crítico cubano había mencionado algunos grupos en lo que se reflejaban las orientaciones políticas, caso de un grupo marxista y varios poetas paramarxistas pero sin un núcleo estético.

Las voces femeninas mostraron diversos intimismos, se encontraban Dulce María Loynaz<sup>31</sup>, Serafina Núñez<sup>32</sup>, Josefina de Cepeda<sup>33</sup>, Emma Pérez Téllez<sup>34</sup>.

En su lectura del texto garcía-marruciano *Poemas* López Lemus reconoce el camino singular que inicia la autora, un “cuidado por cantar lo inmediato no precisamente social, sino el hechizo cubano de una poesía citadina” que tiene contactos con la naturaleza insular (2008, p. 140); y sobre “Transfiguración de Jesús en el Monte”, el crítico señala que en este texto palpita la praxis cristiana, distinto de cierto clasicismo religioso de Dulce María Loynaz, con cierto tono evangelizador, lo que no significa doctrinario (2008, p. 155).

Una nueva generación empieza a emerger con la publicación de sus libros, que se denominaría por la historiografía “Generación de los Años Cincuenta”. Como tendencia predomina la social (poesía como servicio), la inmanentista (poesía íntima e introspectiva, intelectual o metapoética), la neorromántica (López, 2008, p. 126). Entre la nueva generación las voces femeninas fueron Carilda Oliver Labra<sup>35</sup> y Rafaela Chacón Nardi<sup>36</sup>. Se debe destacar también a Cleve Solís<sup>37</sup>, a quien Fina García Marruz denominó “la otra poetisa de Orígenes”. Una nueva promoción incorpora a Mirta Aguirre, con el texto *Presencia Interior* (1938). Otras menos conocidas son Graziella Garbalosa con *Narkis. Diez leyendas y cuentos, antiguos y modernos en versos clásicos y libres* (1948), Mercedes Torrens con *Jardines del crepúsculo* (1948) (López 2008, p. 159), y María Sánchez de Fuentes con *Polvo de luz* (1950). Virgilio López Lemus presenta como un hito la publicación de *Las miradas perdidas* de Fina García Marruz, señala que “de un golpe se situaba entre la mejor poesía escrita por mujer en el siglo” (2008, p. 168). Según López Lemus,

---

<sup>31</sup> La obra poética de esta autora recoge los títulos: *Versos* (1950), *Juegos de agua*, *Poemas sin nombre* (1953), *Últimos días de una casa* (1958), *Poemas escogidos* (1985), *Poemas naufragos* (1991), *Bestiarium* (1991), *Finas redes* (1993), *La novia de Lázaro* (1993), *Poesía completa* (1993), *Melancolía de otoño* (1997), *La voz del silencio* (2000), *El áspero sendero* (2001).

<sup>32</sup> Sus principales publicaciones son: *Mar Cautiva* (1937), *Isla en el sueño* (1938), *Vigilia y Secreto* (1942), *Paisaje y Elegía* 1956.; *Vitral del tiempo* (1994), *Moradas para la vida* (1995), *Porque es vivir un testimonio raro* (1996), *En las serenas márgenes* (1999), *Antología cósmica de Serafina Núñez* (2000), *Rosa de mi mansedumbre* (2000), *El herido diamante* (2001), *Cancioncillas* (2002); *Penélope* (2003), *Tierra de secreta transparencia* (2004).

<sup>33</sup> Sus poemarios principales son: *Grana y armiño* (1935), *Versos* (1936), *Palabras en soledad. Poemas del sanatorio* (1938-1939), *La llama en el mar* (1954).

<sup>34</sup> De esta autora se destaca el texto *Poemas de la mujer del preso* (1932).

<sup>35</sup> Algunas de sus publicaciones son: *Verso a verso* (1983) con Luis Raúl, *Las sílabas y el tiempo* (1983), *Desaparece el polvo* (1984), *Verso a verso* (1987) con Jesús Orta Ruiz, *Catorce poemas de amor* (1987), *Calzada de Tirry 8* (1987), *Los huesos alumbrados* (1988), *Pronóstico del gris* (1989), *Sonetos* (1990), *Se me ha perdido un hombre* (1982-1986) (1991), *Ver la palma abriendo el día* (1991).

<sup>36</sup> Principales poemarios: *Viaje al sueño* (1948 y 1957 en edición ampliada), *Del silencio y las voces* (1978), *Coral del aire* (1982), *Una mujer desde su isla canta* (1994), *Vuelta de hoja* (1995), *Mínimo paraíso* (1997), *Del íntimo esplendor* (2000), *Ámbito de amar* (póstumo, 2006).

<sup>37</sup> Principales poemarios: *Vigilia* (1956), *Las mágicas distancias* (1961), *A nadie espera el tiempo* (1961) y *Los sabios días* (1984).

García Marruz añadía trascendencia y cotidianeidad, cristianismo y pensamiento poético. También advierte el crítico que la autora debió haber sido uno de los primeros poetas cubanos en fijarse con mejor detalle en el valor de la pobreza, veía en la vida de los cristianos primitivos (anticipo de teologías euro-latinoamericanas de años posteriores) un resplandor que quería para su patria. Para López Lemus no hay transgresión formal pero sí se transgrede una tradición engrandecedora de la naturaleza que canta a los grandes árboles cubanos como si fuesen dioses; en García Marruz son pobres los pinillos e inocentes las palmas.

Familia, hogar, quintas y pueblecitos, venturas criollas y sutil costumbrismo un poco tomado por el lado del recuerdo, parecen filtrados por esa atmósfera que a primeras luces sugieren modestia y pobreza, pero cuyo trasfondo es literariamente opulento, de orgullo cubano y hasta de algunas soberbias no negativas en el trato de lo que parecería “tema menor”, antaño “dejado a mujer”. (2008, pp. 168-169)

En relación con el discurso de la lírica femenina en Cuba, Mirta Yáñez (2000) se ha referido a las primeras ocho décadas del siglo XX, identificables por la búsqueda fragmentada e inestable del equilibrio entre una ética centrada en lo femenino y una estética contestataria asimilada al canon, y el otro momento clave, el de máximo acrisolamiento del discurso femenino cubano, ubicable a partir de los años 80. Sobre la poesía femenina cubana escrita a partir de 1959 menciona:

Cabe hablar, pues, de manera general, de una actitud desprejuiciada hacia las relaciones sexuales; un desenfado en el abordaje de los temas amorosos; pérdida del autocensura ante situaciones escabrosas, visión crítica de las relaciones familiares [...] tono irónico acerca de la pareja, protesta ante los rezagos de la moral conservadora y machista; erradicación de posturas sumisas, pudorosas, ñoñas, suplicantes o pasivas, rechazo explícito a mantenerse dentro de roles secundarios, autorreconocimiento de su posición en el mundo, lucidez analítica ante otras figuras femeninas —famosas o mujeres del común—, pérdida de la falsa solemnidad ante el fenómeno de la maternidad, nostalgia ante determinados detalles del pasado inmediato, el desgarramiento por la tierra perdida, registro periodístico de la realidad [...] todo ello con un discurso conscientemente desmitificador de los códigos patriarcales y exaltadores de “lo eterno femenino”. (pp. 58-59)

Yáñez, refiriéndose a Fina García Marruz, resalta los aportes del proyecto estético del Grupo Orígenes, pues significaron una defensa de la identidad y una escuela del rigor del lenguaje. Se refiere a ella como “poetisa de serenidades y honduras conceptuales”, que posee la “rara habilidad de aprehender el detalle menor sin prescindir del tono grave que le es tan afín” (p. 52). Yáñez alude a que la autora por sí sola “es una de las voces líricas más sobrias y finas [...] de la poesía en lengua hispana de hoy” (p. 51-52).

Dentro de los estudios más recientes sobre el discurso femenino cubano, se destaca el libro de Yanetsy Pino Reina (2018), que contiene una nueva propuesta teórico-crítica a la crítica literaria

feminista, basada en la categoría de análisis “discurso de resistencia”, que implica desentrañar las estrategias de resistencia de las autoras y así descubrir la configuración de nuevas identidades femeninas, para ello analiza la lírica de autoras cubanas sobresalientes en los siglos XX y XXI. Pino Reina se propone demostrar que en la poesía escrita por mujeres se proyectan evaluaciones sociales de género en vínculo con las identidades individuales, y se dan en la elección de enunciados y estructuras lingüísticas. Alude al papel del discurso en los procesos de reproducción de ideologías y evaluaciones sociales y de su vínculo con el contexto, que tiene como resultado la creación de formaciones discursivas de asuntos, temas, representaciones, que al relacionarse con referentes y conceptos característicos producen estrategias discursivas influidas por una comunidad. La investigadora afirma que la emancipación se convierte en el eje central de la resistencia, de ahí que enuncie la categoría de su propuesta,

un tipo de discurso literario en el cual se relacionan significados, evaluaciones sociales, y enunciados sobre los géneros, a través de cuya deconstrucción o reproducción, según sea el caso, se resiste o transforma el orden hegemónico del patriarcado y se proyectan otras identidades preteridas por la tradición (p. 52).

Enfoca su transcendencia anunciando que será capaz de instaurar “un nuevo saber colectivo basado en experiencias, que a su vez construirá en la memoria un nuevo modo de proyección social culturalmente diferente, basado en la articulación de verdaderas identidades” (p. 53). Si bien la propuesta de Pino Reina atiende especialmente al significado de los poemas las evaluaciones sociales y enunciados sobre los géneros, donde se le otorga prioridad a la identidades, por ejemplo, lo que difiere de la noción *reparto de lo sensible*, se pueden establecer conexiones en cuanto a los sujetos femeninos que son visibles y audibles y sus roles, así como captar mutaciones de la mirada y del pensamiento y quizás las comparticiones del tiempo y el espacio, palabras e imágenes que permiten delinear “cierto rostro de la comunidad” (Rancière, 2015 p. 105). Puede servir, además, para revisar la lectura de la investigadora de algunos poemas garcía-marrucianos. Pino Reina (2018) señala, por ejemplo, que en *Créditos de Charlot* se asume al otro desde la performance, la máscara o el disfraz. De modo que “el poder, obtenido por procuración, viene dado por un discurso en apariencia asentidor, que involucra una resistencia velada de forma paulatina, confundida en ocasiones con la sumisión” (p. 80). Según la investigadora, la sumisión no es total, pues está sublimada por la admiración al maestro. Cuando alude en sentido general a la tradición de poesía religiosa declara que el texto se construye como acto devocional, con un reforzamiento de la subordinación femenina a la divinidad desde la obliteración y no desde la sumisión.

Cuando se unen, como en la poesía de Fina García Marruz, Bertha Caluff, Liudmila Quincoses y otras, subordinación religiosa y obliteración, la resistencia no se encamina al Otro, sino que es introspectiva, o sea, se traduce como experiencia interna de una conciencia que trata de superar los deseos o exigencias del yo, de la individualidad. (2018, p. 101)

Otra serie de textos provenientes de los estudios de género, la filosofía feminista y la crítica literaria feminista contribuyen a la investigación. Los siguientes son algunos de ellos. En el epígrafe “El lugar de la mujer en el ciclo vital del hombre”, en *La moral y la teoría. Psicología del desarrollo femenino* (1982), Carol Gilligan visibiliza la relación como parte de la moralidad en las mujeres, y direcciona cuatro preguntas al abordar las de estas dos autoras: quién habla, en qué cuerpo, cuenta qué historia, y en qué marco cultural se presenta la historia. En el capítulo II “Las cinco caras de la opresión”, del texto *La justicia y la política de la diferencia* (1990), Iris Marion Young da a conocer una nueva formulación de opresión; declara que esta opresión es estructural e identifica cinco formas de injusticia: explotación, marginación, carencia de poder, imperialismo cultural y la violencia. Además, señala el carácter sistémico de la opresión: las mujeres están sujetas a la explotación y marginación debido al género, a la carencia de poder, al imperialismo cultural y a la violencia. Del libro *Decolonial Feminisms, Power and Places: Sentipensando with Rural woman in Colombia* (2020) de Laura Rodríguez Castro interesa retomar el concepto “políticas de lugar”, una noción que permite un estudio de las reconfiguraciones espaciales, las dinámicas locales, su relación con los ámbitos globales y la comprensión sobre cómo ciertas posturas políticas y epistemológicas, son posibles por el lugar, para el lugar y desde el lugar de enunciación y de acción, de modo que permite sentipensar el territorio, el lugar y el cuerpo-tierra en la experiencia intelectual. En *Ciencia, cyborgs y mujeres* (1991), Donna Haraway mantiene una idea recurrente a lo largo de sus diferentes escritos y es la de que “el conocimiento es siempre situado” (1991, p. 328). Esta idea no se puede obviar en nuestra investigación pues permite caracterizar con mayor eficacia y justicia el *reparto de lo sensible* de la obra poética analizada, sobre todo al contribuir a describir la estética primera en que se inserta esta práctica artística y pensarla en relación con la condición femenina de su autora. Por otra parte, responde al interés de marcar que esta investigación no la realiza una inteligencia artificial, sino un sujeto que comparte varias características con la autora de la obra que se analiza, especialmente la nacionalidad y la condición femenina, aspectos que influyen en la lectura del corpus poético.

### 3. Crítica Precedente a la Obra Poética de Fina García Marruz

El ensayista y poeta cubano Jorge Luis Arcos (1956) es quien de manera más consolidada ha estudiado el grupo Orígenes, especialmente el pensamiento poético de José Lezama Lima y el de Fina García Marruz. Su ensayo *En torno a la obra poética de Fina García Marruz* (1990)<sup>38</sup> constituye, pese a varias limitaciones<sup>39</sup>, la investigación base e inicial de lo que puede identificarse como “principal tejido crítico”, por cuanto aborda de manera satisfactoria y ambiciosa varias variables de la obra de Fina García Marruz, y estas se interrelacionan. Este tejido también está conformado por investigaciones de otros coterráneos de García Marruz: “El concepto de poesía de Fina García Marruz explicitado en su ensayística” (2011), de Yuleivy García Bermúdez; la tesis doctoral “Fina García Marruz: la luz del *logos*. Apuntes para una poética de su obra ensayística” (2015), de Zulema Aguirre Abella, y varios artículos de la investigadora Milena Rodríguez Gutiérrez: “Entre el cacharro doméstico y la Vía Láctea: el compromiso poético de Fina García Marruz” (2009), “Fina García Marruz: entre la extraña familia de lo escondido” (2010), “Lo entrañable vs. lo siniestro: Fina García Marruz corrige a Freud” (2015), “Las entrevisiones de Fina García Marruz: sobre el libro de poemas *Viaje a Nicaragua* (1987)” (2017), y “Poéticas del bolso. Las poetas cubanas: reflexiones metapoéticas en Carilda Oliver, Fina García Marruz, Reina María Rodríguez y Damaris Calderón” (2021). Además, integra el “principal tejido crítico” la amplia introducción de la española Carmen Ruiz Barrionuevo a la antología *¿De qué, silencio, eres tú silencio?* (2011).

---

<sup>38</sup> El libro, publicado por Ediciones Unión por ser merecedor del Premio Uneac 88 “Enrique José Varona”, constituye la suma de tres ensayos “relativamente independientes”, como menciona su autor. Por fecha de escritura se puede presentar, tal como lo hace Arcos en el Prefacio del libro, que el primer ensayo redactado corresponde al capítulo 3 del libro: “Para una poética de lo cubano”, que había sido publicado en versión reducida en el Anuario L/L (16) en 1985; el segundo constituye el capítulo 2: “Sobre el pensamiento poético de Fina García Marruz”; y el tercero con el capítulo 1: “Introducción a la obra poética de Fina García Marruz”. Fueron redactados entre 1984 y 1985, de ahí que no analice una etapa importante de la obra poética de Fina García Marruz, la que ella ha identificado “de madurez poética”.

<sup>39</sup> Yuleivy Bermúdez aprecia varias limitaciones del estudio de Arcos en relación a su propio estudio, con las cuales coincide: convoca criterios en su ensayística sin incluir todo la ensayística ni trazar el mapa de su reflexividad consciente sobre la poesía; una jerarquización de sentidos que no desdice la posibilidad de otros ejercicios interpretativos; configuración de este mapa poético en tanto origenista; Arcos declara que su objetivo es comprender el sentido dentro del proceso de la literatura cubana y estudiar las relaciones que su poesía establece con la tradición poética nacional, lo que conduce a ceñir las interpretaciones; queda fuera del estudio la zona desconocida del pensamiento de García Marruz en tanto la autora estaba viva; que asuma la reflexión explícita sobre la poesía desde una perspectiva igualmente poética, para corroborar o reafirmar lo interpretado, lo que desestima la lectura prolija de la ensayística de Marruz; muchos tópicos quedaron solamente anunciados o reiterados (2011, pp. 60-62).

Una diferencia sustancial emerge entre las tres primeras investigaciones y los artículos de Milena Rodríguez: la inserción de la condición de género de García Marruz —aunque no sea esta autora la primera en enunciarlo.

### 3.1 Apuntes fundamentales al margen de los Estudios de Género y la Teoría Crítica Literaria Feminista

En el capítulo I del libro *En torno a la obra poética de Fina García Marruz* Jorge Luis Arcos presenta los propósitos, el contexto literario y la crítica hasta el momento sobre la poesía de García Marruz. Es conveniente partir de los textos por él reunidos y de los cuales señala aspectos centrales<sup>40</sup>; a continuación, se añadirán otras puntualizaciones de la crítica con fecha posterior a su libro que recaen sobre los referidos, para finalmente revisitar, en la medida de que el juicio lo suscite, cada bibliografía con lecturas que responden a teorías críticas contemporáneas que permitan descubrir o redescubrir significaciones no mencionadas y establecer las zonas de proximidad y distanciamiento con relación al “principal tejido crítico”, dentro del que destaca el libro de Jorge Luis Arcos.

Los trabajos críticos sobre la obras de García Marruz en esta primera etapa, de 1942 a 1956, tuvieron como corpus principal desde el libro *Poemas* hasta los poemas publicados en *Orígenes*<sup>41</sup>, y es atendida en sus “contenidos” y “modos” fundamentales. El primer estudio, “Fina García Marruz”, fue realizada por Cintio Vitier en *Diez poetas cubanos 1937-1947* (1948)<sup>42</sup>, con el objetivo de “situar histórica y espiritualmente a cada poeta”. Sobre los poemas antologados<sup>43</sup> de

---

<sup>40</sup> Se debe explicar que por el exhaustivo bosquejo y pertinente análisis a las críticas de la obra poética de Fina García Marruz hasta aproximadamente los años '90, y, además, por ser Arcos la autoridad crítica que ha sido más legitimada dentro del canon de la literatura cubana con relación a la obra garcía-marruciana, el capítulo “Crítica Precedente” iniciará con su lectura a los textos. De este modo se utilizará un procedimiento triple para este periodo crítico a lo largo del mismo capítulo, que funde lo que expresan los textos, la lectura de Arcos y la presente lectura tanto a los textos como a los juicios de Arcos. Por ello se seguirá el orden de lectura de Arcos a los diferentes textos críticos, que coincide, además, con el orden que determina su fecha de publicación.

<sup>41</sup> Señala Arcos que anterior al poemario *Poemas*, Fina García Marruz había publicado esporádicamente: un poema en la revista *Ayuda* (1938), una prosa poética en *Cúspide* (1938) y el texto crítico “Sobre la rima”, en la revista mexicana *El Hijo Pródigo* (1944); posterior a *Poemas* (1942), incluyen esta etapa los textos *Transfiguración de Jesús en el monte* (1947), *Las miradas perdidas* (1951), poemas que se publican en *Orígenes* en 1951 y otros publicados anteriormente pero que se recogen en *Las miradas perdidas*: “Carta de César Vallejo” (1944), “La luz del siglo” y “Un día, una mirada” (1945); “Canción para la extraña flor” (1948); seis poemas del cuaderno *La noche en el corazón en 1949*, y cuatro del cuaderno *Las miradas perdidas* (1949).

<sup>42</sup> Además de esta muestra, Cintio Vitier, para su primer juicio escrito sobre la obra de la originista, tuvo acceso a la edición de *Las miradas...* en 1951, los textos antologados en *Diez poetas cubanos (1937-1947)* y en *Cincuenta años de poesía en Cuba (1902-1952)* (1952), los poemas publicados en *Orígenes* y que posteriormente se incluyeron en *Visitaciones*: “A Keats” y “Mañana de enero” (1953); “Visitaciones” (1954); “Edipo”, “Monólogos”, “Agosto”, “A los libros me vuelvo” y “Oda” (1955); y “Grabados para el diario de un niño corazón” (1956).

<sup>43</sup> Los poemas antologados son: “Una dulce nevada está cayendo; “Ama la superficie casta y triste”; “Carta a César Vallejo”; “Sonetos de la pobreza” que incluye los poemas “Nacimiento de la fe”, “Príncipe Oscuro”, “Gloria de Dios”,

García Marruz, Vitier refiere una peculiar actitud ante la poesía, “los poemas no constituyen para ella fines en sí mismos, sino sencilla y estrictamente caminos o instrumentos que sirven al progreso del alma y la visión” (Vitier, p. 214). Arcos indica que “se trata de una visión de lo Exterior, ese punto de lejanía e intimidad donde se manifiesta lo trascendente en la realidad para la poetisa, entrevisto a través del conocimiento poético, pero sólo «entrevisto», es decir, nunca poseído” (1990, p. 80), lo que revela una concepción de la poesía, como menciona Vitier, “ancilar y en cierto modo piadoso” (p. 214), o sea, para Arcos, correspondería a “una actitud [...] que parece «ir más allá» o «quedarse más acá», es decir, situarse en ese delicado punto donde parece «descender» «apiadado» el Espíritu para encarnar en lo particular y ofrecer, como en un trasluz, su instante de eternidad” (p. 81). Para Arcos, “supone una perspectiva religiosa de la Poesía, la cual siempre será trascendente con respecto al poeta y a su ilusoria «creación» verbal” (p. 81). Vinculado a esta concepción, Arcos retoma los criterios de Vitier, quien repara por primera vez en un aspecto que será frecuente en la crítica: “ese aparente «desaliño» formal, secreto de su estilo”, que “les resta [a sus poemas] en ocasiones la definitiva perfección” (Vitier, 1948, p. 214). Al respecto Arcos considera que Vitier “desliza un juicio [...] demasiado prematuro de su apreciación estética”, y fundamenta que “el lenguaje «parece» quebrarse para acoger el despegue de su pensamiento [y es] donde radica su más peculiar originalidad estilística, muy ligada a su concepto religioso de la trascendencia de la Poesía y al valor de la obediencia a una forma” (p. 81). Interesa resaltar el criterio de Vitier en relación con la libertad formal de la poeta, puesto que según él “no surge nunca de cierta dominante concepción del idioma o el molde, sino del deseo de una pobreza, que a veces linda con el desaliño, ardientemente ceñida al oculto alimento de la comunión poética y vital” (p. 214). Según Vitier, la pobreza está “ardientemente ceñida al oculto alimento de la comunión poética y vital”, donde se respira el pensamiento zambrano de *razón poética*, de modo que al apuntar estas características Vitier destaca a García Marruz entre los demás autores. Arcos nota en las consideraciones de María Zambrano, cuando comenta esta antología en su ensayo “La Cuba secreta” (1948), que esta “singularidad” parece ser el centro.

Para completar la perspectiva de Vitier resulta útil leer su “Prólogo” a *Diez poetas cubanos*. En este el autor llama la atención sobre un grupo [Orígenes] que según él constituye “lo realmente distinto de nuestra poesía después de consumadas las mejores consecuencias líricas de la generación de la «Revista de Avance» (1927-1930)”. Asimismo, destaca el trabajo poético que

---

“Yo me llamé a mí misma”, “Los siete días”, “Pobreza de la forma”, “Los pobres, la tierra”, “Oh los bueyes”, “Nacimiento”; “La demente en la puerta de la iglesia” y “Transfiguración de Jesús en el Monte” (pp. 213-228).

representa, junto al movimiento pictórico que le hace compañía, “la más secreta y penetradora señal de nuestra cultura en los últimos diez años” (p. 9). Describe un salto, en ocasiones “sombrio de voracidad, hacia más dramáticas variaciones en torno a la fábula, el destino, la sustancia [...] un verso imperioso e imprevisible [...] una poesía de penetración [...] el intimismo esteticista [...] se abre a la aventura metafísica o mística, y por lo tanto muchas veces hermética”, “cada poeta inicia, estremecido por la señal de José Lezama Lima en «Muerte de Narciso» (1937), la búsqueda de su propio canon, de su propia y distinta perfección” (p. 10). Para Vitier se trata de “uno de los movimientos espirituales más intensos y ocultos de nuestra América” (p. 10). Otra de las cuestiones abordadas por Vitier fue la alusión a “las principales fuentes de la poesía contemporánea y eterna” y “de los maestros españoles e hispanoamericanos inmediatos”, donde han bebido los autores antologados<sup>44</sup>. Señala que “un lúcido instinto [los] ha salvado de caer en órbitas que [...] sólo admiten, [...] repeticiones y refinamientos más o menos diferenciados, pero en suma estériles para el parto de una sustancia poética nacional y universal” (p. 11).

Para Vitier este haber bebido e interpretado con libertad en las fuentes culturales hasta alcanzar “la opulenta conquista de espíritu [...] en un país de tan breve y turbada historia como el nuestro” (p. 12), justifica la obra de una generación. Es decir, se percibe un posicionamiento estético-cultural y político en la matriz direccional de esta antología. La historia breve y turbada sobre todo alude a la historia política, en la que pretenden inscribirse, aportando la conquista del espíritu.

En *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)* (1952), Cintio Vitier reitera las tres temáticas fundamentales de la poesía de Fina García Marruz, juicio con el cual comulga Arcos: “la intimidad de los recuerdos”, “el sabor de lo cubano” y “los misterios católicos” y dentro de lo cubano se especifica la presencia martiana. Arcos apunta que Vitier hace referencia a “lo exterior prístino, inalcanzable” y a la cualidad de su estilo, en esta ocasión Vitier declara: “Más atenta a la plenitud expresiva que a la perfección de la forma, ese mismo desinterés le gana una hermosura interior en su estilo; pero a veces le debilita o desdibuja la eficacia verbal” (Vitier, cit. en Arcos, p. 87).

José María Chacón y Calvo, en cuatro números sucesivos del *Diario de la Marina*, publica las críticas “La poesía de Fina García Marruz I, II, III, IV”. Arcos resalta que el crítico repara en

---

<sup>44</sup> Algunas de las fuentes que describe Vitier son: Juan Ramón Jiménez y Neruda. Apunta, además, “habrá que iluminar un vasto panorama de lecturas y preferencias que abarca desde los siglos de oro españoles en sus distintas direcciones cultas hasta los últimos surrealistas y católicos franceses sin olvidar a figuras como Whitman, Eliot, Rilke, Joyce” (Vitier, p. 11).

*Las miradas perdidas* “esta poesía de las cosas, de lo cotidiano, de los recursos familiares, de lo que parece minúsculo y tiene una honda resonancia interior” (1951, cit. en Arcos, pp. 84-85), lo que explicita la referencia a una nueva actitud ante la circunstancia, a través de la memoria, característica que para Arcos es típica de la segunda promoción del grupo Orígenes; y, por otro, intuye desde estas palabras la doble naturaleza simbólica propia de los “paisajes simbólicos”, a través de su noción de la apariencia como misterio, como revelación de lo trascendente. Arcos resalta de los apuntes de Chacón y Calvo que se haya percatado de “esa doble condición de realidad y misterio tan consustancial a su [García Marruz] pensamiento poético”, donde la palabra “lejanía” atiende el motivo “clave, recurrente y significativo” del pensamiento poético, relacionado con la condición trascendente de la realidad; su concepto de lo Exterior en la Poesía, sería ese punto coincidente de “lejanía” e “intimidad” (Arcos, p. 85). Otra intuición advertida por el crítico y reconocida por Arcos es haber señalado al exergo martiano: “y las oscuras / tardes me atraen, cual si mi patria fuera / la dilatada sombra”, con relevante importancia, tal que “parece darnos el espíritu de su poesía” (Chacón y Calvo, cit. en Arcos, p. 85). No obstante estos señalamientos, su estudio no es totalmente satisfactorio, y Arcos es el primero en reconocerlo al enunciar que el crítico no llega a aprehender “el profundo sentido religioso” en esta zona de su poesía, y que sólo acierta a exponer su impresión inmediata, aunque accede a “intuiciones”. Resalta que el crítico señala que Fina García Marruz “no se olvida de la honda voz de la patria” y cómo “hay una imitación clara y directa” de los *Versos Sencillos* (Chacón y Calvo, cit. en Arcos, p. 86). Por otra parte, Chacón y Calvo alude al “acento nuevo, su [García Marruz] acento de verdad”, de modo que aleja al verso de “las meras expresiones verbales, de todo lo puramente externo y circunstancial” (Chacón y Calvo, cit. en Arcos, p. 86). Para Arcos, así se expresa

la esencia de la poesía de la poetisa: en primer lugar, su intensidad “confesional”, su autenticidad, su apego a la belleza como verdad, y, por otro lado, aquello que individualiza su apropiación poética, alejada lo mismo de cualquier “purismo” formalista o de cualquier acento prosaísta, como tendencias expresivas dominantes y unilaterales (p. 86).

Según Arcos, esta exclusión de todo dualismo podía haber llevado al crítico a reparar en la asunción del misterio del descendimiento, de la encarnación.

En “Poesía trascendentalista”, de *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)* ([1954] 2009), Retamar designa “poesía trascendentalista” la obra de los poetas agrupados en la antología *Diez poetas cubanos* (1948), señalando que los agrupa “la misma voluntad de cada uno de integrar sus intuiciones, sus posibles apoderamientos de lo desconocido, en un distinto absoluto poético a partir de dos supuestos radicales: la experiencia (tanto vital como cultural) y la palabra (en su deseo

de identificación simbólica con la realidad)” (p. 112). Para él los “posibles apoderamientos de lo desconocido” constituyen la señal más definida de esta poesía. Fundamenta el término trascendental como no lejano de trascendente, según Kant, y resalta que esta denominación no ignora la inmanencia de la literatura, apoyándose en *El deslinde*, de Alfonso Reyes. Sin contradecir a Reyes, Retamar considera que esta inmanencia general admite una actitud ancilar, una voluntad de trascender la arquitectura de las palabras, y de llegar a enfrentar *lo desconocido*. El término trascendente lo asume desde la definición de Heidegger: “es aquello que realiza el traspaso, aquello que traspasando permanece” (Heidegger cit. en Retamar, 2009, p. 113). Interesa resaltar otras apreciaciones de Retamar, especialmente las que se vinculan con la forma. Se refiere a “una forma más torturada, de difícil equilibrio, que rehúye el endecasílabo en pos de un verso más alterado; que abandona las formas cerradas o, al emplearlas, como en el caso del soneto —en Lezama, Vitier, Diego, García Marruz—, hace de ellas formas heridas, de oscilantes bordes” (pp. 114-115). Considera que esta forma se acerca al barroquismo y es, a la vez, un retorno a lo clásico. Por otra parte, en cuanto a lo temático, caracteriza que los origenistas se mueven en torno a preocupaciones metafísicas y religiosas: el tiempo, la sustancia, la vida. Además, señala que a la forma y a los temas un impulso común los alimenta: “una actitud peculiar frente a la poesía vista como testimonio antes que como una serena creación objetiva; vista como búsqueda o pregunta esenciales” (p. 115).

Roberto Fernández Retamar, al referirse directamente a la poesía de Fina García Marruz, parte de los criterios de Vitier en *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)* (1952) y reitera sus tres temáticas fundamentales, pero con respecto a su estilo es más explícito cuando aprecia su “voluntario descuido formal” (Fernández, 1954, p.115). Retamar advierte la “sencillez formal y una claridad expositiva” (2009, p. 148) como dos rasgos que “traducen ese apego a lo inmediato —a lo particular—, cercano a la poesía de la vivencia y a cierto «conversacionalismo» que la caracterizan al menos en lo más visible de su actitud ante las materias poéticas” (Arcos, 1990, p. 88), y ejemplifica con la utilización de prosaísmos en su poesía. Además, Fernández Retamar comprueba, dentro de su temática religiosa, la cualidad esencial de su “Transfiguración de Jesús en el Monte”, texto que, junto a “Fresco de Abel” y “Elección de Pedro” constituyen, para Arcos, tres poemas primigenios para dilucidar el pensamiento poético de García Marruz. Retamar evidencia la cercanía con la obra de Eliseo Diego, aunque con “caracteres propios, de delicadeza y ternura, que mantienen un suave aliento femenino” (p. 148), de modo que las preocupaciones que aparecen de una manera similar en Vitier y Smith “se traslucen en la palabra humilde, suave y

siempre hermosa [...] de esta poetisa” (2009, p. 148). Por último, es de mi interés presentar el fragmento en el que alude a las principales características formales observadas.

Formalmente, la poesía de FGM se destaca por la simplicidad de sus elementos. Utiliza con frecuencia el soneto, alterado no en busca de la riqueza barroca de Lezama, sino de *un humilde exterior* (alteración de rimas, rimas de gerundios); en cuanto a los versos, el endecasílabo y el alejandrino a que recurre de preferencia no mantienen su justa medida; y, a menudo, se vale de un versículo lento y amplio, como un reposado gesto, que posee cierta evidente majestuosidad. *Sus metáforas, por otra parte, rehúyen toda complejidad y alambicamiento*. Esta poetisa desea ofrecer dentro de una hermosa vestidura su obra de fervor cristiano, pero valiéndose de sencillos recursos, dejándola *en esa poderosa desnudez de toda plegaria*. (pp. 148-150) (cursivas mías)

Para Arcos la más profunda valoración de la poesía de García Marruz, no sólo de *Las miradas perdidas*, sino también de una gran zona de *Visitaciones*, se encuentra en el Vitier del “Recuento de la poesía lírica en Cuba desde Heredia a nuestros días” (1956), texto que finaliza la crítica hecha antes de 1959 sobre su poesía, pues aquí ya esas “temáticas” señaladas anteriormente son integradas en un “proceso espiritual”, desde “Sus evocaciones de la infancia y de los «interiores mágicos»”, identificada para Arcos como “poesía de la memoria” y sus “paisajes simbólicos”, hasta su plenitud más trascendente en los “Sonetos de la pobreza” y “Transfiguración de Jesús en el Monte”. Los criterios esgrimidos en este texto son para Arcos más sólidos y correctos, por cuanto muestran mayor información y lucidez, especialmente al detenerse en la descripción esencial de aspectos fundamentales del pensamiento poético de la autora: “el valor del instante —valor de eternidad—, el misterio de la apariencia, lo trascendente, lo Exterior”, y de igual manera destaca que Vitier “se circunscribe al centro de irradiación del sentido de su “Transfiguración...”, indicando así, implícitamente, el valor de la ontología religiosa que atraviesa todo el pensamiento de la «creadora»” (p. 89). Además, Arcos considera que Vitier intuye el valor del misterio de la caridad cuando menciona cómo ella “descubre el reverso divino y consolador del instante, la confianza en la certidumbre que guarda su promesa”. (p. 89)

El último texto de esta época sobre el que pudo incorporar Cintio Vitier argumentos sobre la creación poética de Fina García Marruz fue *Lo cubano en la poesía* (1970); sin embargo, tanto la obra poética como la autora quedan fuera de este libro, con marcado carácter fundacional, abarcador, grandilocuente y por ello legitimador. Para Arcos, la exclusión se debe a “escrúpulos válidos de relación afectiva”, pero llama la atención el hecho de que solamente dos autoras merecieron ser incorporadas, Luisa y Julia Pérez, dentro de la tradición poética cubana.

Las próximas alusiones corresponden a la historiografía literaria más legitimada, los tres tomos de *Historia de la Literatura Cubana*, sin que Salvador Bueno añada algo revelador ni

Raimundo Lazo en su *Esquema histórico de la literatura cubana (desde sus orígenes hasta 1966)* (1966). Fue Max Henríquez Ureña en su *Panorama histórico de la literatura cubana* (1967), quien, sobre los aspectos 'formales' de la poesía marruciana, dice:

En sentido general y en lo que atañe a la forma externa, Fina García Marruz se encuentra lejos de los procedimientos de su grupo. Y no hay que dudar de que es en esas composiciones que conservan un andamiaje en cierto modo neoclásico, en las que splende con mayor brillo *su arte sutil y delicado*. (Henríquez, cit. en Arcos, p. 90)

Arcos llama la atención sobre esta “singularidad” formal apreciada por Max Henríquez Ureña, Fernández Retamar y Vitier, “ya no su configuración externa de sesgo neoclásico, sino el propio sentido de su «forma» con relación a su pensamiento poético” (p. 90), confesional, como señala Vitier, y que la utilización de una forma tradicional no supone una fatal limitación, pues Fina “no «afecta» su libertad expresiva, sino que «paradójicamente la supone»” (pp. 90-91). De este análisis dictamina Arcos que la autora expresa “una relación mucho más profunda que la observada por la crítica entre la libertad expresiva y la obediencia a una forma, de hondo linaje católico, donde creemos encontrar el secreto de su estilo” (p. 91). Sobre este criterio sugiere la lectura de algunos textos, entre ellos, la reseña crítica “Notas sobre *Espacios métricos* de Silvina Ocampo”.

En la reseña crítica “Notas sobre «Espacios métricos». Silvina Ocampo. Ediciones «Sur»” (1946), en el que la autora erige, sobre la base del criterio de Rosalía de Castro, su apuesta en tanto mujer para alcanzar la “gran poesía”. Escribe García Marruz: “la aparición de un libro cuyo autor es una mujer trae siempre, como de pasada, el problema de la expresión femenina, de su aparición, de sus limitaciones, de su riesgo” (1946, p. 42). Se distinguen inicialmente varios aspectos: la actualización de la autora de la existencia de la problemática de la mujer y la escritura femenina; la identificación implícita entre lo masculino con lo universal, pues igualmente la problemática pudiera presentarse si el autor es un hombre; y los tres elementos de apertura que para Fina García Marruz acompañan la expresión femenina: el problema de su aparición, sus limitaciones y los riesgos de la expresión femenina. De modo que Fina García Marruz considera que existe una expresión femenina, que tiene limitaciones y riesgos. En la segunda oración desarrolla una interrogación retórica<sup>45</sup> que responde más bien a la *rogatio* —pregunta y añade una respuesta

---

<sup>45</sup> En la tesis doctoral Zulema Aguirre Abella, “Fina García Marruz: La luz del logos. Apuntes para una poética de su obra ensayística” (2015), señala que en la producción ensayística de Fina García Marruz esta forma de argumentación es esencial. La escritora recurre en más de una oportunidad a la interrogación retórica. Podría argüirse que necesita autoexaminarse cuestionando las causas, connotaciones de una valoración, sencilla impresión o necesaria exégesis.

(Kertzer, 1987, p. 242 cit. en Aguirre, 2015, p. 395)—, para argumentar la problemática presentada que apunta de lleno a las limitaciones de la expresión femenina:

Cuando leímos en Rosalía de Castro, “las mujeres son arpas de sólo dos cuerdas: la imaginación y el sentimiento”, nos preguntamos si con estos medios se podía llegar a una gran poesía, a una auténtica creación en el sentido espiritual del término, al desprendimiento de una “mirada”. Se nos hizo entonces evidente que no. (1946, p. 42)

En esta reseña García Marruz diferencia la “cultura femenina” y la “cultura viril” mediante su asociación con los sentidos y la catolicidad: tacto-mano-alma y ojo-visión/mirada-espíritu.

La cultura femenina, pensamos, es una cultura de la mano, la viril del ojo, de aquí que todo intento de expresión que no realice una “mirada” parezca intento femenino y también el hecho de que la mujer no tenga nada que ver con el espíritu. (p. 42)

Para analizar esta relación que establece entre la “cultura femenina” con la mano y la viril con el ojo, se debe buscar el germen del concepto “cultura femenina” y cómo este fue interpretado en Fina García Marruz. Es notable el pensamiento de Georg Simmel<sup>46</sup> al respecto.

En el ensayo “Cultura femenina”, Georg Simmel enuncia por primera vez este concepto. El autor comienza su análisis sociológico presentando el concepto de “cultura”:

Puede considerarse la cultura como el perfeccionamiento de los individuos merced a la provisión de espiritualidad objetivada por la especie humana en el curso de la historia. Decimos que un individuo es culto cuando su esencia personal se ha completado asimilándose los valores objetivos: costumbres, moral, conocimiento, arte, religión, formas sociales, formas de la expresión. Es, pues, la cultura una síntesis singularísima del espíritu subjetivo con el espíritu objetivo. El último sentido de esta síntesis reside, sin duda, en el perfeccionamiento individual.

De modo que “el conjunto de lo que ha sido expresado y hecho, de lo que tiene existencia ideal y eficacia real, el complejo de los tesoros culturales de una época, puede llamarse la «cultura objetiva de dicha época»” (1934, p. 13). Más adelante se pregunta: “¿con qué amplitud, con qué intensidad se apropian los diferentes individuos esos contenidos de la cultura objetiva?”, e

---

<sup>46</sup> Mediante la *Revista de Occidente* se introdujeron en la lengua castellana tres ensayos del sociólogo alemán Georg Simmel (1858-1918). Estos textos fueron: “Filosofía de la moda”, I, 1 (julio 1923), pp. 42-66; “Lo masculino y lo femenino: Para una psicología de los sexos”, II, 5 (noviembre 1923), pp. 218-236; II, 6 (diciembre 1923), pp. 336-363; y “Cultura femenina”, VII, 21 (marzo 1925), pp. 273-301; VIII, 23 (mayo 1925), pp. 170-199. De ellos y de las lecturas que Ortega y Gasset hizo de estos textos fundamentalmente, se pueden rastrear líneas centrales en el pensamiento marruciano. Raquel Osborne en el artículo “Simmel y la «cultura femenina» (Las múltiples lecturas de unos viejos textos)” analiza la repercusión de los textos de Simmel en el ámbito norteamericano y español, principalmente en las lecturas de Ortega y Gasset. Esta autora bosqueja cómo lo más retrógrado del pensamiento simmeliano fue absorbido por Ortega, y señala a la vez el primer acercamiento crítico en defensa de “la cuestión femenina” en la escritura de Rosa Chacel, que fue publicado en la propia *Revista de Occidente* bajo el título “Esquema de los problemas prácticos y actuales del amor” en 1931.

identifica con esta pregunta el problema de la cultura subjetiva. Simmel inmediatamente se encamina a pensar el movimiento feminista moderno, señalando que al querer las mujeres adoptar las formas de vida y de la producción masculinas, la aspiración era pretender aumentar su cultura subjetiva, lo que sería “una multiplicación de los valores, no una creación de valores nuevos en el sentido objetivo” (pp. 14-15). De ahí que Simmel siguiendo este razonamiento se cuestione si el movimiento feminista será creativo, aumentando la cultura objetiva, que “no sólo multiplique y reproduzca, sino que produzca y cree” (p. 15).

Una interrogante similar se plantea Fina García Marruz con relación a la creación poética de las mujeres, quienes, como había mencionado, participan de una cultura de la mano, que condiciona que la poesía femenina. Expresa la autora

El ojo es el que objetiviza la realidad, el que la desprende. La mano no puede separarse nunca de ella porque la realidad misma es como una inmensa mano que no se ve a sí misma, que conoce entrañablemente, confundándose con lo acariciado. El ojo pone una distancia en medio, lejaniza, es el momento conmovedor del espíritu en que la realidad puede al fin mirarse a sí misma, rebotar, tornarse finita, rompiendo con lo demoníaco de lo que no tiene fin. La mano conoce con el alma, el ojo con el espíritu. La primera comparte, confunde, compadece. El segundo conoce, distingue, ama. El ojo alumbra con luz, atraviesa, penetra, la mano alumbra con tiniebla, su conocimiento es una pasión. La poesía femenina se mueve pues en el terreno del sentimiento, del alma (o sea del “interés”), careciendo del superior desinterés del espíritu. Hijo desprendiéndose de lo maternal absorbente, de la tierra. (p. 42)

Esta reseña insiste en la relación entre lo óptico y lo háptico y el vínculo de estos sentidos con la condición femenina, característica la obra poética de Fina García Marruz.

Cuando Arcos se refiere a Francisco López Segrera, señala que en sus juicios se manifiesta un “cierto paternalismo que se confunde con la delicadeza a propósito de su condición de «poetisa»” (p. 91), y declara que es uno de los equívocos más extendidos en la apreciación de su obra. Sobre esta problemática, Arcos sugiere la lectura del ensayo “Notas sobre *Espacios métricos* de Silvina Ocampo”.

En la solapa de *Visitaciones* (1970) Eliseo Diego señala que en el libro se encuentran “algunos de los poemas de más *apasionada belleza* que se hayan compuesto en lengua española desde que asomó el mil novecientos”. Arcos menciona que Eliseo Diego agrega una nueva vertiente de interpretación al situarla en la línea de Teresa de Jesús, Miguel de Unamuno y José Martí, elementos que para Arcos apoyan la particularidad estilística de la que se ha hablado. Arcos destaca que Eliseo Diego intuyó los pariguales con respecto a su “extraña plenitud expresiva” —de García Marruz—, donde coexiste “un lenguaje aparentemente sencillo [...] con un pensamiento profundo, en ocasiones «conceptuoso»” (pp. 92-93), que para Arcos remite a Francisco de Quevedo. Arcos

considera que Diego precisa aún más que la crítica anterior el verdadero sentido de su forma poética, porque alude a su forma “desaliñada”, “reflexiva, conversacional, conceptuosa”. Por otra parte, destaca que Diego se detiene con mayor fijeza en otro de los sentidos fundamentales de su poesía, que en cada uno de sus poemas se cumple su descubrimiento fundamental, que toda apariencia es una misteriosa aparición. Un fragmento de este texto adquiere marcado interés en el contexto de esta investigación por cuanto conduce a pensar en el estatuto de la ficción y su política en la obra de García Marruz. Eliseo Diego menciona:

Una frontera muy sutil separa a la literatura de ese otro orden del espíritu donde, sin enterarse mucho de sí mismos, *el arte y el ser se confunden*. Por él es que se ha movido siempre Fina García Marruz, tal como avanzaba por la feria la joven de la balada irlandesa, cuyo simple paso iba orientándolo todo a la poesía.

Francisco de Oraá, a raíz de *Visitaciones*, publica un comentario, “Registro de visitas” (1970), que para Arcos está lleno de “fulgurantes intuiciones”, porque aborda constantes de su pensamiento. Indica Oraá que en el ámbito cristiano de la poesía el poeta no es un creador. El poeta recibe la visión o visitación de la Poesía, que es “lo misterioso”, porque es trascendente; y dice que su poesía manifestará esa revelación, de ahí que se configure como “irrupción”, “una visión o conocimiento instantáneo, casi ajena al poeta mismo; la visión siempre guarda su misterio aunque se ofrezca a través de la reciedumbre de lo real, de la apariencia, que entonces es resonante, simbólica” (Oraá, cit. en Arcos, p. 94). La sobreabundancia alude a un orden trascendente, entrevistas en la luz de lo Exterior. Otro aspecto es que la participación en la realidad supone un instante de sacrificio, por lo cual constituye un acto de caridad, que está implícito también en la fidelidad del ser, en la obediencia.

Quince años después, tras la publicación de *Poesías escogidas* (1984), aparecen algunas críticas, como la de Jorge Yglesias (1984), quien se acerca a lo característico del estilo de García Marruz, aunque sin aportar novedad; por ello repara Arcos en el misterio de su estilo, acaso consistente precisamente en la imposibilidad de explicarlo. Propone hacerlo mediante un estudio propiamente estilístico de su obra (1990, p. 95).

Sobre la reseña crítica de Marilyn Bobes, “Elogio de la serena perfección” (1985), Arcos plantea que quizás su mayor intuición descansa en la afirmación: “esta exquisita poetisa cuyo mayor encanto radique en la *serena perfección de un estilo* que no claudica ante la sonoridad de las palabras porque busca, sobre todo, *la precisión conceptual y la belleza de lo verdadero*” (Bobes cit. en Arcos, p. 96). Además, Bobes reitera la honda resonancia martiana y su incuestionable

cosmovisión religiosa. No obstante, Arcos desestima su comentario de la función de la memoria por superficial o convencional.

Raquel Carrió en “Fina García Marruz: la extracción de la belleza” (1985) repara en el valor universal de la “mirada” poética, la relativa independencia de la obra con respecto a su “realidad contextual”, y que lo esencial en esta poesía está en la manera en que logra trascender por la imagen materias e instrumentos. Para Arcos, de este modo se arribaría a la actitud esencial de su quehacer poético:

la fidelidad a la encarnación, el desdén por todo dualismo y su certeza de que la poesía no debe convertirse nunca ni en un fin en sí mismo ni en medio “para”, sino solo situarse acaso en ese punto [...] desde donde “la mirada” puede entrever ese “más”, ese sobrepasamiento, [...] ese exceso que constituye la esencia poética para la poetisa. (p. 97)

Arcos percibe que Carrió comprueba que para Fina: “la legítima función [de la poesía] es la revelación de la verdad por la belleza” (p. 97). En su reseña manifiesta que lo peculiar de la poesía de García Marruz es “la manera tan natural de confundir (o fundir) vida y poesía” (Carrió cit. en Arcos, p. 97), criterio que coincide con el de Eliseo Diego. Además, Carrió aborda la idea de la extracción de la belleza, que Arcos define como *entrevisiones*, por donde García Marruz cree tocar la eternidad o la belleza, identificable a la vez con el bien, la verdad, la justicia y el amor sumos, para *detenerse (o proyectarlas)*, según Carrió, en “un espacio más vasto, a un otro tiempo, una otra dimensión” (pp. 97-98). Hasta que concluye con una penetrante captación de lo trascendente en la obra poética de Fina:

Nada es claro u oscuro, pero todo en la poesía requiere su graciosa iluminación, la intensidad que hará saltar la imagen de la letra. Si escribir es esa suerte de “rebajamiento” (de la visión a la escritura), la poesía mayor potencia el paso inverso: devuelve la visión, enriquecida, ganada la verdad a través de la belleza [...]. Tocar e instalarse en esa zona de la gracia es, para mí, el secreto durable y a [vez] la enorme utilidad de la poesía de Fina. (Arcos, p. 98)

En el Capítulo II, “Sobre el pensamiento poético de Fina García Marruz”, Jorge Luis Arcos expone los conceptos con los que revisita la obra poética de García Marruz: *poética y pensamiento poético*. Para Arcos la *poética* no puede comprenderse “solo como un pensamiento sobre la poesía desde ella misma, sino también como un pensamiento sobre y de la poesía desde y en la poesía” (pp. 99-100). Considera que “la aprehensión del sentido de una poética no deberá ceñirse al pensamiento poético explícito del escritor, puesto que su extensión y precisión significacional comprende, incluso, el estilo mismo del poeta”, y así “la manera especial en que la intención y la proporción expresiva de su lenguaje se manifiesta, lo que también expresa un “conocer”, un *pensamiento poético*” (p. 100). Arcos concibe que la poética no se identifica con el estilo, sino que

lo supone, no obstante descarta la captación de su estilo como interés de su investigación. Concluye: “la poética es el pensamiento presente en el discurso poético sobre y en el propio discurso, el cual se manifiesta ya implícita o explícitamente” (p. 100).

La poética, pues, sería la peculiar concepción que tiene de la realidad un determinado poeta: el vínculo cognoscitivo que establece con ella: la función de su propio medio expresivo y de los contenidos que a través de este se encauzan de una manera sistemática y coherente, y que, por lo tanto, constituyen un referente esencial para la dilucidación de su estilo, aunque no se reduzca a este. (p. 101)

A partir de esta definición es comprensible que Arcos precise que abordar el pensamiento poético de García Marruz no se centra sólo en las consideraciones sobre su poesía, sino en su sentido, el modo de manifestarse y desenvolverse su conocimiento poético de la realidad, por lo cual sobrepasa el corpus de la poesía, para abarcar el pensamiento que se reconoce en sus ensayos o críticas sobre otros autores, lo que realiza desde una perspectiva poética. Se centra entonces en la captación de las constantes de su pensamiento, de modo explícito e implícito.

Para analizar el *pensamiento poético* Jorge Luis Arcos presenta las generalidades de “las ideas o maneras centrales de su discurso poético, que no es otro que la forma como comprende la realidad desde y en su poesía: esto es, la manera como la realidad es asumida, interrogada, aprehendida desde *la imagen*, desde la vía cognoscitiva que le es inherente a la poesía” (p. 102). La imagen adquiere un valor fundamental por cuanto desde la poesía la realidad se piensa a través de la imagen y su valor conceptual, pues:

la imagen expresa la esencia a través de su totalidad simbólica, resonante y polisignificativa, es decir, a través de la apariencia, de lo sensible, de lo fenoménico, de lo particular; que esta polisemia [...] está determinada por el valor textual y contextual de la palabra; que esta función de la *palabra poética* solo se valorará en función de sus desprendimientos conceptuales y no en su efectividad estilística, aunque la suponga a veces. (p. 102)

*Ontología Religiosa o la Trascendencia en la Poesía*. El pensamiento poético revela una concepción del mundo: ética, filosófica, ideológica, axiológica. Según Arcos, García Marruz siempre se sitúa frente a la realidad desde una perspectiva poética, y esto lo advierte en su pensamiento crítico o ensayístico, y en su obra propiamente poética (p. 103). Sitúa su pensamiento crítico dentro de la perspectiva de la crítica poética de raigambre martiana; señala que aunque se reconoce en la poesía la inserción de un pensamiento, no se asume así la presencia de lo poético dentro del discurso de la crítica, pues se tiende a separar el valor conceptual y el valor de la imagen (p. 104). De ahí que Arcos afirme que la crítica poética —que no sea impresionismo crítico— es efectiva para penetrar la realidad como otro método crítico. En estas palabras se advierte una profunda asimilación del pensamiento de María Zambrano, pues sin nombrar la *razón poética*,

Arcos la está aplicando como base, y a la vez, como metodología de su análisis. Partiendo de la lectura del ensayo marruciano “Lo exterior en la poesía” (1947), inicia la exposición de su primera idea central o manera sobre la obra de García Marruz, la presencia de una ontología religiosa o el valor de la trascendencia, apreciable desde *Las miradas perdidas* (1951).

Arcos considera que la autora asentará su perspectiva poética en una ontología religiosa que supone el vislumbre de la trascendencia religiosa a través de la poesía, y que sin apartarse de la realidad, la traspasa (p. 109). La realidad es, desde su perspectiva, una liturgia, manifestación de lo trascendente. Por ello asegura: “la poesía no tendrá otra vía de conocimiento que no sea la realidad, lo particular [...]. Solo que su ontología religiosa, de raigambre católica, a la vez que valora los sentidos, los trasciende” (p. 110). La participación en lo trascendente desde la poesía halla en el límite, en el reconocimiento de lo que nos rebasa, su verdadero sentido, y sólo se accede al vislumbre de lo trascendente, la entrevisión, desde la poesía o la vía amorosa. De ahí que Arcos sostenga que para García Marruz la poesía es una vía posible de participación, y, no menos importante, que la participación posee un carácter de incorporación. La poesía se establece como “único conocimiento, junto al conocimiento de la «caridad», del sufrimiento amoroso, que puede establecer el vínculo” (p. 111).

Yuleivy Bermúdez (2011, p. 63) sintetiza de manera satisfactoria las ideas que desprende Arcos sobre lo Exterior en el pensamiento de García Marruz: a) la poesía trasciende al poeta o es trascendente respecto del poeta; b) el poeta accede a la entrevisión de lo trascendente o entrevisión de la eternidad; c) lo aparental es la revelación de lo trascendente; d) la realidad misma posee una condición trascendente al ser el vislumbre de lo eterno, lo que puede notarse como contradicción trascendente o determinarse como la cualidad trascendente de lo real; e) la trascendencia supone otro camino de aprehensión poética, pues lo trascendente es algo que se vislumbra por la vía poética; f) la poesía es vislumbre de las esencias inalcanzables tras la apariencia, de lo inapresable y lo inalcanzable.

*Lo Exterior*. La visión de lo Exterior es un punto de “lejanía” y “cercanía” que se vislumbra en la realidad por la poesía o el amor, y es inalcanzable. Arcos aborda lo Exterior mediante imágenes “claves o alusivas”: la lejanía, la nieve, la luz. Un primer sentido de la nieve es la esencia que trasciende la apariencia, y que corresponde a “lo angélico”, otro es la correspondencia con lo lejano. Las características casi físicas que Arcos advierte en lo Exterior son: nieve, distancia, lejanía, luz. Resalta Jorge Luis Arcos que sobre la interpretación del lenguaje de Martí en el *Diario*, García Marruz describe mejor la visión de lo Exterior: “ese modo de aparecer las cosas en la luz como si no tuvieras nada detrás, en una especie de pobre, dura, rugosa intemperie” (1952, p. 17,

cit. en Arcos, p. 114). También sobre el *Diario* García Marruz alude al estilo de Martí, y lo hace corresponder con la *mirada del huésped en ciudad extraña*, una mirada última, amorosa, que fija las cosas y las trasciende, porque precede a una despedida. Se percibe la proximidad revelación-desaparición, la revelación de lo real es reconocible a precio de desaparecer (García 1970, p. 5), cuando las cosas se abandonarán por siempre, se fijan de forma más indeleble (García, 1952, p. 17).

Arcos afirma explícitamente que el valor del pensamiento poético de García Marruz descansa en su apego a lo particular, en su validación de la realidad a través de la poesía, en la exterioridad que vista como trascendente se revela en las cosas. Por otra parte, declara que si bien Fina reconoce un límite para el conocimiento de la realidad, donde las cosas se elevan de su apariencia y participan de la esencia divina, ese límite no supone la negación de los sentidos, los presupone. (p. 118)

*La Poesía.* García Marruz asume la perspectiva del valor cognoscitivo de la poesía, por ello Arcos comprende que la poeta considere que el menester poético compromete totalmente a la persona; de tal modo, la poesía se convierte en un *acto de fe*, pues la contemplación puede encarnar en la palabra como actividad espiritual (p. 119). El valor cognoscitivo de la Poesía (lo que está afuera, trascendente) y lo angélico se relacionan directamente, pues lo angélico se revela en una visión y su visita es “casi ajena al poeta”, donde el adverbio “casi” se explica porque depende de la mirada del poeta, de la distancia mágica entre el ojo y lo mirado, el que pueda, o no, revelársele.

De este modo Arcos afirma que el centro de toda realidad es trascendente para la poetisa. La poesía es la creación divina, el verbo creador Dios pero también el verbo encarnado. Por eso señala Arcos que toda la realidad, el mundo de lo particular revela la Poesía, así los poemas no son en sí mismos creadores, no son la verdad sino una imagen ilusoria. Alude Arcos que la Poesía para García Marruz “tiene su propia causalidad [...] y actúa misteriosamente”, por tanto “es ajena a la subjetividad aunque se manifiesta a través de ella” (p. 123), es incondicionada; García Marruz lo explica a la luz del misterio religioso de la poesía, siendo su fe trascendente la que valida la realidad (p. 124). Esto conlleva a que Arcos piense que por la fidelidad a la vida logra encontrar el sentido de la verdadera Poesía: “la visión de eterno en lo fugaz, la trascendencia de la realidad” (p. 125). Así alcanza el investigador cubano “la confesión más íntima” en la poesía de García Marruz, “su deseo de encarnar la vida en la letra, la sangre en el espíritu” de modo que se entra al misterio cristiano fundamental: “la Encarnación, y al mismo centro de validación de todo su pensamiento poético” (p. 125).

*La Encarnación.* Al asumir el misterio de la Encarnación se encuentra el punto de coincidencia, confín de cercanía y lejanía, particular relación sujeto-objeto que valida la realidad mientras la trascienden. Arcos comprueba la presencia permanente de la Encarnación en su comprensión de cualquier universo poético, del que se desprende la oposición a la asunción de los dualismos, asunto vinculado a la misericordia (p. 127).

Jorge Luis Arcos hace notar la importancia que tiene el pensamiento de José Martí para García Marruz, puesto que la poetisa mencionó que José Martí es “nuestra entera sustancia nacional y universal” (1952, p. 5), donde el concepto de la Encarnación asume su medida más alta. Sintetiza Arcos que la Encarnación en la poesía de García Marruz no debe abordarse como un tema poético pues

se manifiesta sobre todo como *un acto del pensamiento o de fe*, es decir, como una perspectiva o actitud frente a la realidad, y se revela en su descendimiento concreto a las materias poéticas, pero no como una imposición conceptual, sino como una participación, como una encarnadura “hija de la caridad” por lo que supone el vínculo afectivo del amor, su “entrega amorosa a un Objeto”. (p. 131)

Arcos considera que en la fidelidad al ser se encuentra la Encarnación. Así, la simultaneidad simbólica de lo físico y lo espiritual es la encarnadura esencial a través de la palabra mediadora. El investigador estipula que al vislumbrar lo eterno se actualiza al instante, se atemporaliza la realidad y el pasado, el presente y el futuro, como si fueran un único tiempo, el “tiempo vivo” de la poesía que alcanza esa sobreabundancia que es la trascendencia poética (pp. 133-134). En tal sentido la poesía para García Marruz es posesión, deseo, remembranza; su fusión entrega el verdadero tiempo de la poesía: memoria, detención y deseo. Por ello concluye Arcos que el verdadero sentido de la Poesía rebasa el poeta.

En el pasado, en su nostalgia, hay una promesa; en el futuro, hay un regreso, una redención: los dos terminan por confluír en el instante vivo de la poesía, donde las cosas vuelven a vivir en su verdadera naturaleza simbólica; pues se mitifica el símbolo para eternizarlo, para encarnar la realidad en esa luz que la completa traspasándola. (p.134)

*Lo simbólico, el misterio, la palabra mediadora.* Jorge Luis Arcos remite a la comprensión de la validez de la imagen poética dentro del pensamiento de García Marruz. La verdadera imagen de la poesía dentro de un ámbito católico es la imagen resonante, que parte de la sensación de lo particular para acceder simbólicamente a lo trascendente. De modo que supondrá lo Exterior. El contenido simbólico de la realidad no es propiamente simbólico sino religioso, sería “el símbolo involuntario”, como lo llama García Marruz a propósito de José Martí:

Todo el secreto de Martí como poeta, todo el encanto de los *Versos Sencillos* hay que buscarlo en estos círculos cada vez más amplios de sentido que tienen las palabras sin acaso proponérselo, cuando otra vez ese sencillo aislamiento que las rodea, creemos percibir lo que son realmente, —que es siempre lo que son más allá de ellas mismas—, esto es, creemos percibir un símbolo. (García Marruz, 1952, p. 36)

Las cosas serán más simbólicas si son más reales, rebosan de sí mismas y aluden a otro orden superior, colmadas de alegría (García, 1952, p. 36). Arcos identifica esta alegría con la sorpresa o desconocido religioso; por ello menciona que tocar<sup>47</sup> esa sorpresa o ese desconocido es la posibilidad de la poesía, es decir, la aprehensión poética de la realidad supone la posibilidad, pues en lo particular se ofrece el rostro de lo desconocido, el misterio (Arcos, p. 136).

Según Arcos la imagen que traspasa, el símbolo involuntario, descansa en la palabra; es ella quien acoge su sentido más perdurable por su obediencia a la forma. Arcos manifiesta que García Marruz ve la forma en el sentido que le da la tradición tomista por lo que la forma es trascendente con respecto al contenido, de modo que entre contenido y forma estará la *palabra mediadora*, es decir, el misterio de la Encarnación, por ello asume que García Marruz ve la palabra no como medio ni como fin, sino como carne misma del verso, como Verbo encarnado. Apunta Arcos: “la palabra es la mediadora entre los dos reinos, entre lo visible y lo invisible, entre la idea y la forma. En la palabra poética está contenida la posibilidad de acceder a la *visión*, que es el conocimiento poético por excelencia para la poetisa” (p. 137).

Recupera Arcos un criterio de Vitier referente a la manera de recordar, de iluminar las cosas a través de una memoria creadora, “la imaginación del sentimiento”. Para Arcos, esta imaginación del sentimiento debe subordinarse a la conciencia de la “naturaleza simbólica de la realidad”(p. 139); y mediante la poesía es que puede revelarse esa doble naturaleza a través de la visión, una visión que irrumpe en las cosas, y con cuya irrupción nace lo que Arcos denomina el “instante poético”, verdadero tiempo de la poesía<sup>48</sup>.

*La Distancia Mágica.* Arcos parte por señalar que la poesía moderna para García Marruz se ha independizado de la fatalidad del tema para desplegarse desde lo que ella ha llamado “el misterio de la mirada”, sobre la cual opina: “esta distancia mágica entre el sujeto y el objeto, «entre

---

<sup>47</sup> Me llama la atención el verbo elegido por Arcos, “tocar”, en lugar de “ver”, y me permite pensar en la oposición de García Marruz entre la visión y el tacto, como correspondencias de lo masculino y lo femenino. Este resulta un tema que se abordará ampliamente en un apartado posterior.

<sup>48</sup> Llama la atención que Arcos explica que la autora repasa su memoria “como asediando las cosas en un lento, amoroso, «zureo», que va acariciando a los objetos para que estos le descubran la intimidad de su ser, su exterioridad simbólica” (p. 140); lo que Arcos nombra el “acento distinto”, esa “intimidad exterior”, pues este juicio, nuevamente conduce a pensar que la autora tiene una relación con la realidad a través del sentido de la mano.

el ojo y lo mirado», está relacionada con el grado, la intensidad de la participación o conocimiento de la realidad” (p. 145). Por ello estima que la fidelidad de la visión dependerá el grado de participación, y que en esa capacidad de coincidencia está la capacidad visionaria de la poesía. Enuncia que su mirada es la que descubre, mediante el recuerdo, la distancia entre el instante que escapa para la eternidad y su deseo de apresarla a través de la encarnadura de la palabra mediadora.

Esta conciencia de la distancia, de ese “gran misterio de Dios” que habita como plenitud o ausencia sumas entre el ojo y lo mirado, es la que le confiere un valor especial a la mirada: en la medida en que ella pueda sorprender en las cosas ese misterio [...], es esa distancia mágica [...] la que les transmite a las cosas esa plenitud o rebosamiento de sentido por el que parecen mostrar, a la vez que su realidad más nítida, su sentido más simbólico, es decir, su visión a la luz de lo Exterior. (p. 146)

Según Arcos, la realidad, a través de la mirada de García Marruz, adquiere un significado misterioso. En los análisis que realiza a ciertos poemas manifiesta que lo importante es la manera cómo la autora ve a su objeto, no el tema; es decir, la atmósfera a la vez real y simbólica que lo envuelve todo: la distancia mágica entre su objeto y ella, que lo acerca y aleja. Para el investigador es la distancia lo que le permite acceder a la captación de verdades poéticas: “La distancia es misteriosa pero no por ello oculta la realidad de las cosas, sino que a veces nos la revela precisamente en su sentido más profundo y resonante” (p. 149).

*La Entrevisión.* De modo sintético puede afirmarse que la *entrevisión* es ese instante en que García Marruz accede a la visión de la eternidad, desde la cual la verdad se revela. Constituye una apertura en que el mundo da el acento distinto, y el ser parece que se suspende en una atemporalidad. En este sentido, Arcos señala la cualidad cognoscitiva, pues representa “la manera característica de su aprehensión poética, la vía de la visión hacia el misterio de la apariencia” (p. 154). Concreta el momento supremo de la visión, sale de sí mismo como caridad. De ahí que Arcos identifique ese instante de imprevisión como el instante de la Encarnación (pp. 154-155).

*El Tiempo Reminiscente.* Cintio Vitier en su ensayo “La palabra poética” explica lo que él ha denominado el tiempo de la reminiscencia:

La palabra poética nos entrega así, por la comunicación participante, el tiempo de las reminiscencias, que es el único tiempo en que se funde en el pasado, el presente y el futuro en unidad intencional. El pasado, porque ante la poesía tenemos siempre la sensación de que ya conocíamos, aunque sin ella nunca lo hubiéramos sabido; el presente porque la escritura da a la voz un espacio que es pura presencia, que no puede dejar de serlo, que imposible coincide con nuestro presente hecho de memoria y anhelo, cada vez que nos acercamos a sus señales, y porque la poesía es el reino de las cosas fugaces salvadas de su caducidad; y el futuro, en fin, porque aquello que recordamos o reconocemos, y aquello que escapa a nuestra huida, es lo que más deseamos. Memoria, detención y deseo, esas tres instancias del tiempo de la reminiscencia, forman una sola unidad en la palabra poética,

silencio que devora al estruendo subjetivo y organiza en melodía la mudez nocturna y estelar de la escritura. (1961, p. 53)

Ya Arcos se ha referido a varios conceptos relacionados con el tiempo y específicamente el instante poético. Para García Marruz la poesía es posesión, deseo y remembranza, y estos tres tiempos se fusionan, se atemporalizan en el tiempo vivo de la poesía. La autora ha aludido explícitamente a este asunto: “la poesía para mí, la viviente y la escrita, eran una sola, estaba ahí donde se reunían los tres tiempos de la presencia, la nostalgia y el deseo, sobrepasándolos, encendiendo no sé qué sed” (2018, p. 9). La entrevisión permite acceder a esa atemporalidad poética; así el tiempo vivo encarna en un presente, una detención, donde se confunden instante poético y no-tiempo (la eternidad).

Según Arcos es fundamental la interpretación trascendente de lo temporal para demostrar la ontología religiosa que subyace o se hace evidente en el pensamiento de la autora. En tal sentido, reconoce que la crítica se ha referido a cierta evolución en su captación poética de lo temporal. Este estudio el investigador no lo realiza pues lo que le interesa es la fijación de sus constantes y no su devenir<sup>49</sup>.

*De la Memoria.* Jorge Luis Arcos menciona que la noción de la memoria en García Marruz se explica por su idea de la sucesión, que es la infinitud propia del tiempo, lo que el investigador asocia con el tipo de trascendencia horizontal —que obra en la historia y en la realidad—, y la distingue de la trascendencia vertical —que va de tierra a cielo—. Es relevante, según su criterio, la fidelidad a la esencia perdurable, ajena a la sucesión, y está amistada con la participación en la eternidad (p. 159). Por tanto, “el valor de la poesía como conocimiento y revelación se halla en poder encarnar el espacio coincidente donde confluyen el tiempo y el no-tiempo” (p. 159).

En los poemas analizados el pasado se complejiza alcanzando un simbolismo religioso al vincularse con la noción de pérdida cristiana, por ello se manifiesta una nostalgia de lo perdido. Relaciona su infancia con la “posible imagen de la habitabilidad del paraíso”. Analiza que de la ascensión del misterio de la Encarnación se desprende también la confianza en la redención ligada a la muerte. Esto conduce al investigador a evidenciar en varios poemas la conciencia del límite que hace que la poeta inquietara por su pasado o su futuro (p. 160). Es relevante el criterio de que “en el pasado no se busca la simple recuperación de lo ya ido, sino su promesa trascendente” (p. 161). Menciona que existe también la conciencia del instante perdido que sólo puede reconocerse

---

<sup>49</sup> Al respecto señala que debe ser materia de análisis de otro tipo de acercamiento crítico que valore los temas, los motivos recurrentes, la evolución de sus libros y su estilo. Estas serán aspectos que se intentarán responder con la presente investigación.

después de pérdida la inocencia, en el sentido de pérdida o carencia cristiana. Así, lo fragmentario de la vivencia en la adultez se contrapone a la imagen mítica de la vivencia de la totalidad, que vincula con la infancia (p. 161).

En el análisis de varios poemas Arcos habla del pasado contingente que se desmorona en la memoria provocando la angustia por la pérdida del instante. Menciona que la perspectiva del tiempo más veraz arrasa toda su poesía. También analiza que en otras zonas de su pensamiento la mirada del pasado encuentra su misterio trascendente en sus aproximaciones evangélicas (pp. 165-166).

*Del Deseo.* Si el pasado guarda la promesa de la redención o regreso, el futuro, también la supone: de ahí que el deseo se proyecta hacia ambos, se desea encarnar en la totalidad, abandonar los fragmentario y trascender. Con la luz distinta se sorprende en la intuición la garantía de la fe trascendente. El deseo de la muerte, entendida como regreso a la plenitud, y no como acabamiento sino consumación, se hace explícito en varios poemas. Dice Arcos que el deseo es el amor y el amor es la caridad participante, el salir de sí, la entrega amorosa a un objeto, la fidelidad al ser. Por otra parte, el deseo del pasado o del futuro no invalidan el presente.

*De la Detención.* Como el regreso al pasado supone la revelación de la naturaleza simbólica de los objetos, donde lo particular revela su exceso, también la consumación en el presente, que presupone la entrevisión, implica la Encarnación diaria, lo que Arcos nombra “la fruición con lo particular” (p. 170). Asumir esta relación elude el dualismo posible: “toda bifurcación hacia el pasado o el futuro, pues, sin abandonar su comprensión trascendente de aquellos, es el presente [...] donde se cumple el acto, la participación dolorosa en la eternidad”, “el servicio misterioso” (p. 170), según García Marruz. Resalta el instante sobre la memoria y el deseo. Refiere Arcos que la detención implica su poética de la apariencia, su “nueva objetividad” o “exterioridad”, “su profunda inserción en el mundo de lo particular, esa eterna fuente de poesía” (p. 172).

*La Belleza o el Conocimiento Doloroso.* La poesía es para García Marruz una vía para obtener la visión de la eternidad, a la cual corresponde con el Bien, la Belleza o el Amor sumos. Lo bello aparece como cierta detención. Percibe que García Marruz se refiere a la belleza correspondiéndola con la lejanía, la fugacidad del bien o la visión entrevista. Para el investigador la belleza se aprehende a través de la apariencia, y es condición de la visión poética. Rememora el crítico algunos comentarios de García Marruz acerca de la belleza en Martí: “lo que constituye su peculiar hallazgo es un género de belleza distinto: no es el de la efusión lírica en cuanto esta se aísla o sobrepone a lo real, sino el de la realidad misma, el del hecho desnudo y virgen” (1952, p. 30), “la belleza de lo Exterior”. Identifica la Belleza con el Bien y el Amor Sumos, por ello es

también la Verdad y Justicia sumas. Con esto, Arcos expone que se descubre el fondo ético del pensamiento de García Marruz. Pero la Belleza, además, es dolorosa, y, por ende, remite al misterio de la caridad cristiana.

*La Libertad y la Obediencia.* Para Arcos, el sentido último que otorga García Marruz a la poesía tiene un carácter extraliterario, pues esta no se valora como un fin en sí misma, objeto estético o creación verdadera, pues es la creación divina el centro de la realidad para la autora. La literatura no es un medio para, sino “el punto dable de participación, donde coinciden, en la letra encarnada, lo temporal y lo eterno” (p. 177). De este modo, para Arcos, lo poético en la obra de Fina García Marruz resulta “un acto de fe, un menester religioso, de ahí que comprometa totalmente a la persona en sus extremos de salvación o perdición eternas” (p. 177).

Señala algunos criterios de García Marruz a propósito de la libertad: para la autora la libertad no la confiere la elección sino la visión, el dogma, pues la primera admite que haya varias posibilidades de verdad, en tanto la segunda, al tener de la verdad un concepto unitario no aspira sino a descubrirla y una vez descubierta, imponerla de modo absoluto (1947, p. 17). Según la comprensión de Arcos, la visión y la obediencia para García Marruz constituyen actos del pensamiento, de modo que la libertad para la autora es el conocimiento de la necesidad del dogma religioso. “La libertad es asumida por la manera en que nuestro pensamiento se corresponda con la visión exterior a nuestra conciencia” (p. 179), es en obediencia a este límite, en su conocimiento, que se dignifica y adquiere sentido la libertad humana (p. 179).

Arcos reafirma que para Fina “el conocimiento humano de la realidad es activo, no pasivo, aunque esa actividad sostenga un límite, el de la trascendencia divina, y se convierta entonces en una obediencia activa” (p. 180). En el pensamiento de Fina son las ideas mismas las que le confieren a los poemas su singular expresividad, que Arcos presenta bajo el término “sequedad”, paradoja en donde se encuentra el misterio de su seducción, el sentido de su estilo (p. 185).

En el capítulo III “Para una poética de lo cubano”, Jorge Luis Arcos se acerca a lo que él llama “una actitud cultural” que [...] insistió en encontrar, desde la vía de la poesía fundamentalmente, un asidero estético-cognoscitivo para aprehender algunas de las esencias de la realidad” (p. 208). Lo ejemplifica con *La isla en peso* de Virgilio Piñera, el *Coloquio con Juan Ramón Jiménez* (1938) de José Lezama Lima, donde se expone el intento de crear una teleología insular, y además la propia obra poética de Lezama, Cintio Vitier, Eliseo Diego y García Marruz, unido al sentido nacional del movimiento origenista.

Juan Marinello, en su ensayo “Americanismo y cubanismo literario” (1932), se planteaba el problema de la cubanidad literaria, y que había que indagar dónde residía el universal criollo.

También, en 1939, Fernando Ortiz se cuestionó sobre la cubanidad y arrojó una definición de este concepto: “la peculiar calidad de una cultura, la de Cuba” y que esta se encuentra “en el mismo proceso complejo de su formación, desintegrativo e integrativo, en los elementos sustanciales entrados en su acción, en el ambiente en que se opera y en las vicisitudes de su transcurso” (Ortiz, 1937, p. 149). Sobre este juicio destaca Arcos el reconocimiento del carácter histórico del concepto.

El investigador cubano analiza que el reflejo en la conciencia de la deformación provocada por una realidad carente de afirmación profunda de lo nacional y con una plenitud histórica mediatizada,

solo podía encarnar en acciones superadoras que operaran más allá de la literatura o de una importante pero no suficiente actitud cultural; en posiciones culturales de índole negadora, crítica, revolucionaria; o, para ser afirmativa, tenía que obviar [...] la realidad histórica inmediata para acceder a lo cubano [...] desde otro ángulo [...] que se quería reivindicador de verdaderos valores culturales y/o nacionales. (pp. 209-210)

En este otro ángulo ubica Arcos a los integrantes del grupo Orígenes, cuya cubanidad consistiría en el conocimiento poético de una realidad que se intuía como esencial, unitiva, integradora, frente a otra que se padecía provisoria, escindida, desintegrada. Para José Lezama Lima, figura central de Orígenes, “un país frustrado en lo esencial político, [podía] alcanzar virtudes y expresiones por otros cotos de mayor realeza”, además reclamaba una actitud ética (Lezama 1981, p. 196) acompañada de la creación, imagen que busca su Encarnación, su realización en el tiempo histórico, en la metáfora que participa (Lezama 1981, pp. 196-197).

Arcos escribe que Lezama, a propósito del poemario *Extrañeza de estar*, de Cintio Vitier, desarrollaba su tesis de la “profecía”, como una suerte de encarnación de la poesía en la historia, tesis que se expandió a sus “eras imaginarias”, que culminan con la imagen operante de Martí en la historia, con el triunfo de la Revolución cubana (Arcos, 1990, pp. 210). Vitier reconoce su esperanza “en la cultura como salvación o compensación nacional” (Vitier, 1975, p. 153). Con tal creencia escribió el texto *Lo cubano en la poesía*: “para indicar la presencia, la evolución, las vicisitudes de lo específicamente cubano en nuestra poesía” (1970, p. 17). Como lo cubano no era una categoría literaria, en los próximos años Vitier reconoció que se había tratado de un estudio lírico acerca de las relaciones de la poesía y la patria, y advertía que la relación estaba transida por un enfrentamiento de la historia y la poesía y por una toma de partido a favor de la poesía (1970, p. 9). Arcos considera que esa posición influyó en la búsqueda intensa de los valores culturales cubanos más genuinos.

La primera observación que realiza Arcos acerca del pensamiento de García Marruz es la “íntima correspondencia” con muchas de las ideas cardinales del libro de Vitier, de modo que le

permite plantear esta zona del pensamiento marruciano como una “poética de lo cubano”. Precisa la necesidad, en un estudio profundo, de investigar las fecundaciones entre el libro de Vitier y la poesía de García Marruz, y, sobre todo, las diez principales “especies [...] categorías o esencias de lo cubano” que Vitier señala al final de su estudio: arcadismo, ingravidez, intrascendencia, lejanía, cariño, despego, frío, vacío, memoria, ornamento (Vitier, 1970, p. 573). Para Arcos resulta claro que estas categorías deben interpretarse en un sentido dialéctico, histórico, con el fin de que funcionen como instrumentos para conocer aspectos concretos de nuestra realidad a través del conocimiento poético.

Al estudiar la poética de lo cubano en García Marruz, se basa en los poemarios, *Las miradas perdidas* y *Visitaciones*. Del primero descubre la presencia y el tratamiento de lo cubano en los poemas de la sección “Las oscuras tardes” y en “Las miradas perdidas”. Arcos refiere que en la primera sección el tema está subordinado a otros “asedios dominantes de la realidad”; la patria y el paisaje, por ejemplo, se configuran como un sentimiento interior, un “sustrato afectivo”, lo que nombra Arcos “el sentimiento interior de lo cubano”, al ofrecerse como vivencia espiritual, incluso ontológica. Por otra parte, en la otra sección presentada, lo cubano alcanza una dimensión más explícita. Aparece como imagen exterior, visual, con sabor costumbrista. Arcos advierte que, si en la expresión no logra desprenderse de cierta forma convencional de tratar lo cubano, en otros poemas accede a vislumbrar un tema que será apoyatura central de su enraizamiento con las esencias cubanas. Por ejemplo, se revela una determinada actitud ante la captación de lo cubano (pp. 216-217).

Destaca el crítico que en el poema “El retrato (Martí, Kingston, Jamaica)” por vez primera se nota la intuición de lo cubano esencial. En poemas como “Los pobres, la tierra”, García Marruz desciende de su comunión religiosa al amor de su tierra, al ser de su tierra, señala Arcos, y se configura el paisaje como el rostro de su alma. Para Arcos esta identificación destruye todos los dualismos: “la perspectiva ética, la cultural y la religiosa, se funden con su perspectiva sentimental”, así “lo exterior se hace interior y viceversa, y se alcanza una verdadera comunión, la mirada integradora” (1990, p. 218). El “sentimiento interior de lo cubano” se explicita, “se integra y unifica con el ser de todos” (p. 218).

En la sección “Azules”, de *Visitaciones*, Jorge Luis Arcos vislumbra “aspectos inéditos del ser de nuestra [cubana] realidad” a través del tratamiento simbólico, de la mitificación simbólica de los azules. Mediante la imagen de lo azul García Marruz expresa importantes valores de la realidad, y la transfiguración no sólo es afectiva, sino que asciende de su corporeidad; la realidad al ser interpretada alcanza un significado autónomo: lo azul como imagen de la patria (p. 219).

Arcos percibe que se despliega un procedimiento consciente y reiterado para significar lo cubano: la captación de las esencias a través de la transfiguración afectiva de lo exterior (p. 220). El sentimiento interior a veces es provocado por una peculiar selección lexical, manifestando nuevamente su interés por un estudio estilístico a la obra de García Marruz. Considera que hay en el pensamiento de García Marruz, entre su discurso poético y la realidad, un problema de intención: afirmar el valor de lo cubano; de perspectiva: asumir la palma como símbolo de la patria; y como síntesis figurativa de valores afectivos y espirituales de lo cubano.

En los poemas en prosa su poética de lo cubano parece concentrarse, según Arcos. Las referencias son relacionables con los valores culturales cubanos. Detrás de la expresión de las actitudes cubanas el investigador reconoce un pensamiento, una hondura: no es la descripción exterior ni la referencia a realidades históricas, culturales, sino una perspectiva poética de nuestro ser, son las intuiciones o las imágenes que sólo pueden ser entendidas desde la imagen. En tal sentido, establece que existe un código personal, coherente, de interpretación poética de la realidad desde la palabra misma. Esto demuestra la posibilidad de aprehender la presencia de un pensamiento poético, de una concepción de la realidad, de un sentido, sin complejo, coherente y armónicamente significativo, en la poesía de García Marruz (p. 226).

Sobre la poética de lo cubano, Arcos destaca sus poemas “Imágenes cubanas”, “Ay, Cuba, Cuba”; “Los indios nuestros”, “En la desaparición de Camilo Cienfuegos”, “Su ligereza de colibrí, su tornasol, su mimbre”, “Tercetos informales” y las “Décimas, dedicadas a Feijóo”.

El poema “Ay, Cuba, Cuba” constituye un ejemplo poético de participación histórica. Arcos sugiere que este poema se ofrece como una visión sintética de nuestra patria, lo que se logra a través de la reiteración de palabras claves que designan lo cubano en textos anteriores. Las palabras encarnan en símbolos, motivos poéticos o imágenes en general, y al estar cargadas por un valor semántico y afectivo determinados funcionan autónoma y suficientemente en el poema.

El investigador reconoce la existencia de un interés de acercamiento a la prosa desde el verso: “en algunos versos el desbordamiento semántico y afectivo es tal, que las imágenes parecen «saltar» las fronteras del verso y fluir en el encadenamiento extensivo de la prosa a través de la síntesis intensiva de las imágenes” (p. 230).

Ese fino equilibrio que se ofrece como una irrupción, solo aparentemente caótica, tiene su muestra máxima en este poema donde todo el universo de valores que se ha ido acumulando progresivamente en insistentes asedios a lo cubano, parece amenazado por una fuerza exterior, entidad negativa sí de la historia: es entonces cuando todos estos valores se nutren de una fuerza y un dramatismo interno que no tiene apenas parigual en nuestra poesía. (p. 230)

Arcos resalta que este poema adquiere un “profundo valor poemático”, al ser concebido como una confesión personal, un soliloquio con la patria en peligro. Constituye el ejemplo culminante de una evolución en la captación poética de lo cubano, donde no se separa lo afectivo, las esencias cubanas y la historia de la patria, porque todo se actualiza en su texto (p. 231).

Después de haber revisado los principales presupuestos de la investigación de Jorge Luis Arcos, y aunque existen otros artículos suyos posteriores a este que retoman el pensamiento poético de la autora, se revisará la crítica posterior a la publicación de *En torno a la obra poética de Fina García Marruz* (1990).

Susana Cella en el artículo “La gravedad y la gracia en la poesía de Fina García Marruz” (2000) considera que la gravedad y la gracia son rasgos que caracterizan la obra poética y se encuentran en la forma de lectura de García Marruz, expuesto en su obra ensayística. La sutileza es considerada aquí como figura de un modo de significar que apela a lo reticente y lo alusivo no enigmático. Cella manifiesta la separación de la sutileza de la casi automática adscripción a lo femenino. En lugar de tal identificación, ella propone analizar la figuración como proceso constructivo de esta poesía, donde la sutileza se vincula asociativamente, metonímicamente, con la gracia. Considera que la soltura con que la autora enlaza diferentes registros supone una dimensión de la gracia, que para García Marruz refiere a un estado de gracia. En tal sentido Cella aclara que se trata de una poesía con dimensión religiosa y no poesía religiosa. Interesa destacar en el análisis de Cella esta observación:

en las lecturas que ella realiza de textos de otros autores pone en juego una perceptividad muy afinada que traspasa lo que podría denominarse “metodología crítica” o algo así, para establecer conexiones entre fenómenos que pueden corresponder a distintas series. En cierto modo esta correspondencia viene de la visión integradora que asume la poesía y que se manifiesta en un afán unitivo y confluyente en donde hechos y hombres se encaucen a una finalidad común y trascendente. (p. 74)

Este juicio se encuentra con la propuesta de razón poética de Zambrano. La metodología crítica, objetiva, no separa las cosas de la vida, sino que la propuesta marruciana lo aborda desde la función unitiva. Por ello manifiesta Cella que las reflexiones de García Marruz sobre los modos de la poesía, su relación con la vida cubana y los modos de ser del cubano pueden a veces considerarse, por su intensidad y belleza de la expresión, como poemas, y que en algunos casos estos se constituyen en escritura poética y en otros en observaciones críticas. Por otra parte, diferencia su forma de la forma de Lezama, quien construyó un sistema poético del mundo. Para Cella, García Marruz “parece considerar los sistemas como constelaciones de luces organizando el universo” (p. 75).

En el análisis de Cella del poema “El peso de las cosas en la luz”, la investigadora señala que se manifiesta una dimensión física y metafísica, que autorizan el uso del término “gravedad” también en el doble sentido. Cella relaciona la gravedad con la ley de gravedad, algo que ordena las cosas y salva de un mundo caótico. Menciona la fuerte intelectualización y la abstracción que se contrapesa en la sencillez del lenguaje. Esa tendencia le permite referirse a la sutileza, lo que estructura el modo de fijeza que opera en detalles y relaciones infrecuentes. Es sustancial el criterio de Cella de que la gracia no significa un estado de ingenuidad sino de recepción activa, y que esta gracia se aloja en la mirada que recorta los objetos o sus cualidades y es capaz de vincularlos con otra/s serie/s.

Otra de las características señaladas es la importante presencia de la luz, que para Cella constituye uno de los núcleos primordiales de su poesía: “acude a la nominación directa, a sus variantes metafóricas y a la mostración de sus efectos” (p. 77). Refiere que la reflexión poética de la autora se vuelca sobre categorías propias del conocimiento científico, y menos que una interpretación en sentido deductivo o inductivo, se trata de una interpretación del mundo a partir de encadenamientos implicativos (p. 78).

### **3.2 Principales Apuntes cercanos a Estudios de Género y la Teoría Crítica Literaria Feminista**

Otros artículos académicos se acercan a los Estudios de Género y la Teoría Crítica Literaria Feminista. Estos revisitan algunos poemarios o matrices de opinión en que la crítica anterior había territorializado la obra poética de García Marruz, de modo que contribuyen a visibilizar a la autora como una voz femenina.

Tal territorialización crítica había situado la obra poética garcía-marruciana dentro de una concepción del mundo molar, describiéndola como conservadora y antimoderna en cuanto a la configuración de lo femenino, criterios que esgrimen Luisa Campuzano en “José Martí en la poesía de Fina García Marruz” (1995), Duanel Díaz Infante en *Límites del origenismo* (2005) y “Fina, Dama poesía” (2007).

Desde una perspectiva contraria se destacan los autores Katherine Hedeem en “La cubana en la poesía: género y nación en *Visitaciones* y *Habana del centro* de Fina García Marruz” (2008), Carmen Ruiz Barrionuevo en “Fina García Marruz, el secreto del encuentro” (2011), Milena Rodríguez Gutiérrez en varios artículos, entre los que se encuentran “Entre el cacharro doméstico y la Vía Láctea: el compromiso de Fina García Marruz” (2009), “Fina García Marruz: entre la extraña familia de lo escondido” (2010), “Lo entrañable vs. lo siniestro: Fina García Marruz corrige

a Freud” (2015) y “Poéticas del bolso. Las poetas cubanas: reflexiones metapoéticas en Carilda Oliver, Fina García Marruz, Reina María Rodríguez y Damaris Calderón” (2021). Un texto que reúne críticamente los mencionados anteriormente, a excepción del de 2015, y el más reciente ensayo “Poéticas del bolso...” es “Lo extraordinario del lugar común: reformulaciones de lo femenino en Fina García Marruz” (2018) de Laura Maccioni. Otro texto que participa de esta línea temática con singular independencia de los textos anteriores es el libro *Hilando y (des)hilando la resistencia. Pactos no catastróficos entre identidad femenina y poesía* de Yanetsy Pino Reina, una propuesta teórico-crítica para abordar el discurso de resistencia en las obras poéticas de mujeres cubanas, y como parte de sus acercamientos alude a la obra de García Marruz. Pino cita un poema marruciano para argumentar la *sumisión* sublimada por la admiración al maestro y el *deseo como motivo de subordinación*, para referirse a la poesía religiosa de García Marruz, donde ocurre la unión de subordinación religiosa y obliteración, y “la resistencia no se encamina al Otro, sino que es introspectiva” (p. 101).

La investigadora Milena Rodríguez Gutiérrez ha publicado varios artículos sobre la obra poética de García Marruz, como el texto “Entre el cacharro doméstico y la Vía Láctea: el compromiso poético de Fina García Marruz” (2009). En este artículo la investigadora inicia estableciendo una distancia con la forma de entender el compromiso literario en el pensamiento sartreano, puesto que García Marruz pertenece a un grupo que poco tuvo que ver —para Milena Rodríguez— con este compromiso literario.

Si bien reconoce que a partir del ’59 los autores que permanecieron en Cuba tuvieron posiciones literarias más cercanas a las sartreanas. De ahí que identifique textos poéticos y metapoéticos de García Marruz que se insertan en esta concepción de compromiso. A Milena Rodríguez le interesa pensar el compromiso relacionado con lo que Freud y el psicoanálisis describen al referirse a las “formaciones de compromiso” (sueños, síntomas, etc.), y donde se entiende el compromiso como un pacto, como una transacción, que satisface, a la vez, tanto al deseo inconsciente como a los mecanismos represores (p. 2).

Menciona Rodríguez que en el caso de García Marruz

no se trata de entender el compromiso en sus textos como un pacto entre dos fuerzas similares a las psicoanalíticas (el deseo y la defensa); pero sí como un cierto tipo de transacción: la existente entre la perspectiva originista y trascendentalista, como la llamó en su momento Fernández Retamar (1954) y —podríamos llamarla de diferentes modos, sin que ninguna consiguiera abarcarla completamente— la condición o la dimensión femenina, o, incluso, la impronta de género. (p. 2)

Rodríguez trata de explorar, siguiendo los términos de Lucía Guerra, cómo la poética de García Marruz es construida como una formación de compromiso en la que se conjugan, con gran equilibrio, con enorme talento e intuición, el ámbito celestial (el de la Literatura con mayúsculas) y el fogón doméstico (el de la condición femenina).

Donde primero se sitúa la investigadora es en la manifestación del deseo en el poema “Las ganas de salir” perteneciente a “Las oscuras tardes”, incluido en *Las miradas perdidas*. Rodríguez analiza en este poema dos registros, el universal y trascendente, y el que refiere a la condición femenina. Su interpretación en cuanto a la condición femenina responde a que para Rodríguez el tedio de la casa acentúa la condición de mujer que habita los espacios interiores de la casa. Por otra parte, considera que este compromiso se evidencia en el texto metapoético “Hablar de la poesía”, de donde afirma que García Marruz intenta “armonizar diversos contrarios”; estos dos ámbitos que García Marruz nombra como: “el cacharro doméstico y la Vía Láctea”. En este sentido ubica dos poemas “Versos a los descampados”, que pertenece a su libro *Azules*, incluido posteriormente en *Visitaciones*. Interesa destacar de su análisis cuando se detiene en la relación de los descampados con los propios versos y, en segundo lugar, la presencia del mundo femenino, puesto que para Rodríguez esos dos ejes están mezclados. Sobre la comparación entre los descampados y sus versos, considera la investigadora que la voz poética recurre a una estrategia típica de las escritoras desde Sor Juana, el *topos* de la subvaloración o de la “falsa disculpa”, caracterizado por Mária Russotto (1993). Para Milena Rodríguez: “son, sin embargo, precisamente estas cosas insignificantes, las que proporcionan belleza a los descampados, y las que atraen a la voz poética, las que la hacen sentirse cercana a ellos” (p. 8). En relación a este texto la investigadora retoma un juicio sobre Cintio Vitier, el referido a cierto “desaliño” existente en la poesía de García Marruz. Según Rodríguez hay una ausencia en el juicio de Vitier y otros autores sobre el mismo asunto, la de considerar entre las causas del supuesto “desaliño” el elemento del “fogón doméstico”; quien tuvo alguna intuición al respecto fue Eliseo Diego al emparentar los deslavazados versos de García Marruz con la escritura de Santa Teresa (1970).

Otro de los poemas analizados es “A los libros me vuelvo”, incluido en *Visitaciones*. Sobre este texto la investigadora llama la atención sobre el modo singular de acercamiento a los libros que la voz poética propone, porque interviene en este acercamiento la condición femenina, visible en el hecho de que el sujeto poético no los revisita por su conocimiento, sino por su familiaridad. De modo que para Rodríguez se establece una oposición entre el conocimiento del orden masculino, con esta lealtad sensorial, primaria, que la investigadora califica de *menor*, en tanto más pequeña y elemental que la razón vinculada a una lealtad borgiana.

Milena Rodríguez establece una comparación interesante en el modo de abordar esta relación con los libros entre la autora y su esposo, Cintio Vitier. En Vitier el sujeto literaturiza las noches, las cataloga como si fueran libros de una biblioteca; sin embargo, en García Marruz el sujeto poético se convierte en una especie de animal, semejante a un perro, echado, oliendo los libros, elemento que asocia con Blanca Varela.

Resulta relevante para el presente proyecto la observación que realiza la investigadora sobre el excelente estudio de Jorge Luis Arcos, pero en el que no existe criterio que aluda a la condición femenina, lo que Rodríguez nombra como fogón doméstico; de hecho, señala Rodríguez que Arcos parece prevenir el peligro de tomar en cuenta la condición de poeta al acercarse a su obra. Además señala la ausencia en los trabajos de Arcos del estudio del ensayo de García Marruz sobre Sor Juana Inés de la Cruz, en el que García Marruz cuenta las actitudes vitales y literarias de Sor Juana, así como de su escritura.

Considera Milena Rodríguez la existencia de autoras que escriben mayormente desde el fogón doméstico (Alfonsina Storni, Carilda Oliver Labra, parte de la obra de Dulce María Loynaz). La investigadora afirma:

Hay otras, sin embargo (pienso en Fina García Marruz, y también en Reina María Rodríguez, para seguir con las poetas cubanas) que, moviéndose aparentemente dentro del ámbito celestial, han mantenido, mantienen, lo que Monserrat Roig llamó “la mirada tuerta” (2001, p. 110), o sea, un ojo que mira hacia afuera y escucha la Gran Voz y otro que mira hacia adentro, hacia el tema de la mujer. (p. 12)

Según los términos de Lucía Guerra, Rodríguez menciona que ellas han colado “las brasas del fogón doméstico dentro del ámbito celestial” (p. 12). Por otra parte, desde las denominaciones psicoanalíticas, Rodríguez enuncia que estas autoras están dentro en “la significación fálica, pero, también, más allá” (p. 12). De ahí que identifique ese más allá con la sobreabundancia de sentido del cual hablaba Arcos, y que para la investigadora está motivada por la condición femenina, en el sentido de una dimensión femenina de la poesía —no de una poesía femenina—, como defiende Susana Cella una dimensión religiosa de la poesía y no una poesía religiosa, señala Milena Rodríguez.

Por último, la investigadora se centra en la configuración de lo cubano de García Marruz, donde considera que interviene la condición femenina. En tal sentido estudia los poemas “Ay Cuba, Cuba...” y “Los indios nuestros”, pertenecientes al libro “Azules”, incluidos en *Visitaciones*. Para la investigadora el acercamiento de la voz poética a los indios es “tierno, emocionado, familiar”, puesto que la autora se fija en lo menor, los cacharros domésticos que son el legado de estos

aborígenes, y al contraponerlos a los aztecas de México parece como si la condición menor, de levedad e intrascendencia respecto de los segundos, fuera lo que le otorgara valor.

Al analizar el poema “Ay Cuba, Cuba...” Milena Rodríguez considera que la autora feminiza la patria, pero no a la manera masculina de la novia martiana de “Dos patrias”, sino convirtiéndola en su hija. Así enumera los rasgos de la cubanía “suavemente”, como mimos, como arrullos. Para la investigadora lo más relevante “es el modo en que *lo cubano* es sentido, pensado, asumido por la voz poética” (p. 16). Según el análisis de Rodríguez, la Patria ha perdido cierta carga de inmanencia, al convertirse en algo que debe escapar; señala que García Marruz *rebaja*, minimiza el Gran Sueño de la Patria, al convertirlo en, sencillamente, una “ensoñación modesta”. Concluye este análisis Rodríguez con la siguiente idea:

Fina, desde la dimensión femenina (y adviértase así el valor que adquiere este aparentemente marginal enfoque), nos da, sin embargo, una visión *pequeña*, pero con valor universal, y sumamente actual, de lo cubano. Porque pensar la patria como una “ensoñación modesta”, como algo que escapa a certezas y definiciones cerradas y estáticas, es, creemos, una de las propuestas patrióticas más *suaves* y tranquilas, más lúcidas y sensatas, formuladas desde la poesía cubana. (p. 17)

Finalmente, la investigadora propone el hallazgo de uno de los orígenes de su visión poética, la entrevisión, que para Arcos condensa su poética. Lo encuentra en Juan Ramón Jiménez, uno de sus maestros, pero insiste Rodríguez en que la autora sobrepasa esa influencia para hacer suyo el escapar de la poesía, como una intuición provocada por su condición femenina, que emerge como una sabiduría secreta para pensar y asumir la verdad poética.

Milena Rodríguez Gutiérrez, en el prólogo a *El instante raro. Antología poética* (2010), titulado “Fina García Marruz: entre la extraña familia de lo escondido”, realiza una presentación de la obra poética y de la crítica precedente que ha atendido la obra de García Marruz. Rodríguez se enfoca en la relación de dos aspectos vinculados: la cuestión religiosa y la pobreza desaliñada. Rodríguez en este análisis tiene en cuenta el criterio de Susana Cella, de que se trata de poesía con una dimensión religiosa y no de una poesía religiosa. Rodríguez comparte este criterio y señala que en la poesía de García Marruz lo religioso está velado o viene por añadidura “y/o aparece vestida con un ropaje ontológico o radicalmente humano” (p. 23). Así, sitúa su poesía cerca de la de Vallejo, y en el caso de afirmar que su poesía es religiosa tendría que identificarse el término para decir que la religiosidad poética de esta autora se inscribe, acaso, dentro de la denominada tradición cristiana, que mezcla lo *sublimitas* y lo *humilitas*, la tradición del cristianismo antiguo que funde estos dos estilos y cobra realidad en la encarnación y en la pasión de Cristo (Auerbach, p. 146 cit. en Rodríguez, p. 23). Rodríguez realiza una interpretación de su poesía según los criterios de

Auerbach, de modo que pertenece a un género de sublimidad, que no excluye lo cotidiano y lo bajo, sino que lo incorpora, de suerte, que tanto en su estilo como en su contenido se realiza una fusión de lo más bajo y lo más alto. Escritura en la que se juntan la participación concreta sensible y lo místico (p. 149).

Sobre este asunto, Rodríguez rescata el criterio de Johannes Pfeiffer: un poema religioso no es menos una manera de arreglárselas con la vida que, por ejemplo, una canción de soldados (p. 108). Para Rodríguez el regocijo en la pobreza, que es común a todo Orígenes, recibe un plus en García Marruz, y es al que Vitier describe como “desaliño”, al que más tarde se refiere Eliseo Diego como “descuido entrañable”. Milena Rodríguez considera que la desaliñada pobreza de García Marruz está ligada a su particular religiosidad y que es consonante con la cara *humilitas* de su estilo (p. 25). Para Eliseo Diego esta pobreza tiene una de sus raíces en José Martí, caracterizable como sencilla, de despojamiento, que se atiene a la austeridad de los sentidos y a escenas directas y puras. Esta pobreza alcanza la forma, como señalara Fernández Retamar, pero para Rodríguez este hecho no consigue tocar al poema, o sólo lo hace para que este se vuelva más entrañable, sin lograr disminuirlo. Rodríguez considera que de su poesía se puede decir lo mismo que esta afirmaba sobre Quevedo: que hace forma del contenido. Otra de las raíces del “descuido entrañable” para la investigadora habría que buscarlo en la condición femenina, que según Rodríguez se manifiesta más de lo que se ha señalado, y que enlazaría, como menciona la misma investigadora, con Santa Teresa. Castañón había señalado el vínculo más fuerte con la pobreza en el caso de la mujer que escribe. Piensa Rodríguez que los versos deslavazados se relacionan con las estrategias que la condición femenina hace asumir a García Marruz, como en Santa Teresa y en Sor Juana, fórmulas del distanciamiento. Mária Russotto, en *Tópicos de retórica femenina*, escribe sobre las actitudes de modestia, o falsa modestia, comunes a las escritoras, por un verdadero sentido de humildad o por una subvaloración, para intentar burlar o escapar de la casa de “varones letrados”. Constituyen estrategias, para Rodríguez, con una gran dosis de lucidez (p. 27).

Siguiendo a Bachelard, la autora enuncia que *Las miradas perdidas* es el libro de una soñadora de ensueños, más que de una soñadora, y que García Marruz permanece, se mueve, en la penumbra de la casa, a diferencia del otro origenista que más se le acerca, Eliseo Diego. En este análisis, además, Rodríguez señala como uno de los secretos de la eficacia y de la belleza de su poesía, la fusión, el modo en el que se armonizan elementos que pertenecen a diferentes órdenes y categorías, de modo que señala, por ejemplo, que la voz que habla en el poema “Canción de otoño” es adulta e infantil; así los acentos infantiles adquieren una dimensión trascendente; y evita que los acentos trascendentes parezcan impostados. En este sentido compara la voz poética con una especie

de Alicia que viaja a la infancia y a la adolescencia y consigue un equilibrio perfecto y difícil con el lenguaje (p. 35).

Sobre ese poema Rodríguez señala que el tiempo es presentado también como espacio y como materia, es decir, el tiempo es un lugar físico. Sobre este acento infantil en la voz poética Rodríguez destaca una de las claves que entrega la autora: los juegos de la infancia.

Hay una observación interesante que realiza Rodríguez y que no retoma tal cual, en estudios posteriores, y ocurre con el análisis del poema “El hipopótamo”, porque del animal grotesco surge la imagen de Venus saliendo del agua, un hipopótamo transfigurado. Y este hecho lo relaciona Rodríguez con lo que García Marruz llamó el “universo ascensional martiano”, donde se inserta el verso de José Martí de *Versos libres*: “Naturaleza, siempre viva: el mundo/De minotauro yendo a mariposa” (2001, p. 131, cit. en Rodríguez, p. 39). Y hace notar la investigadora el simbolismo que se encuentra en la realidad para García Marruz. Otro de los textos analizados es el poema “Convalecencia”, en el cual Rodríguez señala una característica poco atendida por la crítica, la del traspasamiento que no eleva, sino que minimiza, y que Rodríguez describe con la idea de que la autora deconstruye la Vía Láctea para ofrecerla en su dimensión de cacharro doméstico (p. 41).

Hay un poema que analiza Rodríguez y que es de sumo interés para el presente proyecto. Ella destaca la prosa poética que se titula “Pepita”, en la cual se abren dos vías; una primera que parece una indagación sobre el primer nombre de la infancia, y las palabras de su abuela al señalar “No te encantes”. La segunda vía, que en el texto también cobrará el apodo de “Pajarito contemplón”, se convierte en símbolo del reproche lanzado sobre el sujeto poético, y a un grupo que responde al “nos”. De modo que se puede identificar el reproche sobre García Marruz y sobre los origenistas. Según Rodríguez, el regaño de una abuela se convierte en el reproche de todo un país hacia los poetas origenistas. Rodríguez considera que la poeta minimiza los grandes significantes de la adultez, al convertirse en simples variaciones de los nombres infantiles; así transfigura la realidad literaria y política que la rodeó, pues todos los que les reprochaban pasan a ser abuelas regañonas (p. 43). Más adelante, reproduce Rodríguez un fragmento del ensayo “José Martí” de García Marruz:

La acción no es la agitación vacía con que se la confunde ni la contemplación es una vacía especulación. Solo van actuado aquellos hombres que en el acto han sido —como decía un apologista católico—, sólo esto: sobreabundancia de la contemplación. [...] Es preciso llenarnos de silencio y soledad para que sobreabundemos en palabras y en obras. El vaso colmado de agua desborda naturalmente hacia afuera, y el alma colmada de contemplación actúa y fecunda. [...] El demagogo que con Martí de bastón le pide al menos dotado que interrumpa su labor interior para dedicarse a algo útil para todos, no se da cuenta hasta qué punto está mirando la fuente futura y misteriosa de toda acción verdadera [...] hay que

aislarse primero de los demás para poder ofrecer algo a los demás. Hoy se le pide al intelectual que intervenga en la vida pública punto. Y éste se siente en el deber —cuántas veces prematuro— de influir y mejorar. Pero cada vez que una obra ha influido realmente no ha sido por una decisión voluntaria de su autor, sino por una sobreabundancia involuntaria de la obra misma, no por interrumpir su soledad, sino por ahondarla hasta ese centro último que es siempre una trascendencia y una entrega. (2008, pp. 21-22)

Milena Rodríguez considera que una de las operaciones fundamentales de la poesía de García Marruz es la de corregir los errores de la realidad y ello supone dotar de belleza lo menor, implica también rebajar a cacharro lo que se ha erigido con ínfulas “vialacteanas”.

Este segundo camino es mucho menos señalado por la crítica. Para Rodríguez es uno de los modos más interesantes en que asoma la condición femenina. Ese camino puede verse en la figura de Charlot, en su papel es interrumpir lo serio de la función y en el poema “Ay, Cuba, Cuba...” (p. 46).

En otra sección de este artículo Rodríguez propone pensar que a García Marruz no le bastó con representar en su escritura “la Cuba secreta”, sino que tenía también que encarnarla, pues como buena discípula de José Martí no consintió en separar literatura y vida. Su escritura sería así la solución más unitiva de las ensayadas por los origenistas, la que más radicalmente rechaza la separación entre cultura y vida. Para Milena Rodríguez

Fina García Marruz ha encarnado efectivamente durante mucho tiempo (quizás durante toda su vida) esa Cuba secreta que los demás origenistas vivieron sólo en la escritura, o la dejaron de vivir en la realidad relativamente pronto: Lezama, Baquero, Vitier, Diego, Piñera, fueron “La Cuba secreta” en 1948; algunos lo fueron, lo han sido durante más tiempo pero ninguno de ellos lo es aún hoy. (p. 49)

Considera Milena Rodríguez que García Marruz “es, ha sido, el extraño familiar de lo escondido” (p. 50).

En el artículo “Lo entrañable vs. lo siniestro: Fina García Marruz corrige a Freud” (2015), Milena Rodríguez se refiere particularmente a uno de los rasgos que otorgan mayor singularidad a la poesía de Fina García, al concepto de *lo entrañable* —que había presentado Vitier al caracterizar la poesía de la autora— como inversión o antagonismo del concepto freudiano de *lo siniestro*, *Unheimlich*, en alemán; *uncanny*, en inglés, entendido como “aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares”, que se puede sintetizar como la presencia de lo extraño en lo familiar. Rodríguez parte del significado de entrañable según el DRAE y extiende su significación. La investigadora propone “pensar aquí «lo entrañable» en la poesía de Fina no sólo como la presencia en sus versos de algo «íntimo o muy afectuoso», sino también como la presencia de algo opuesto a lo siniestro freudiano, y que supone dotar de connotación familiar a elementos,

objetos, cosas, aparentemente extraños o ajenos; o, al menos, a elementos que no han sido vistos, pensados, percibidos de ese modo” (p. 86). Su propuesta es analizar lo entrañable en dos de las zonas centrales de la poesía de la autora mencionadas por Cintio Vitier: “la intimidad de los recuerdos” y “el sabor de lo cubano”. Se aproxima a “la intimidad de los recuerdos”, en las partes “Las oscuras tardes” y “Las miradas perdidas” del libro de libros *Las miradas perdidas*. Versos como “Respiro a Casal”, que recuerdan los criterios de Carmen Ruiz Barrionuevo cuando analizaba el poema “Una dulce nevada está cayendo”, puesto que comprende la cercanía de García Marruz con Julián del Casal, a punto de que la nieve pierde su dimensión de extrañeza casaliana. Según Rodríguez, uno de los conceptos donde se aprecia la visión de García Marruz es en el tiempo, pues el tiempo lejano se acerca por acción de la mirada familiar y “dinámica” —es importante este último rasgo que destaca Emilio de Armas; 1999, p. 18)— de la voz poética. El tiempo será “el tiempo mío” en el poema “Una cara, un rumor, un fiel instante”, y en este sentido destaca el pensamiento de Zambrano porque sitúa en torno a la abstracción una de las diferencias esenciales entre poesía y filosofía. Analiza los poemas “Yo quiero ver”, “Canción de otoño”, “Los extraños retratos”. Desde este análisis argumenta que el tiempo y la infancia recibe un tratamiento familiar, y también la muerte, en el poema “Pienso a veces en vosotros”, en el que los muertos vuelven como una música, o en “Las miradas perdidas”, donde la voz poética conversa con la muerte como proponía hacerlo con la infancia. Rodríguez resalta que es frecuente que en este libro aparezca esa voz infantil con resonancias vallejanas, que para Rodríguez es serena, sin angustia, consigue restaurar lo que había estado, religar lo que había sido irrecuperable: “serenidad, dulzura, ingenuidad infantil, son “maneras” con las que la autora lleva a cabo su “posible apoderamiento de lo desconocido” (p. 88).

Otro de los poemas analizados es “El danzón de Carlos” de “Azules”, perteneciente al poemario *Visitaciones*. Este texto le sirve a Rodríguez para argumentar lo entrañable en la temática del sabor de lo cubano. En este ejemplo la muerte en su dimensión familiar y entrañable se relaciona con la música popular cubana. Rodríguez destaca el poema “¡Ay, Cuba, Cuba...!” como uno en los que se presenta mayor intensidad en cuanto al trato entrañable, familiar, hacia los objetos y las cosas. En el poema queda difuminado el acto siniestro de la Crisis de Octubre. Al dramatismo con el que caracteriza Jorge Luis Arcos al poema, Rodríguez le agrega que se trata de un dramatismo suave, entrañable. En este poema la autora convierte a Cuba en una niña, a la que se dirige con un “regañó amoroso”, en palabras de Rodríguez; la investigadora recuerda la “suave patria” de López Velarde y María Zambrano, quien nombró la República Española como La Niña (Rodríguez, 2010, p. 45). Rodríguez señala:

Fina enumera los rasgos de lo cubano —el colibrí, el jilguero, el son, la palma, la musiquita (elocuente el diminutivo) de las entrañas— pero lo hace suave, familiarmente, “como mimos, como arrullos de una madre a una hija” (Rodríguez, 2012, p. 146); el carácter dramático, trágico, del poema, el patriotismo del poema es también suave, familiar: la dimensión gloriosa de la patria se ha vuelto inmediata, tangible, la gloria se transforma en “cuerpo glorioso”; y el ideal patriótico, abstracto y solemne, se convierte en algo mucho más cercano y humilde, en “ensoñación modesta”. (p. 90)

Rodríguez propone hablar de lo “claro existencial”, o de “lo claro íntimo” de la poesía de García Marruz, puesto que lo entrañable sería uno de los modos en que esa claridad existencial se manifiesta. Para Rodríguez el entrañable intuye lo cubano, pues se relaciona con los rasgos de lo cubano que Cintio Vitier sugiere: la Intrascendencia, entendida como suave risa, antisolemnidad, juego; o el Cariño, en tanto círculo abrigado y penumbroso de la familia, los tejidos interfamiliares, la cadencia; o la Memoria, con la infancia como paraíso perdido, la añoranza del ayer familiar, el misterio de las sensaciones en el recuerdo; o, por último, el Despego, visto como intemperie, como descampado del ser (Vitier, 1958, p. 486). Finalmente, Rodríguez señala otro modo singular de García Marruz próximo a lo entrañable, en que para ella la escritora corrige no sólo a Freud y al psicoanálisis sino a la tradición filosófica: al modo en que parece negar la existencia de esa falta original del ser que nos constituye como humanos, pues considera que su poesía no sólo crea el ser, sino que parece como si transformara la falta en ser; o si convirtiera la falta de ser en ganancia, como en el poema “Cine mudo”: “No es que le falte / el sonido, / es que tiene / el silencio” [2002, p. 14] (p. 91).

En el artículo “Las entrevisiones de Fina García Marruz: sobre el libro de poemas *Viaje a Nicaragua* (1987)” (2017), Milena Rodríguez se acerca al poemario *Viaje a Nicaragua* (1987), libro que escriben García Marruz y Cintio Vitier. De modo general el artículo aborda el contexto político y cultural en que se escribió el texto, las motivaciones que propiciaron su escritura, su temática y propuestas estéticas y políticas y sus vínculos con el exteriorismo de Ernesto Cardenal; así ensaya una aproximación a la poética de Fina García Marruz y a sus *entrevisiones*.

Lo primero que interesa resaltar es que Rodríguez reconoce el poemario como un testimonio y una crónica poética del primer viaje que realizaron a Nicaragua. Cuando Rodríguez presenta la relación de ambos poetas con Ernesto Cardenal llama la atención un fragmento seleccionado del texto *En Cuba*, del autor nicaragüense, pues relaciona directamente la religión con la revolución.

Yo le dije a Cintio y Fina que mi viaje había sido rápido: había conocido esta Revolución sólo superficialmente. Pero un gran cambio se había operado en mi vida; era la experiencia más importante de mi conversión religiosa. Y era como otra conversión. Había descubierto que actualmente, y en América Latina, practicar la religión era hacer la revolución. (1982, pp. 404-405)

Para Rodríguez

esas palabras pueden interpretarse también en el sentido de la vocación poética, complementaria e intrínsecamente unida al sentimiento religioso en los tres poetas; es decir, se trata de actuar como debería hacerlo el poeta exteriorista que encarna el propio Cardenal; actuación que supone, en palabras de Vitier, “una opción [...] de la subjetividad, la cual decide salir de sí, entregarse y olvidarse, para expresar el mundo circundante y ayudar a transformarlo o mejorarlo, a partir del lenguaje mismo de la realidad” (Vitier, 1979, VII). (2017, p. 133)

Rodríguez asume, por sus intuiciones y determinados versos, que en el poema pórtico “Tu lucha, Nicaragua” es posible detectar más las huellas de la escritura de la autora origenista. Retoma como uno de los rasgos garcía-marrucianos el tono peculiar de su poesía, tono entrañable donde brilla “lo menor”, las imágenes relacionadas con el juego infantil, y el haber sido incluido en la edición de la *Obra poética* de García Marruz, del 2008. Considera que los veinticuatro textos que se incluyen en la sección “Apuntes nicaragüenses” aparecen firmados solamente por García Marruz; a estos se añade a modo de epílogo un extenso poema marcado por su narratividad y firmado por Cintio Vitier. Este poemario es para Milena Rodríguez un “testimonio poético-religioso ofrecido por Fina sobre la Revolución nicaragüense” (p. 137), a la vez retoma el criterio de Diony Durán, de que el relato del viaje en el poemario “se traza sobre rasgos del antiguo modelo del viaje de peregrinación” (2015, p. 126).

Rodríguez señala elementos en común entre los poemas de ambas autorías: el primero, ese propósito testimonial y revolucionario-religioso, la identificación con la pobreza y con los pobres, las figuras de Darío y Cardenal como guías del viaje, la reiteración de la intertextualidad con textos bíblicos, con Darío, Martí, San Juan de la Cruz, hipotextos en ambas escrituras. Rodríguez destaca la concepción poética exteriorista de Ernesto Cardenal, puesto que funciona como modelo en los poemas de ambos escritores. Resulta oportuno señalar este criterio sobre Cardenal:

La poesía exteriorista expresa las ideas o los sentimientos con imágenes reales del mundo exterior: usa nombres de calles o de lugares, nombres propios de personas con su apellido, fechas, cifras, anécdotas, citas textuales, palabras y giros de la conversación diaria, etc. [...] La poesía exteriorista incluye todos los elementos que antes se consideraban privativos de la prosa (novela, cuento, historia, ensayo, periodismo, etcétera), y en esto está incluido también el lenguaje conversacional, que antes se consideraba propio de la novela o el cuento, pero no del poema. (Cardenal en Borgeson, 1979, pp. 636-637 apuntado por Rodríguez, p. 138)

Rodríguez sintetiza que Borgeson resume el exteriorismo en tres principios: “el uso de imágenes concretas y directas; el empleo de materiales muy diversos, que abren el poema a nuevas posibilidades expresivas; y la explotación de una temática y un lenguaje fundados en la vida diaria”

(1984, p. 33 cit. en Rodríguez, p. 138). Citando a Diony Durán, Rodríguez señala que García Marruz “fragmenta el recorrido [del viaje], asumiéndolo emocionalmente más que describiéndolo” (p. 126).

En el análisis, Rodríguez analiza que García Marruz trata de captar momentos, instantes; se detiene en ellos aislándolos, y haciéndolos trascender; además de utilizar imágenes imprevistas, construidas con fuerza lírica y simbólica, que se apartan “de la vida diaria y las cosas concretas” que otorgan peculiaridad al exteriorismo; tales imágenes se identifican, para Rodríguez, con las entrevisiones.

La investigadora busca acercarse a la singularidad de la escritura marruciana en este poemario, para ello analiza tres poemas: “Fiesta en Solentiname”, “Lago de Managua” y “En Metapa”. Estos análisis se pueden sintetizar al decir que Rodríguez hace visible las transfiguraciones de la realidad que operan en la mirada marruciana: la poeta no sólo ve la realidad, sino que entrevé en esa realidad imágenes que hacen transfigurarla (la realidad). Entrevé a esos hombres y mujeres humildes de Solentiname surgiendo del maíz cual dioses indígenas; lagos nicaragüenses como pájaros que quisieran echarse a volar; y la cuna-cisne, como cual barca a punto de salir a navegar (p. 144).

En el apartado “4 Metapoesía de mujeres poetas hispanoamericanas” de la antología *Poetas hispanoamericanas contemporáneas. Poéticas y metapoéticas (siglos XX-XXI)* (2021), Milena Rodríguez reflexiona sobre la relación de exclusión que han tenido las mujeres poetas en la conformación de “las grandes corrientes del pensamiento poético y metapoético en Occidente”, forjado por una voz masculina que se ha erigido en canon Occidental; pero como la invisibilización no significa ausencia, la investigadora bosqueja la tradición hispanoamericana para dar cuenta de la reflexión acerca del sentido de la poesía y de la escritura. En este proceso se integran de modo interseccional el género con las poéticas y metapoéticas<sup>50</sup>, por estrategias como las denominadas “tretas del débil” (Josefina Ludmer), que consiguen resignificar los espacios y temáticas, como la prevalencia de la esfera privada en la escritura de las mujeres. Rodríguez Gutiérrez propone como hipótesis el criterio de Ana María Cuneo sobre la poesía de Mistral, como una característica que aparece con frecuencia en la metapoesía de las mujeres: “el poetizar se torna en medio del contacto con <lo todo otro>” y también: “lo poético y lo vital se aúnan”, evidente en poemas de Rosario Castellanos, Blanca Varela, Cristina Peri-Rossi. Rodríguez Gutiérrez considera la posibilidad de

---

<sup>50</sup> Algunos de los ejemplos que incorpora son en las poetas modernistas (Delmira Agustini), que se hará más visible en la escritura de poetas dentro del posmodernismo, con elementos metapoéticos (Alfonsina Storni, Gabriela Mistral) que se fortalecen en la poesía contemporánea (Alejandra Pizarnik y Blanca Varela).

que en la metapoesía de las mujeres exista “esa «tercera vía”, donde las poetas metapoetizan (valga el neologismo) sin dejar de considerar, simultáneamente, sus experiencias de género; poemas donde conviven la reflexión sobre la escritura y sobre lo vital; poemas donde la metapoesía puede adoptar otros rostros” (p. 19). Dentro de esta antología se inserta su ensayo “Poéticas del bolso. Las poetas cubanas: reflexiones metapoéticas en Carilda Oliver, Fina García Marruz, Reina María Rodríguez y Damaris Calderón”. Milena Rodríguez considera que no siempre el poema metapoético deja de hablar de “cosas humanas”, y esto se propone argumentar en poemas metapoéticos escritos por mujeres. La investigadora nombra y argumenta la hipótesis sostenida desde el análisis del texto poético “Un lápiz” de Alfonsina Storni, a la que denomina “poéticas del bolso”: “poéticas que parecen construirse mediante el método propuesto por María Zambrano en *Claros del bosque*, ese texto fundamental donde la filósofa española comienza la construcción de su «razón poética»” (p. 92). En este texto, Zambrano da cuenta de la búsqueda de un método *otro*, un método opuesto al “método tradicional”, ese que es “continuo” frente a una conciencia que, por el contrario, es “discontinua”; un método tradicional que “se refiere tan sólo al conocimiento objetivo” y donde el ser queda “desamparado”. Frente a ese “método tradicional”, Zambrano propone la utilización de un método “que se hiciese cargo de esta vida, al fin desamparada de la lógica”; “un método surgido de un «Incipit Vita Nova» total, que despierte y se haga cargo de todas las zonas de la vida”. Un método, así, discontinuo, como la propia conciencia, como el ser” (p. 92).

Desde ese entrecruzamiento entre Storni y Zambrano, Milena Rodríguez explora poemas metapoéticos de las autoras cubanas Carilda Oliver Labra (1922–2018), Fina García Marruz (1923), Reina María Rodríguez (1952) y Damaris Calderón (1967). Así los poemas metapoéticos se permean de las “zonas de la vida”, se mezclan: en Oliver, con la condición femenina y el acontecer diario del país (poema-país, poema-siglo); en García Marruz con el ámbito religioso y católico (poema-Jardín, poema-mundo); en Reina María, aparece el *doppelgänger* propio de la metapoética (poema-monólogo); en Calderón, con el “fuego *otro*” que es la escritura de la poesía (vocación poética y uppercut), que desampara y desprotege. Nos interesa detenernos en el análisis del poema de García Marruz en el apartado “La poesía como desciframiento y deseo por venir: Fina García Marruz y el Jardín perdido y recuperado”. En este caso se centra en el poema “El jardín”, del libro *Visitaciones* (1970), que para Milena Rodríguez constituye el poema que propone, en su sentido más literal, un diálogo con la poesía. Lo primero que señala es el vínculo con la obra de José Martí, centrándose en que la voz poética se dirige a la poesía a través de una segunda persona, similar en el poema XLVI, de los *Versos sencillos*. Ante la radicalidad poética de Martí Rodríguez percibe una diferencia en la radicalidad de García Marruz, una radicalidad otra: no

pretende reivindicar la condición poética de la hablante misma, si acaso por añadidura, lo que pone de manifiesto es “la elección de esta hablante, que propone la superioridad del mundo poético, del mundo que la poesía construye (mundo por venir, mundo de una realidad otra), frente a la propia realidad” (pp. 97-98). Señala Milena Rodríguez que en este poema de García Marruz la realidad parece pobre ante la potencialidad, ante el horizonte que ofrece el universo poético. La poesía aparece como lo que se busca, “remite al ámbito religioso y católico: la poesía, ese mundo aún por descifrar, ese mundo por-venir, es, en última instancia, el Jardín del Padre, abandonado, que se convierte, gracias a la poesía, en paraíso recuperado; su encuentro supone, por fin, la vuelta a casa, o más bien, a Casa “ (p. 99). En este sentido comprende al jardín, según el concepto de heterotopía de Foucault, y de esta forma interpreta:

desde esta visión foucaultiana, este poema-jardín de Fina sería entonces, también, como un bolso, un gran bolso, que de tanto contener, contiene, nada más y nada menos, que el mundo. En esa metáfora o espacio final estaría también contenido, de manera implícita, el método zambraniano discontinuo, pues en ese poema-jardín, o en ese jardín que es la poesía, deben caber, caben, sin duda, “todas” las zonas de la vida. (p. 100)

Carmen Ruiz Barrionuevo (2011) realiza un recorrido muy completo por la producción literaria de Fina García Marruz, destacando los procedimientos fundamentales de la autora y las variaciones entre los poemarios. En el apartado “III Habana del centro, *suma* poética” presenta anotaciones relevantes para esta investigación. En primer lugar, la investigadora lo presenta como una *suma* poética al recoger registros del pasado y consolidar en el presente nuevas formas. Considera que el procedimiento poético no varía, vuelve a hacer, lo real, lo cotidiano, el entorno familiar, los amigos, los personajes humildes, los héroes o los objetos a los que admira, actitud que culmina en “Créditos de Charlot”, “Los Rembrandt de ‘Hermitage” y en dos secciones en las que nociones de gramática o elementos de física se convierten en materia de poemas (p. 68).

Sitúa a “Habana del centro” como culminación de toda la línea de cubanidad, resaltando que una gran parte de su poesía gira en torno a La Habana, siendo más visible la poética de lo cubano. La investigadora alude a algunos poemas que dan testimonio del abordaje de los elementos de la ciudad y sus habitantes, en un gesto de recuperación. Ejemplifica con poemas como “Del fósforo inflamado” (2008 b, pp. 40-41), texto que “revive la ciudad decimonónica, en el que se eleva el nombre de Juan Francisco Manzano, el esclavo escritor” (p. 69). Al gesto se unen poemas en prosa y en verso dedicados a “Rita Montaner” (2008b, pp. 83-85), “Bola de Nieva” (2008B, pp. 86-88), a los origenistas Lezama y Virgilio Piñera; y otros poemas que se asimilan a la recuperación, como “Retrato en verde flamboyán de una joven” (2008b, pp. 101-104) que describe la vida de una trabajadora. Sobre este poema Ruiz percibe la contradicción de su actitud, de la

frivolidad a la comprensión e incluso a la admiración (p. 70). A continuación se refiere al apartado segundo, “De los humildes y de los héroes”, donde se percibe los matices de la idea de pobreza, reforzada por el cambio político. Ruiz retoma el juicio de Rodríguez (2010) que mezcla de lo *sublimitas* y lo *humilitas* para valorar el apartado, mencionando varios poemas relacionados con cosas pequeñas y cotidianas, como “La muchacha que paseaba” (2008b, pp.111), “Nacimiento” (2008B, pp.112-113) y “Reloj” (2008b, p. 115). Ruiz advierte la facultad de García Marruz de encontrar lo poético en las cosas, noticias o personas, con una mirada distante e irónica, como en el poema “A una recién difunta” (2008b, p. 121). El tratamiento desde la ironía que reconoce Ruiz es relevante para pensar el reparto de lo sensible, pues constituye uno de las cuatro formas que describe Rancière para el arte crítico/político (Rancière, 2005). La investigadora amplía esta observación con las secciones “Nociones elementales y algunas elegías”, “Física elemental” y “Segundas partes...”, donde además de la ironía aparece “la sonrisa” (p. 76), libro que García Marruz considera como un divertimento en “Razón de este librito” (2008B, pp. 207-211).

En el texto “Lo extraordinario del lugar común: reformulaciones de lo femenino en Fina García Marruz” (2018), Laura Maccioni propone una lectura de algunos poemas de la autora cubana que evidencian “su particular manera de tratar algunos lugares comunes en la representación de lo femenino”, por ello plantea que en los versos de la autora

se produce una reformulación radical del contenido, de tópicos tales como el silencio, el espacio doméstico o la función reproductiva, reformulación que, consecuentemente, permite pensar en un sujeto femenino signado por lo activo, lo productivo y lo significativo, logrando así su poesía inscribir lo trascendente en lo cotidiano. (p. 140)

El primer elemento de importancia que señala Maccioni es que inserta como una de las posibles causas del desconocimiento de la obra poética de la autora, lo que Rafael Rojas, al hablar de la literatura de Cuba, identificó como “las formas de exclusión que instrumenta el canon” (p. 50), destacando la impronta masculina, blanca, letrada y católica que ha caracterizado históricamente el proceso de construcción del canon nacional, regulado por “un dispositivo de violencia contra sujetos no hegemónicos” (p. 49), sean estos mujeres, negros, mulatos u homosexuales (Maccioni, p. 141).

Maccioni retoma algunos artículos que habían pensado lo femenino en García Marruz ubicándolo en el ala conservadurista y antimoderna, por ello refiere a los textos de Duanel Díaz Infante en *Límites del origenismo* (2005) y “Fina, Dama poesía” (2007); selecciona un fragmento de este último texto:

Mundo esencialmente religioso, el de García Marruz es un orbe ordenado, signado por el ideal del límite en cuyo respeto encuentra el católico la auténtica libertad. Es significativo,

a propósito, que en las antípodas de la rebeldía feminista se halle la aceptación de la obediencia que preside su poética. (p. 142)

Además, incluye algunos criterios de Luisa Campuzano en su estudio “José Martí en la poesía de Fina García Marruz”, cuando esta señala el rasgo de sumisión, y la conformidad de García Marruz con los mandatos que pesan sobre las mujeres y condicionan sus posibilidades de realización:

Mostrándose no dispuesta a compartir el criterio de que las tareas domésticas, exclusivamente reproductivas, les han sido asignadas a las mujeres en un reparto injusto y autoritario en el que los hombres han conservado para sí las labores productivas, García Marruz ha manifestado, al rozar este tema, su aceptación, su conformidad con ese destino y esos deberes, en cuyo cumplimiento ha creído encontrar lo que ha llamado “el servicio misterioso”. (2010, p. 106 )

Fuera del texto de Maccioni, al leer directamente el artículo de Luisa Campuzano, se advierte que este criterio de Campuzano emerge a partir del análisis del poema “No hay tiempo de empezar por el principio...”, que lee desde la perspectiva de género —erróneamente según la presente investigación—, para argumentar que finaliza con tono resignado y conciliatorio, y descubrir una “rebelión íntima que desmantela o, por lo menos, remueve tanto las estrategias del poema como sus elaboraciones en torno al «servicio misterioso»” (p. pp. 106-107). La investigadora Campuzano argumenta con un fragmento particularmente relevante para pensar la condición femenina, expuesto en “Hablar de poesía” (2018, pp. 10-11), al que se aludirá detalladamente.

Otra investigadora a la que revisita es a Katherine Hedeem, quien destaca la singularidad que aportan los versos de García Marruz en el marco de un proyecto que se trazó el Grupo Orígenes.

La “teleología insular” de este proyecto —y aquí el ejemplo que ofrece Hedeem es, obviamente, el ensayo de 1958 de Cintio Vitier *Lo cubano en la poesía*— se apoyó en un borramiento de las diferencias existentes entre los diversos sujetos de la nación, postulando en cambio una versión de lo patriótico en la que los protagonistas quedan reducidos a un puñado de hombres que supieron encarnar los valores esenciales de la cubanidad. (Maccioni, p. 142)

Hedeem afirma que la poesía de García Marruz hace “énfasis en las pequeñas historias y el heroísmo de lo cotidiano, que abre la posibilidad de una Historia de la nación cubana más inclusiva” (p. 182). Hedden agrega:

Al destacar lo cotidiano y lo pequeño como su patria, la voz poética replantea su ubicación fuera de los acontecimientos extraordinarios y grandiosos en que se ha fundamentado tradicionalmente la nación cubana, denuncia la exclusión de que han sido víctimas las

mujeres y otros sujetos sociales subordinados, y al cabo compensa con su quehacer esa falta de representación. (p. 171)

Para Maccioni los criterios de Díaz Infante y Campuzano responden más “por el carácter (por momentos) funcional de sus principios poéticos a las políticas culturales de las instituciones revolucionarias, antes que por lo que efectivamente afirma su poesía” (p. 143), y que la conclusión de Hedeén no termina de hacer justicia a la poesía de Fina. Según Maccioni, Hedeén sostiene que sus versos visibilizan un sujeto femenino que había permanecido en los márgenes de la historia nacional, inscribiéndolo en su trama y reescribiendo así ese relato fundacional, y percibe que el problema es que no se complejiza en lo que estaba privado de representación, pues ese sujeto femenino que se ha visibilizado tiene atributos que le confiere el orden patriarcal —pasividad, domesticidad, abnegación maternal— pero según la lectura de Hedeén, esos atributos son valorados positivamente por su contribución invisible pero indispensable al funcionamiento de ese mismo orden.

A Maccioni le interesa analizar los lugares comunes de lo femenino —el silencio, la receptividad, la domesticidad— porque considera que “sus versos ensalzan el valor intrínseco de estas dimensiones y ponen de relieve su propia trascendencia, no tributaria de algún otro orden —histórico, social— de donde proviniera, en última instancia, su valor.” (pp. 144-145)

El primer lugar común en que piensa es en la falta, y afirma que García Marruz construye una noción de falta que corroe los supuestos arraigados de incompletud, carencia. Señala que la poesía de Fina no se conforma con la constatación de una pérdida ni con verificar qué cosa no hay allí donde se muestra el vacío, sino que avanza en la formulación de una pregunta novedosa que permite desarmar la oposición binaria entre completo e incompleto, haber/no haber: qué hay en un hueco. De este modo García Marruz cuestiona la certeza que afirma que la palabra vacío designa lo inexistente. Señala Maccioni que sus versos permiten construir una hipótesis contraria: una oquedad es un indicio de algo, por ello afirma que toda su obra poética vuelve constantemente a la pregunta que la asedia: ¿de qué, silencio, eres tú silencio? Maccioni interpreta que el vacío en la propuesta de Fina “está en continuidad existencial con algo que escapa a nuestra percepción habitual; algo existe en eso que, por comodidad, llamamos «ausencia»” y sólo se puede conocer a través de una revelación.

Maccioni señala que esta falta no es carencia ni sustracción: es una positividad, es manifestación de una presencia cuyo conocimiento escapa al orden simbólico pero que nos devuelve una experiencia de comunión súbita con algo que, reconocemos, puesto que nos retrotrae a nuestro origen: memoria arcaica del paraíso, pero también, [...] de aquello de lo que está tramado

el vínculo maternal (Catherine Davies, 1997): los días de la infancia, la casa familiar, el mundo doméstico.

Maccioni se hace una pregunta que permite conectar con el pensamiento zambrano:

Pero ¿cómo capta la poeta esa dimensión donde se nos muestran las esencias de las cosas, las cosas mismas? No se acerca a través de un método racional que le permita discernir el camino que debe tomar. No se trata, tampoco, de una búsqueda que siga un procedimiento. No es un acto deliberativo que se realiza calculando los efectos posteriores de una decisión, sino una visión que se le aparece y en la que interviene necesariamente la memoria. Porque este acceso a las cosas como eran antes de ser nombradas, cuando ocurre, ocurre como retorno: al ser verdadero de las cosas no se llega, sino que se vuelve. Se vuelve, en el sentido de que la palabra poética logra atravesar la historia, y re-encarnar —encarnarse nuevamente— en el ser, de donde fue separada. (pp. 147-148)

Otro aporte interesante que devela Maccioni es el de pensar el retorno como irrupción de lo que Julia Kristeva llama “función semiótica” en la significancia de un texto, a la que diferencia de la “función simbólica”. Por ello propone que la oquedad es una

borradura momentánea de la escisión fundante del orden simbólico y un regreso fugaz a ese sitio que resiste a su sistematización en dicho orden: lugar matricial, *chora* [...] espacio presimbólico anterior al sujeto que, como una negatividad, se deja entrever en los balbuceos y juegos rítmicos de los niños, en la música, pero sobre todo, en la poesía. (p. 149)

Maccioni relaciona el origen que se procura volver a alcanzar a través de la poesía con la infancia y la madre, de modo que lo olvidado constituye esa alianza amorosa y *entrañable*. Por ello ve en la poesía una capacidad de religación. Considera que García Marruz realiza la misma operación de transmutación de lo que se consideraba una carencia en un *plus* en cuanto a las dicotomías público-libertad-producción/privado-necesidad-reproducción, pues el espacio doméstico y el trabajo de cuidado de la vida, para García Marruz, no son condiciones que deben cumplirse para realizarse en una esfera superior, ellas por sí revelan una positividad inmanente; la casa “es un espacio intensamente productivo, puesto que hace posible la experiencia de lo que Marruz llama *visitación*: acogimiento de un huésped —que llega, a veces, desde afuera, otras ya estaba ahí, en nuestra propia morada— que viene a interrumpir el flujo de la repetición y de lo mismo al traer un significado distinto”, epifanías que ocurren bajo la “luz normal de la vida” (p. 150).

De este modo entiende Maccioni que el espacio doméstico no es sinónimo de pasividad, sino el lugar donde ocurre un recibimiento, “y la recepción no está relacionada con la inacción o la impotencia, sino con la afirmación de la vida, con acceder por un momento a su secreto” (p. 151). Argumentando estos análisis, Maccioni confirma la importancia política del espacio familiar: el espacio del emplazamiento requerido para que lo otro advenga en una “crecida sin palabras”.

Entonces, “la apertura al visitante es apertura a la alteridad; trae consigo un quiebre del orden simbólico [...], produciendo la alteración de ese orden y de los sujetos que éste constituye, en tanto eso otro que llega no *significa* sino que *se da* a sí mismo como un don, ofrece la revelación de su ser mismo: no hay nada que separe ya a quien recibe de lo recibido” (p. 152).

Así, señala Maccioni el carácter activo del sujeto, en el hecho de que esté disponible para dialogar, actitud que inicia una dimensión participativa en esa espera: “aguardar la comunicación de ese secreto, esperar al huésped que llega, disponer el sitio familiar para su manifestación es el «servicio misterioso» que cumple el poeta” (p. 153).

Maccioni señala, por otra parte, que no puede convencerse de que en sus poemas se busque reivindicar a la mujer a través de una revalorización de los tópicos que la nombran, reparando así su invisibilidad y falta de reconocimiento en el mundo de los hombres. Para Maccioni, el valor que García Marruz les confiere a esos lugares comunes que evocan lo femenino no viene dado por ningún parámetro proveniente de un orden exterior a ellos sino que en su poesía esos *topoi* tienen una significación autónoma, propia.

Esa *otra cosa* desarma los lugares predecibles para lo femenino y habilita otro modo de pensarlo: por eso en los poemas de Fina lo femenino remite a una actividad intensa y profunda, a una experiencia que, en el fragor de los cacharros y las brasas del fogón, abre una vía hacia lo otro, hacia lo que desborda el lenguaje, hacia el origen olvidado. (p. 153)

Yuleivy García Bermúdez es una de las investigadoras centrales de la obra de García Marruz, aunque su estudio sea escasamente visible. Con el título “El concepto de poesía de Fina García Marruz explicitado en su ensayística” (2011), la autora se propone analizar los elementos que conforman el concepto de poesía de Fina García Marruz explicitado en una muestra representativa de su obra ensayística, abordando la variable *poética*. García Bermúdez identifica el estudio de Jorge Luis Arcos (1990) como *poética implícita*, y se detiene significativamente en las características y nomenclaturas acuñadas por Arcos. Las observaciones que realiza a sus criterios son satisfactorias para su investigación y para el presente proyecto, por cuanto sintetiza, interrelaciona y trata de evitar las limitantes, que de manera explícita señala, que aparecen en el texto del autor. Otro elemento relevante antes de su estudio como tal es la revisión que realiza acerca de las claves conceptuales de la *poética* origenista en tanto subtexto de la *poética* de Fina García Marruz. Este bosquejo resulta significativo y necesario para la actual investigación, especialmente al hacer hincapié en las relaciones entre la política gubernamental con su consiguiente política cultural y el movimiento origenista, por lo cual será retomado y actualizado en otro apartado.

Interesa resaltar la reflexión de García Bermúdez sobre una de las causas posibles que ocasiona que la obra ensayística de García Marruz no había sido bien atendida. Explica la “peculiaridad misma de este hacer que ofrece dificultades al penetrador (¿ensayismo libérrimo, prosa poética, crítica literaria, ensayo-poema?)” (2011, p. 5). Por otra parte, la investigadora retoma un criterio de Lennys Ders del Rosario, quien afirma: “Pensar la poesía, y la literatura en general es un impulso esencial de la ensayística” (2009) lo cual conduce a establecer las relaciones entre la obra poética y ensayística como actos de pensar, como modos de la razón zambrana.

Al comentar las principales conceptualizaciones sobre poética, García Bermúdez refiere los criterios de la autora, quien consideraba: “No se debiera tener «una» poética. En la poética personal debieran entrar todas las otras poéticas posibles” (2018, p. 11). Cita entonces García Bermúdez un criterio diferente al suyo, la comprensión de esta frase que realiza Raisa White, muy interesante para la presente investigación. Para White, la autora origenista plantea en esta frase la *democracia de las poéticas*. Esta democratización de las poéticas es una intuición que se puede vincular al pensamiento de Jacques Rancière y que será retomado de manera profunda en el desarrollo del actual estudio.

Este estudio privilegia los elementos de carácter literario, pero además tiene en cuenta elementos extrasistémicos, tales como la dimensión cultural, ontológica, ética, religiosa y estética; en tal sentido abarca variables que no habían sido incluidas en la investigación de Jorge Luis Arcos.

Al estudiar la poética implícita de los ensayos correspondientes de García Marruz, Yuleivy Bermúdez reconoce que el repertorio de tópicos determinantes en la conceptualización de su poesía coincide mayoritariamente con los descritos por Arcos en el pensamiento poético<sup>51</sup>. Es posible conformar una zona esencial del concepto de poesía de García Marruz a partir de las declaraciones explícitas en su ensayística, el cual se asienta sobre los siguientes componentes: la concepción trascendente de la poesía; la entrevisión, la visión y la mirada poética; la temporalidad de la poesía; la poética de la memoria; la poética de la apariencia y la poética de verbo encarnado; el carácter confesional de la poesía; la palabra

---

<sup>51</sup> Bermúdez identifica los siguientes aspectos: la trascendencia; la entrevisión; la distinción entre entrevisión, visión y mirada poética, pues el poeta posee la posibilidad de elegir el tipo de mirada poética; la distancia espiritual y sensible entre él y las cosas que representa; la poesía posee una temporalidad compleja; la apariencia y misterio se muestran en relación bívoca; la poética del verbo encarnado se configura alrededor de la idea del misterio de la encarnación divina como explicación primera de la esencia de la poesía; lo confesional; la palabra poética en calidad de verbo encarnado; el silencio es medio de expresión de la poesía; el símbolo; lo exterior adquiere distintos sentidos que se superponen; lo particular como contenido y fuente esencial de la poesía es definido en contraste con lo general como objeto de la ciencia; la otredad, que vista en la concepción del lector esboza una poética de la recepción; además, que el tópico de la pobreza esplendente identifica la cultura latinoamericana y la naturaleza insular, proveniente de lo hispánico y revelador del diálogo identitario entre ambas culturas.

poética y la poética del silencio; el símbolo poético; la estética de lo exterior; la poesía de lo particular; la comprensión de la otredad, la poética de la recepción y la poesía de la pobreza espléndida.

En la tesis doctoral “Fina García Marruz: la luz del *logos*. Apuntes para una poética de su obra ensayística” (2015), Zulema Aguirre Abella estudia la obra ensayística de la autora comprendida en los textos *Hablar de la poesía* (1986), *Darío, Martí y lo germinal americano* (2001), *Quevedo* (2003), *Estudios Delmontinos* (2008), *Ensayos* (2008). La autora se basa en la expresión *metáfora epistemológica* como instrumento para abordar la obra crítico-ensayística de García Marruz, pues la creación poética define relaciones específicas con el conocimiento y la asunción del mundo. Aguirre sostiene que se trata de “una escritura que encuentra su legitimidad en un espacio poético que desborda el sentido usual de lo literario para encarnarse como realidad práctica plena de sentido” (pp. 7-8).

Aguirre a través de un planteamiento coincide con la observación que Arcos había realizado en el texto de 1990 al referirse a los poemas en prosa. Dice la investigadora:

Las fronteras entre su prosa y su verso son totalmente fluctuantes. Solo un poeta puede, en rigor, trabajar y hacer trabajar las palabras hasta que de ellas emerja el saber, la emoción; lo cual es también el procedimiento del ensayista. Solo los separa una convención retórica. El ensayo se enfrenta con la vida con el mismo gesto que la obra de arte aunque únicamente con el gesto [...]. En la autora cubana, sin embargo, ensayo y poesía son nota acompasada en cuanto a esa variedad o diversidad inefable en que una misma cosa se repite y por su natural sobreabundancia, se transforma. Su gesto se unifica, especialmente. (2015, p. 8)

Aguirre Abella se propone con la investigación entrever las disímiles aristas que connotan la escritura ensayística de García Marruz; para ello incorpora dos modalidades de exégesis: una aproximación hermenéutica que intenta validar la idea de que para construir un concepto lo mejor es contar una vida, narrar una historia, describir un modo de escritura, caracterizar un modo de pensar; en segundo término, se concentra en el modelo de análisis propuesto por María Elena Arenas Cruz (1997), quien asume como referentes conceptuales los preceptos de la argumentación retórica.

Los objetivos complementarios que se traza en esta investigación facilitan la revisión de los ensayos para el presente proyecto. El primero de sus objetivos fue demostrar que los ensayos se clasifican como críticos al ofrecer una justificación argumentada del tema, como segundo objetivo ilustró que lo imaginario y lo analítico se mixturaron en un discurso filosófico donde confluyen lo abstracto y lo singular; como tercer objetivo definió la argumentación retórica de los ensayos partiendo del examen de estos, tanto en su vertiente macro estructural de los planos semántico-inventivo y sintáctico-dispositivo como en la en la micro estructural del plano verbal-elocutivo.

Menciona Aguirre Abella que toda la producción de García Marruz, partiendo desde una perspectiva hermenéutica, nace, participa y se enriquece de la realidad, y que es asumida, interrogada, aprendida desde la imagen, como vía cognoscitiva consustancial a la poesía.

Por otra parte, acerca del enfoque neorretórico y el argumentativo, señala Aguirre que este ha impregnado de científicidad la intelección del ensayo como género. Al presentar la “retórica argumentativa o teoría retórica de la argumentación”, sintetiza los siguientes elementos: primeramente, que se remite inobjetablemente a la retórica de Aristóteles; se trata de una retórica referencial, según Christian Plantin. Es decir, incluye una teoría de índices y se plantea como el de los objetos los hechos y la evidencia, admitiendo incluso que su representación cabal es algo que deba resolverse como un conflicto y negociación entre distintas representaciones. Es, en segundo lugar, una retórica *probatoria* que se orienta a la aportación si no de la demostración definitiva, al menos sí de la mejor prueba. En último término, es una retórica *polifónica, intertextual o dialógica* centrada en la práctica de la refutación (Aguirre, p. 17).

En la situación verdadera de argumentación, continúa diciendo Aguirre, intervienen los puntos de vista (posiciones discursivas, sistemas de valores o intereses); además de las tareas de aclaración y de cálculo que podrían resultar radicalmente incompatibles (p. 18). La argumentación como discurso lógico es definida dentro de la teoría de las tres operaciones mentales: aprehensión, juicio y razonamiento; correspondería con la tercera de las operaciones, a través de las cuales se construye el discurso.

Para Plantin la operación cognitiva tercera (por medio del razonamiento que encadena proposiciones con el objetivo de progresar desde lo conocido a lo desconocido), se corresponde con la disposición de una cadena de proposiciones o argumentación a través de la cual se extraen proposiciones nuevas a partir de otras ya conocidas; así la argumentación es en el plano discursivo equivalente al razonamiento en el plano cognitivo.

En el capítulo III, “Ego et alter: la certidumbre cultural del ensayo”, Aguirre dice:

El hilo inmaterial de lo poético conduce toda la obra crítico-ensayística de Fina García Marruz. Confundida con la realidad es la poesía quien late invitando a la lectura, a un conocimiento cabal del objeto de estudio que la autora elija para hacerlo único ante la comprensión de cada lector. Cada invitación supuesta por los ensayos y críticas literarias de la escritora lleva en su germen una capacidad y voluntad de «participación» (p. 161).

Aguirre considera que junto con la erudición histórico-cultural y el conocimiento filológico, la prosa reflexiva de García Marruz suele orientarse hacia una aprehensión ontológica, donde filosofía y poesía se entreveran, y clasifica el hecho del “más loable legado del pensamiento español que tuvo en la obra de María Zambrano a una de sus exponentes más ingentes”, pues “si la pensadora

malagueña distingue lo filosófico Fina García Marruz sitúa lo poético en los rebordes de su concepción” (p.163). En relación con lo anterior expone la investigadora: “La poética ensayística que propone concilia arte y razón, creación y filosofía, siempre irradia por una ética que ennoblece” (p. 164).

Para Zulema Aguirre la lectura exegética que traza García Marruz en el ensayo sobre Sor Juana tendrá como tema general la constitución en la autora mexicana de “una subjetividad epistemológica femenina que cuestiona el paradigma de la ciencia moderna en el mismo momento de su emergencia en el contexto novohispano” (p. 173). Señala que el *rema* estaría conformado por reflexiones centradas en la construcción/concepción de subjetividades y epistemologías capaces de vulnerar la hegemonía de un solo paradigma del saber, y con ello la posibilidad de acceder al conocimiento como una categoría inmutable y absoluta (2015, p. 173).

Aguirre interpreta que a García Marruz le mueve el deseo de contextualizar el tratamiento del conocimiento en sor Juana y para ello articula una reflexión sobre el modo en que esos textos postulan la creación de una subjetividad intelectual, femenina, colonial, americana/mexicana (Aguirre, p. 178).

Señala Zulema Aguirre que solamente con los estudios más recientes, concebidos desde hace una década sobre sor Juana, donde se sitúan las reflexiones críticas de Stephanie Merrim, Electa Arenal, Margo Glantz, Georgina Sabat Rivers y Mabel Moraña, han comenzado a explorar el entrecruce entre la epistemología y la condición femenina. Por otra parte, resalta que la reconfiguración del campo de los estudios coloniales ha estimulado nuevos acercamientos discursivos, siendo una de las aportaciones más significativas la incorporación del contexto colonial. Sobre ambos campos de reciente incorporación, Aguirre presenta la interpretación de García Marruz, quien escribe en 1973 cómo el sujeto femenino, colonial y criollo/indígena que anuncia este discurso intenta autorizarse para insertarse en un discurso tradicionalmente masculino y eurocéntrico (p. 179).

Aguirre señala que para estudiar en sor Juana la constitución de una mirada discursiva femenina que intenta legitimarse ante un saber que la excluye, precisamente por su condición de género, García Marruz se acerca a varias producciones de la escritora mexicana. Para Aguirre esa revisión intenta trazar el proceso mediante el cual se articula esa inscripción de lo femenino en lo epistemológico, construyendo una narrativa textual y semántica que se fundamente en la descripción y alabanza de cualidades intelectuales como atributos de belleza femenina. Opina que desde ahí ocurre: “un desplazamiento hacia una construcción teológica que transforma el intelecto de atributo en virtud constitutiva de un sujeto epistemológico femenino” (2015, p. 181).

Zulema Aguirre, además, menciona que los textos de sor Juana urden un complejo entramado semántico que termina por postular lo femenino como constitutivo del discurso oficial mediante el cual se difundía el saber de la época. Considera que lo significativamente único de este ensayo es “su capacidad para dimensionar la subjetividad femenina como una zona de identificación polisémica, cruzada por diversas posiciones alternas, simultáneas, contradictorias o complementarias generadoras de la inflexión del elemento cognoscitivo en cada texto” (pp. 182-183).

Considera Aguirre que una de las inflexiones más interesantes de esta reinscripción de lo intelectual en la poesía amorosa es que el cuerpo femenino es desplazado como objeto de la mirada poética, y esto se articula en dos vertientes: señalar la incapacidad de la tradición literaria existente para describir una realidad corporal que excede las convenciones del género, y el desplazamiento del cuerpo como categoría superficial que imposibilita la constitución de una capacidad intelectual femenina. Aguirre apunta que la relevancia de esta explicación general recae en la mirada; por ello señala que el ensayo ilumina una escritura en la que desaparecen las oposiciones binarias y excluyentes, los términos opuestos coexisten en un espacio donde se recoge un proceso de construcción de una subjetividad que no parece encontrar un lugar adecuado en el orden social existente (p. 191).

Cuando se refiere al ensayo de Fina García Marruz sobre María Zambrano menciona que existe en la autora una prolongación de las fronteras de lo poético, y que es esa asunción del saber más integrador la que le condujo a su excepcional ensayismo poemático. Razona que en este texto ensayístico no se percibe una distinción entre lo que es por esencia poético frente a lo prosaico (p. 197).

Considera que la armazón argumental de este ensayo se asienta a partir de una singular alternancia de tiempos verbales sobre la ilación dialógica y narrativa de lo que se ha denominado en su tesis “movimientos musicales o puntuales acápites” (p. 202). De modo que el espíritu conversacional y no menos confesional deviene revelación, desvelamiento. En tal sentido, Aguirre menciona que el conocimiento de García Marruz constituye siempre un descubrimiento personal; cuando se lee a García Marruz, en realidad, se descubre a García Marruz. Considera que la poeta establece una relación personal con quien la lee, de ahí que no sea raro que se tenga la impresión de poseer un secreto (p. 202). Vinculado a este secreto se halla el aura narrativa del que habla Aguirre, que manifiesta una intimidad que dialoga con el lector y con el objeto de análisis, por lo cual señala que su escritura bien podría avenirse a lo que llamó Gabriela Mistral, refiriéndose al estilo de José Martí “lo trascendente familiar” (p. 204).

Zulema retoma de *Lógica del sentido* de Deleuze para recordar que según este autor el infinitivo pone en contacto la interioridad del lenguaje con la exterioridad del ser. Así el verbo será la univocidad del lenguaje en forma de un infinitivo indeterminado, privado de persona, de presente y de voz. El infinitivo expresa el acontecer del lenguaje, de modo que el mismo lenguaje es un acontecimiento único que se confunde con lo que lo hace posible (p. 205).

Según Aguirre, García Marruz intuye en la tensión vibratoria del infinitivo la insinuación audible del ritmo musical acallado, del sonido originario que emite la palabra replegada sobre la unidad de su acontecer fundamentador.

Comparte Fina García Marruz con la intelectual española la afirmación de esta última sobre la palabra. Ratificaba María Zambrano que la palabra inicial es indeclinable, firme en su indeterminación omnicomprensiva, ajena a todo acontecer circunstanciado y, por ello mismo ucrónica y atópica. La palabra, infinitivo en cuanto verbo o nombre indeclinable, decae ya siempre en el lenguaje y encarnada en él nos deja o (se) enajena indefectible y definitivamente de sí misma. Es precisamente esta enajenación de lo absoluto en el lenguaje lo que sugiere el pensamiento de Fina García Marruz y lo que, por una mediación subrepticia, convierte su discurso en recuerdo de la palabra mística, en desvelamiento o memoria ligada a la teología del verbo. (Aguirre, p. 207)

Aguirre entiende que la conmemoración de la palabra mística que expresa el pensamiento de María Zambrano puede entenderse como una expresión del *pathos* silencioso; Aguirre opina que García Marruz remarca del pensamiento de Zambrano su escritura como historia del espíritu y al mismo tiempo como posibilidad de conocimiento de las esencias en tanto toda realidad es simbólica, coordinante, alusiva a otra realidad que rebasa las expresiones de lo diverso y particular. Finalmente, concluye que la sabia mirada que vertebra este ensayo deviene una búsqueda de las supra historia o recuento intemporal del suceder sin dejar de ser una indagación de la naturaleza intelectual e íntima de Zambrano (p. 212).

#### 4. Análisis preliminar

La crítica precedente a la obra poética de Fina García Marruz ha apuntado rasgos relevantes que ayudan a caracterizar el reparto de lo sensible. Algunos acercamientos a los poemarios más conocidos permitirán percatarnos de manera preliminar sobre este reparto de lo sensible que opera en su obra de modo que permita definir la política de la literatura del texto.

Pensar el estatuto de la ficción en la obra poética de Fina García Marruz puede plantearse a partir del ensayo inicial de la autora, donde vierte un pensamiento poético explícito para pensar la escritura femenina, la reseña crítica “Notas sobre «Espacios métricos». Silvina Ocampo. Ediciones «Sur»” (1946). Cuando García Marruz analizaba la posibilidad de alcanzar una gran poesía, el “desprendimiento de una «mirada»” es imposible no apreciar la cercanía de términos y definiciones con el pensamiento de María Zambrano en *Filosofía y poesía* (2016). Zambrano en su búsqueda de la raíz del pensamiento y la poesía recuerda el juicio de Aristóteles en *Metafísica*, el que reconoce a la admiración como raíz del pensamiento. Ella advierte que la admiración no explica que una de las mejores virtudes del pensamiento sea la abstracción: “esa idealidad conseguida en la mirada, sí, más un género de mirada que ha dejado de ver las cosas” (p. 17). Considera que la admiración que produce la generosa existencia de la vida no permite tan rápido desprendimiento de las maravillas que la suscitan. De modo que este criterio permite acercar el “desprendimiento de una mirada”; para Fina García Marruz, al surgimiento del pensamiento. Con ello se puede entender que la poeta y crítico cubana entiende como creación, en el sentido espiritual del término, el componente del pensar, sin conformarse con la imaginación y el sentimiento legitimado como propios en la expresión femenina. Después de estas conexiones podemos afirmar que para Fina García Marruz la alta poesía no se sitúa en la invención, sino en la creación, en sentido espiritual, o sea, pensamiento que se encamina a lo espiritual. Tales elementos nos permiten advertir correspondencias con el concepto de ficción de Rancière, puesto que no responde a la invención, sino a estructuras de racionalidad. Y se puede a la vez establecer la relación entre el estatuto de la ficción y la condición femenina, pues para Fina García Marruz la creación poética alta no es imaginación y sentimiento; el “verdadero destino” de la mujer será el de intermediaria entre la naturaleza y la historia<sup>52</sup> (1946, p. 43).

El ensayo “Lo exterior en la poesía” (1947) constituye la expresión de una poética explícita que permite comprender su pensamiento poético. A la autora le interesa que la poesía le revele “la

---

<sup>52</sup> Esta relación será analizada en el desarrollo de la tesis, especialmente atendiendo a su diacronía, pero es relevante situar tal pensamiento en la primera colaboración como reseña crítica a la revista *Orígenes*, cuando la autora tenía sólo 23 años.

liturgia de lo real, [es decir] la realidad, pero en su extremo de mayor visibilidad, que es también el de su escape eterno” (1947, p. 80). Arcos (1990) resalta que lo bello en el pensamiento poético de Fina García Marruz aparece como cierta detención. Considera que, para la poeta, la poesía es una vía para obtener la visión de la eternidad, y la belleza corresponde con la visión entrevista. La liturgia de lo real forma parte de la concepción de la idea, por lo tanto, determina el estilo en tanto manera absoluta de ver las cosas; ver las cosas tal como son, en su mayor visibilidad, es verlas en su desnudez, en su naturalidad. Estar atento a que por la poesía se revele la liturgia de lo real es creer y participar en el /del poder político de la poesía, pues esta revelación, a la que la crítica ha dado el nombre de *entrevisiones*, contiene dos sentidos: es a la vez disenso y co-presencia de elementos. Es disenso porque este extremo de mayor visibilidad se trata de una cosa o sujeto con su espacio-tiempo y a veces forma de actividad que irrumpe en la apariencia de las cosas y los sujetos, y después crea una coexistencia fugaz. La liturgia de lo real, que se revela mediante las *entrevisiones*, se despliega en el estilo garcía-marruciano causando una democratización de la escritura. Cualquier tema, desde cualquier palabra, desde cualquier cosa, puede revelar la “liturgia de lo real”; por otra parte, señalar que las *entrevisiones* responden a variados agenciamientos que no tienen una necesaria relación con la cosa o el tema en que se manifieste: por ejemplo, en el caso del poemario *Viaje a Nicaragua* encontramos el devenir-niño del sujeto poético, devenir cisne de la cuna, devenir ave del lago Solentiname.

Ante la crítica que resalta tres temáticas fundamentales en su obra poética —la memoria, lo cubano y su religiosidad—, Saíenz (2008) prefiere “integrarlas sin distingos en su canto inagotable a la realidad” (p. 14), reconociendo que hay una desjerarquización de los temas, y que es un rasgo que distingue su escritura de poéticas coetáneas (p. 12). En *Las miradas perdidas* las alusiones a artistas populares cubanos, las imágenes de calles habaneras y la vida del hogar, la inclusión de las formas de un estilo de vida que se incorpora al léxico y la sintaxis poética, ocupa igual rango que la poesía de Keats, la elección de Pedro (pp. 14-15), la transfiguración de Jesús. Saíenz reconoce así “la igualdad de los temas y la disponibilidad de toda la palabra o de toda frase para construir el tejido de cualquier vida” (Rancière, 2011, p. 48). Las tradiciones de la llamada alta cultura, las expresiones de la cultura o las tradiciones populares tienen igual significación.

El poemario *Las miradas perdidas* inicia con el poema “Una dulce nevada está cayendo” en el que la nevada constituye un común cuya existencia tiene un espacio-tiempo posterior a la presencia de las cosas y sujetos, y puede entenderse en el sentido de la pérdida, una pérdida que no jerarquiza sujetos o cosas, no incluye o segrega, sino que se disemina de manera democrática sobre lo que rodea al sujeto poético. Para Arcos (1990) la nieve en el pensamiento poético de Fina García

Marruz refiere a una esencia que trasciende la apariencia, y que se corresponde con lo angélico. La propia autora propone un sentido más exacto, menos determinado a un fin religioso, en el ciclo “Poesía en la Residencia” de 1998 en España. Fina García Marruz refiere:

este poema [...] es una mezcla de la dulzura de algunos recuerdos del colegio, cuando yo veía esos grabados de la nieve para explicarla a los alumnos de inglés; uno se iba punteando cada cosa y se iba enseñando en ese grabado, que era de nieve, y tengo ese recuerdo dulce de esos años de aprendizaje. Y después todas esas cosas desaparecieron; entonces ya la nieve tiene otro sentido, como de cosas que se van perdiendo, de añoranza. (2011, pp. 12-13)

En este poema los elementos nombrados son heterogéneos. La dulce nevada está cayendo detrás de cada cosa, cada amante, del enunciado que el sujeto poético va diciendo, y también posterior a los sentidos mediante los cuales el sujeto se relaciona con la realidad: “en lo que miro y lo que toco/siento que algo muy lejos se va huyendo” (2008a, p. 25). Lo auditivo, lo óptico y lo háptico ofrecen a este poema un interés primordial, pues permite incorporar el pensamiento sobre la condición femenina de la autora, ideas que se presentan en “Notas sobre «Espacios métricos»”. Silvina Ocampo. Ediciones «Sur». Ante la oposición del ojo que desprende una mirada y la mano que toca para conocer, resulta interesante que en este poema, el sujeto poético trasciende la cultura femenina al agenciar la realidad desde el imperio de la co-presencia de sentidos.

Existen dos poemarios que marcan con su publicación cierto fin de la invisibilización de la obra poética de Fina García Marruz que se postergó durante aproximadamente veinte años y sobre la que han referido varios autores. Este proceso inició tras la publicación del libro de libros *Visitaciones* (1970), y culminó con la aparición de *Viaje a Nicaragua* en 1987, y, tres años después, el poemario *Créditos de Charlot*, en 1990.

Las razones que tratan de explicar la ausencia de la obra de Fina García Marruz en el reparto de lo visible y audible en el periodo seleccionado fue ciertamente singular y ha tenido varias posibles explicaciones<sup>53</sup> frente a otras exclusiones, que respondían en la mayoría de los casos a posicionamientos frente a la ideología asumida por el gobierno revolucionario. Es recurrente en este mapa de posibles causas la intersección de los siguientes elementos: en primer lugar, la reticencia de la autora a participar del orden económico horizontal de los intercambios de

---

<sup>53</sup> En este sentido son varios los criterios: para Maccioni (2018) una de las causas tiene que ver con lo que Rafael Rojas (2000) denomina “las formas de exclusión que instrumenta el canon” (p. 50), donde se destaca la impronta masculina, blanca, letrada y católica que ha caracterizado históricamente el proceso de construcción del canon nacional, regulado por “un dispositivo de violencia contra sujetos no hegemónicos” (p. 49), sean éstos mujeres, negros, mulatos u homosexuales. Davies (1997) reflexionaba sobre la limitada recepción que había tenido en Cuba, y ubicaba la causa en tres factores: una personalidad poco dada a la publicidad, su matrimonio con Cintio Vitier, y el tipo de poesía, que no se insertaba con facilidad en la escena de la Cuba pos-revolucionaria.

mercancías y de palabras en defensa de un orden vertical de una economía simbólica —según denominaciones rancierianas. En segundo lugar, responde al reparto que les corresponde a las mujeres dentro del orden policial que influye en la legitimación de un canon literario específico y la exclusión de sujetos no hegemónicos y sus obras. En tercer lugar, el pensamiento poético de la autora responde a la misión que le atribuye al poema y a las obligaciones que impone a su escritura.

En la crítica literaria a la obra de Fina García Marruz se distinguen dos posturas enfrentadas: primero, sobre el posicionamiento de la obra respecto de la ideología operante y su relación con la literatura, es decir, arte comprometido contra “arte por el arte”; segundo, sobre la condición femenina, pues una parte refiere a la inexistencia de la reivindicación de la mujer, marcado por la fe cristiana y, por otra parte, un criterio opuesto que propone leer esta reivindicación.

En tal sentido, la crítica de Wilfredo Hernández (2000) ejemplifica el primer motivo de enfrentamiento con el poemario *Viaje a Nicaragua*, del que dice que es muestra de la fase anterior a 1990, “abiertamente comprometida ideológicamente” (p. 242), criterio con el cual no estamos de acuerdo<sup>54</sup>. Hernández (2000) analiza tres poemarios que para él resultan un cambio considerable en la propuesta de la autora cubana en el primer lustro de la década del '90, porque soslayan ciertos contenidos políticos de las obras anteriores y proponen otra estética —en el sentido tradicional. Los poemarios son: *Créditos de Charlot* (1990), *Los Rembrandt de l' Hermitage* (1992) y *Viejas melodías* (1993). Según Hernández, en estos poemarios la autora compone una poesía que atiende más a los sentidos que a las preocupaciones ideológicas enmarcadas dentro del proyecto político cubano posterior al '59.

Los textos que Milena Rodríguez identifica como pertenecientes a la autora serán el poema “Tu lucha, Nicaragua” y la sección de 24 poemas denominada “Apuntes nicaragüenses”. Para Rodríguez resulta un “testimonio poético-religioso ofrecido por Fina sobre la Revolución nicaragüense” (p. 137), relato que se traza como una peregrinación (Durán, 2015, p. 126 cit. en Rodríguez, p. 137 ). Rodríguez halla la singularidad de la escritura garcía-marruciana por la transfiguración de la realidad, a partir de las entrevisiones, en los poemas “Fiesta en Solentiname”, “Lago de Managua” y “En Metapa”. Como este poemario ha sido polémico en la escasa crítica que

---

<sup>54</sup> Una lectura superficial sobre *Viaje a Nicaragua* que se valiera de términos rancierianos, quizás podría ver en el motivo ideotemático del poemario el poder de la forma sobre la materia, donde no tiene espacio el libre juego y la apariencia libre<sup>54</sup>. Pensar las categorías del reparto de lo sensible permitirá leer correctamente el poemario situándonos en el régimen estético del arte, para fundamentar las formas de la igualdad.

lo ha atendido, propongo caracterizar la noción *reparto de lo sensible*<sup>55</sup> en relación con la condición femenina de la autora.

Se requiere presentar la estética primera en que apareció *Viaje a Nicaragua*, para ello atenderé a Cuba y a Nicaragua. Sobre Cuba es necesario situarse en dos frentes en el periodo de los años '72 al '85: el campo cultural cubano posterior a 1971 y el discurso de la lírica femenina. Sobre Nicaragua, se debe presentar la estética primera en el periodo de 1979, por los evidentes vínculos temáticos a raíz de la visita de Fina García Marruz y Cintio Vitier en noviembre de 1979, que motivó la escritura del poemario.

Dentro del campo cultural cubano la lucha por la legitimación de la representación en el ámbito de la cultura y la literatura, especialmente, a partir de los años '70, estuvo marcada por dos grupos, que, aunque no eran los únicos, consistían en los dos polos principales y opuestos de respuesta a la revolución cubana y las exigencias que tenía la ideología asumida en el proceso para los artistas e intelectuales cubanos. Estos grupos han sido reconocidos con los nombres autónomos y heterónomos. La literatura al respecto es amplísima, pues fue el periodo donde actuó con más fuerza lo policial —en sentido rancieriano—, y donde artistas, escritores y sus obras fueron tenidas como delito —en el sentido de Ludmer— por lo cual fueron parametradas, censuradas.

Alberto Abreu (2007) ubica el periodo de 1972 a 1985 para visitar el campo cultural cubano posterior a 1971. Son los años que siguen a la disolución del Pensamiento Crítico y del Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana, al caso de Heberto Padilla y al Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, y que están signados por una fuerte participación juvenil en la educación. En el orden de la escritura, Abreu reconoce que las interrogantes que se le plantea a la generación emergente son: ¿Atender las pulsiones del ser y la autonomía de la palabra?, ¿Ponerlas en función de aprehender lo real, su aparente verismo? ¿Cuáles son los límites entre lo real y lo imaginario, entre acto y palabra, política y estética? ¿En qué medida estos preceptos no sólo definen los usos, las normas y los padrones de recepción de las producciones simbólicas, sino que deciden su legitimación? (pp. 157-158). Las respuestas las encuentra en las líneas temáticas de la narrativa cubana producida por jóvenes, en la emergencia de nuevos géneros,

---

<sup>55</sup> Retomo la definición de la noción *reparto de lo sensible*:

sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto. [...]. El reparto de lo sensible hace ver quién puede tener parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los cuales esta actividad se ejerce. (Rancière, 2009, pp. 9-10)

como el testimonio, la biografía, la monografía histórica, la novela policial (p. 158). Los intentos de legitimación de las nuevas prácticas operan en dos direcciones: facilitar el rápido acceso a los niveles de circulación y estructuras de comprensión del arte, para exhibirlas como fruto de la nueva conciencia ideoestética traída por la Revolución, y la segunda intenta llenar el vacío que habían dejado obras y autores con tendencias artísticas y literarias anteriormente establecidas en el imaginario artístico y que sufrían efectos excluyentes, dogmáticos, de la parametrización. Es decir, hay dos dimensiones en las que se articula el proceso de reconfiguración del canon cultural cubano: una intenta modificar los paradigmas y criterios de valor a través del ingreso de un nuevo catálogo de obras y la otra trabaja desde la descalificación o el de la crítica sobre un conjunto de textos, poéticas, autores que tenían influencia y autoridad en el canon establecido (Abreu, 2007, p. 159).

Estas producciones emergentes enfatizan las relaciones arte y sociedad, el método de representación realista. Por ello afirma Abreu que en esta etapa “el discurso crítico, los jurados y otros agentes del campo cultural definen los usos, normas y modelos de recepción de las producciones artísticas y literarias; así como erigen barreras y límites contra otras prácticas” (p. 160). La relación entre la autonomía del arte y las normativas impuestas para el imaginario cultural desde las instancias de poder se resuelven a partir de las parcelaciones construidas desde una visión teleológica de la Historia y el proceso revolucionario, apoyándose para las validaciones conceptuales del arte joven y sus percepciones ideológicas y políticas del relato historiográfico y el discurso crítico (p. 162).

En relación con la distinción entre autonomía y heteronomía, Jacques Rancière propone un nuevo pensamiento:

El régimen estético del arte instaura la relación entre las formas de identificación del arte y las formas de la comunidad política, de un modo que rechaza por adelantado cualquier oposición entre un arte autónomo y un arte heterónimo, un arte por el arte y un arte al servicio de la política, un arte del museo y un arte de la calle. Porque la autonomía estética no es esa autonomía del hacer artístico que la modernidad ha oficiado. Se trata de la autonomía de una forma de experiencia sensible. Y es esta experiencia la que constituye el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida. No hay ningún conflicto entre la pureza del arte y su politización. Al contrario, en función de su pureza la materialidad del arte se propone como materialidad anticipada de una configuración distinta de la comunidad. (Rancière, 1005, pp. 26-27)

Rancière opina que incluso Mallarmé “confía a la poesía la tarea de organizar una topografía distinta de las relaciones habituales, anticipando las fiestas del futuro” (p. 27).

Sobre Nicaragua se debe concretar el reparto de lo sensible configurado hacia 1979, cuando Fina García Marruz y Cintio Vitier viajan a ese país, meses después de haber triunfado la

Revolución Popular Sandinista protagonizada por el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), que terminó con la dictadura de la familia Somoza, y la sustituyó un gobierno de perfil progresista de izquierda. El FSLN implementó una serie de reformas socioeconómicas y políticas del Estado, situándose en problemas relativos a la sanidad, la educación y el reparto de la tierra, que supusieron una reconfiguración del reparto anterior en el periodo dictatorial. En el campo cultural sandinista se advierte la presencia del exteriorismo, fuertemente expuesto por el sacerdote, sandinista y defensor de la Teología de la Liberación Ernesto Cardenal (1925), quien fuera Ministro de Cultura desde 1979 a 1987. Nicaragua suponía un “renacimiento de la utopía”, y en ella la palabra cristiana “no sólo estaba legalizada, sino que había accedido al poder” (Durán, 2015, p. 125 cit. en Rodríguez, 2017, p. 134).

Después de presentar —de manera breve— la estética primera en que aparece *Viaje a Nicaragua* interesa caracterizar el reparto de lo sensible mediante el análisis textual. Pensar en la política de la ficción en este poemario hace más factible caracterizar el reparto de lo sensible que tiene lugar. Se trata de la política de la ficción desde lo que ella opera: las situaciones que construye, las poblaciones que convoca, las relaciones de inclusión o de exclusión que instituye, las fronteras que traza o borra entre la percepción y la acción, entre los estados de cosas y los movimientos del pensamiento, las relaciones que establece o suspende entre las situaciones y sus significaciones, entre las coexistencias o sucesiones temporales y las cadenas de la causalidad. (Rancière, 2015, p. 14)

Tanto el primer poema como todos los que integran los “Apuntes nicaragüenses” no responde a la invención de un mundo imaginario, sino que resulta una estructura de racionalidad. La práctica de la escritura en él mismo está asociada a dos corrientes artísticas, el realismo socialista y el exteriorismo<sup>56</sup>. En ambas corrientes se puede apreciar un exceso realista de la descripción, por

---

<sup>56</sup> Para Ernesto Cardenal el exteriorismo:

La poesía exteriorista expresa las ideas o los sentimientos con imágenes reales del mundo exterior: usa nombres de calles o de lugares, nombres propios de personas con su apellido, fechas, cifras, anécdotas, citas textuales, palabras y giros de la conversación diaria, etc. [...] la poesía exteriorista incluye todos los elementos que antes se consideraban privativos de la prosa (novela, cuento, historia, ensayo, periodismo, etcétera), y en esto está incluido también el lenguaje conversacional, que antes se consideraba propio de la novela o el cuento, pero no del poema. (Cardenal cit. en Borgeson, 1979, pp. 636-637)

Milena Rodríguez (2017) recoge, además, el criterio del propio Vitier en la *Antología de la poesía del nicaragüense*, quien se refería que el exteriorismo era una: “poesía objetiva: narrativa y anecdótica, hecha con los elementos de la vida real y con cosas concretas, con nombres propios y detalles precisos y datos exactos y cifras y hechos y dichos” (Vitier, 1979, VII). Además Borgeson, en su estudio sobre la poesía de Cardenal, resume el exteriorismo en tres principios: “el uso de imágenes concretas y directas; el empleo de materiales muy diversos, que abren el poema a nuevas posibilidades expresivas; y la explotación de una temática y un lenguaje fundados en la vida diaria” (1984, p. 33).

ello resulta oportuno un procedimiento de Rancière (2015): tener en cuenta la relación entre la población de la ficción y la estructura de la acción ficcional, para mostrar que este exceso puede ser interpretado de modo diferente a la asociación entre las inmovilidades de la descripción y la dinámica de la acción, lo que permitirá pensar la relación entre poética de la ficción y su política (p. 12).

El primer poema del libro se titula “Tu lucha, Nicaragua”, fechado en junio de 1979, antes del viaje realizado por el matrimonio en compañía de Cardenal. Sobre la autoría de este poema se han pronunciado algunos críticos, especialmente Milena Rodríguez, y es un elemento que se debe retomar. Rodríguez señala que con el poemario se advierte que este primer poema fue escrito por ambos, porque a diferencia de los demás no contiene sus firmas. Esto lo confirma el plural del sujeto poético y el hecho de haber sido publicado por primera vez en el número 117 de la revista *Casa de las Américas* (1979), firmado por ambos poetas. No obstante, Rodríguez revisa los criterios al respecto que despejan las dudas y atribuyen en exclusiva la autoría a Fina García Marruz. Señala como rasgos garcía-marrucianos el tono entrañable donde brilla lo menor, caracterizado por el uso reiterado de diminutivos, o imágenes peculiares como el verso: “se avergüenzan las metáforas, como doncellas / reconocidas en su vejez por un amigo de juventud” (p. 5), su alusión a los jóvenes sandinistas donde la guerra es vista como juego, o también la referencia a los indios de Nicaragua, a lo gracioso de los pajaritos; además del hecho de que haya sido incluido en *Obras completas* sin que se señale la participación de Cintio Vitier y no haya sido incluido en la edición de la obra completa de Vitier (2009)<sup>57</sup>.

Como resulta anterior al viaje, analizar este poema-pórtico es interesante por cuanto se puede establecer una distancia con el carácter testimonial de los “Apuntes nicaragüenses”, contraste que ciertamente arroja nuevos sentidos al poemario. Se puede afirmar que Fina García Marruz configura en su obra poética una política de la literatura plural, asociada con el hecho de concebir una poética plural: “No se debiera tener «una» poética. En la poética personal debieran entrar todas las otras poéticas posibles” (2018, p. 11).

La población de la ficción que aparece en este poema es plural; en ella tienen espacio y tiempo los sujetos, objetos y cosas, así como las *haecceidades*<sup>58</sup>. Si se intenta crear ciertos grupos

---

<sup>57</sup> Enrique Saíenz fue el encargado de editar y prologar la *Obra poética* de Fina García Marruz y Cintio Vitier. Mientras que en la *Obra poética* de García Marruz el poema aparece (2008, pp. 7-9), en la edición de la poesía de Vitier, sólo incluye el poema “Viaje a Nicaragua”.

<sup>58</sup> Deleuze y Guattari en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2020) definen la *haecceidad*:

En el plan de consistencia, un cuerpo solo se define por una longitud y una latitud, es decir, el conjunto de los elementos materiales que le pertenecen en tales relaciones de movimiento y de reposo, de velocidad y de lentitud (longitud); el conjunto de los afectos intensivos de los que es capaz, con tal poder o grado de potencia (latitud). [...]

en esta población se pueden distinguir: una primera persona del plural que marca la voz del sujeto poético y que se sitúa en un espacio-tiempo diferente de su *partenaire*<sup>59</sup>, que cambia en cuatro ocasiones: Nicaragua —prosopopeya del país—; Ernesto —Cardenal—; Campesinas, muchachas, obreros, estudiantes./ Pobres, queridos; y, muchachos, combatientes.

El *partenaire* Nicaragua con quien habla el sujeto plural es presentado no como entidad molar, aunque se refiere a elementos tan molares como la geografía, la guerra. Los elementos fragmentados, en que se va configurando al *partenaire*, aparecen de manera discontinua. El transcurso del espacio-tiempo de los enunciados, por ejemplo, no se presenta como fechas específicas, sino con imágenes y enunciados que las contienen que crean una continuidad y cierta confluencia de contrarios espacio-temporales: “día a día, tarde o noche, seguimos /las noticias. Avances y retiradas, y avances otra vez” (García, 2008, p. 7). Nicaragua se va conformando de fragmentos que se presentan de manera discontinua: lugares y tiempos se entremezclan con

---

Existe un modo de individuación muy diferente del de una persona, un sujeto, una cosa o una sustancia. Nosotros reservamos para él el nombre de *haecceidad*. Una estación, un invierno, un verano, una hora, una fecha, tienen una individualidad perfecta y que no carece de nada, aunque no se confunda con la de una cosa o de un sujeto. Son *haecceidades* en el sentido de que en ellas todo es relación de movimiento y de reposo entre moléculas o partículas, poder de afectar y de ser afectado. [...] los cuentos deben implicar *haecceidades* que no son simplemente ordenamientos, sino individuaciones concretas válidas por sí mismas y que dirigen la metamorfosis de las cosas y de los sujetos. (pp. 339-340)

Los autores señalan que la *haecceidad* no consiste en un decorado o en un fondo que situaría a los sujetos, o apéndices que fijarían al suelo las cosas y las personas: “todo el agenciamiento en su conjunto individuado resulta ser una *haecceidad*; se define por una longitud y una latitud, por velocidades y afectos, independientemente de las formas y de los sujetos que solo pertenecen a otro plan” (p. 342). Distingue las *haecceidades* de agenciamientos (un cuerpo que sólo es considerado como latitud y latitud), y las *haecceidades* de interagenciamientos, que señalan las potencialidades del devenir en el seno de cada agenciamiento (el medio de cruzamientos de las longitudes y las latitudes), siendo las dos inseparables (p. 342).

Aluden sobre su carácter rizomático: “una *haecceidad* no tiene principio ni fin, origen ni destino; siempre está en el medio. No está hecha de puntos, solo está hecha de líneas. Es rizoma” (p. 343).

Como el plan de consistencia tiene como contenido *haecceidades*, tiene también una semiótica particular que le sirve de expresión: plan de contenido y plan de expresión. La semiótica se compone de nombres propios, verbos en infinitivo, de artículos o pronombres indefinidos. Estos elementos no son indeterminados: el verbo en infinitivo expresa el tiempo no pulsado flotante propio, el tiempo del acontecimiento puro o del devenir, que enuncia velocidades y lentitudes independientes a los valores cronológicos o cronométricos que el tiempo tiene en los otros modos; el nombre propio no indica un sujeto, designa algo que es del orden del acontecimiento, del devenir o de la *haecceidad*, no es el sujeto de un tiempo sino el agente de un infinitivo; el artículo y el pronombre indefinidos tampoco son indeterminados, no carecen de nada cuando introducen *haecceidades*, acontecimientos cuya individuación no pasa por una forma y no se hace por un sujeto (p. 343).

<sup>59</sup> El *Diccionario panhispánico de dudas* (2005) entiende que el término *partenaire* es una voz francesa empleada en ocasiones en español con los sentidos de “«persona que interviene como compañero o pareja de otra en una actividad, especialmente en un espectáculo» y «persona que mantiene relaciones amorosas o sexuales con otra»” (<https://www.rae.es/dpd/partenaire>). También advierte que son extranjerismos evitables, por existir los equivalentes *compañero* o *pareja*, en el ámbito artístico o sentimental, y *socio*, en el empresarial. No obstante, se prefiere su uso por el empleo que ha tenido dentro de la teoría literaria, especialmente en el artículo de Janusz Slawinski “Sobre la categoría de sujeto lírico” ([1974] 1989), al presentar el segundo rol del “yo” lírico (p. 345). La categoría “sujeto lírico” de este texto fue operativizada y por tanto, también el término *partenaire*, en el libro *Lina de Feria: identidad femenina y poesía* de González (2019).

alusiones a poetas nicaragüenses paradigmáticos: —“Geografía de tu patria, Ernesto, de tu patria/ Rubén de los ojos de oro, Embajador”, a héroes, sujetos, hasta configurar una Nicaragua plural.

La forma de actividad que reconoce de manera implícita y explícita el sujeto plural es la escritura literaria: “Ya no es hora de escribir un canto épico. /Las noticias, las batallas, son ese canto./ Ritmo, como de poema, el duro avance, las victorias” (p. 7), enunciados que evidencian las relaciones entre la escritura literaria, el arte frente a la acción en la vida, otorgándole cierta jerarquía a la acción de la vida; pero el sentido más justo del enunciado es el que reconoce que este contiene la decisión de alejarse de lo que puede traducirse como el régimen representativo o mimético rancieriano, pues este relaciona la jerarquía de los temas con determinados géneros, no siendo la época para el canto épico, con sus noticias, sus batallas, sus metáforas y ditirambos. El sujeto poético siente la impotencia del canto épico para hablar sobre lo que sucede en Nicaragua, de ahí que se pueda afirmar la recomendación de leer el poemario desde el régimen estético del arte. En lugar de este canto épico, la autora elige la crónica en “Apuntes nicaragüenses”, con ello acentúa la paradoja de la política del arte en el régimen estético: es arte a pesar de que es también no-arte, una cosa distinta al arte.

La primera alusión a un héroe de esta guerra es una imagen poética cargada de lo minoritario. El héroe no pertenece al régimen de visibilidad usual en que son caracterizados los héroes, marcado por la autoridad, cierta sacralización, la dureza. En esta primera alusión el sujeto poético dice: “Nada/ podría añadirse al respeto, a la ternura/ por ese joven de la cara tapada con un pañuelo,/ y el arma vibrante en la mano,/ y ojos de no querer matar a nadie sino de salvar a todos” (p. 7). En lugar de figurar como héroe, en el régimen de visibilidad común, el sujeto poético tiende una nueva mirada, llena de respeto y ternura, sobre el joven cuyos ojos revelan que quiere salvar a todos. Esta forma de describir los ojos, más que metonimia del sujeto físico, lo es del sujeto espiritual. En esta frase de Fina García Marruz se filtra de manera apenas perceptible la condición femenina en la mirada que tiende sobre el joven, como una madre que le conoce el sentir sólo con ver sus ojos. Aunque el sujeto poético está fuertemente marcado por la primera persona del plural, se advierten la presencia de la condición femenina. En el verso siguiente se puede percibir en menor medida este asunto: “Parecen muchachos que jugasen a los bandidos todavía” (p. 7). Es una frase donde la mirada se contagia de niñez, de sus memorias, y estos héroes son vistos bajo la luz de muchachos jugando a los bandidos. Enfrentados con su humildes y desvalidas casas a la Guardia con casco alemán y morteros. A continuación en el poema aparecen rostros con sus nuevos roles, que la lucha revolucionaria ha transformado: las muchachas que se ubicaban en el espacio-tiempo del trabajo o el estudio, tener novio o hacer versos, aparecen ahora “vigilantes, serenas, dispuestas a morir” (p.

8). El sujeto poético no sólo visibiliza algunos sectores y sujetos de la población sino que hace audibles a sujetos de los que antes se consideraban que emitían ruidos, como el anterior ejemplo del habla de los campesinos, y la correspondencia entre este habla y la humildad, que determina un canto distinto:

campesinos de habla suave, soplada,  
la bella habla nicaragüense de “vos” y de “pues”,  
sílabas que parecen que salen del aliento  
humilde de la vida y cantan distinto que las otras. (p. 8)

Aparece otro *partenaire*, “Campesinas, muchachas, obreros, estudiantes./Pobres, queridos”, a los cuales les dice el sujeto poético: “Ya todos podemos decir que esto ha pasado «en nuestra Nicaragua natal». Porque es una la América. Y los indios de Nicaragua entendían por América/ «lugar alto, elevado». Y también «lugar interior»” (p. 8). En estos versos se reconocen audibles los sectores que conforman este *partenaire*, puesto que comparten una comunidad, la América una, que se nutre del sentido del significado del término en las voces indígenas. Con ello se encuentra una comunidad en la que no sólo participan sujetos y voces de la época, sino que tienen cabida los primeros que estuvieron en ella, los indios de Nicaragua.

Rancière (2005) indica que definir una política del arte “es quizás el medio más seguro de asignarle un lugar que la reinscriba en la distribución de las tareas del orden consensual” (p. 67). De ahí que la solución no sea la afirmación de las virtudes de lo indeterminado, sino “la tentativa de pensar una nueva clase de espacio colectivo, a partir del trabajo sobre las zonas de indeterminación y sobre las capacidades de lo anónimo” (p. 67). En el poema “Tu lucha, Nicaragua” se pueden advertir estas zonas de indeterminación y la noción de lo anónimo. Para Rancière lo anónimo “es el concepto de una distancia o más bien un concepto-distancia” y no se trata de que haya seres anónimos, sino devenires anónimos, es decir, “procesos de conversión de una forma de anonimato en otra” (p. 81). De modo que se trata de una relación de tres términos: anonimato ordinario de una condición social, el devenir-anónimo de una subjetivación política y el devenir-anónimo característico de un modo de representación artística (p. 83).

En el poema “Tu lucha, Nicaragua”, aunque haya referencias a lugares geográficos de Nicaragua, poetas nicaragüenses, algunos nombres de sujetos, se manifiesta lo anónimo. El primer anonimato se manifiesta en la población ficcional del poema: sujeto poético plural, *partenaires*, cosas y *hacceidades*. El sujeto poético que habla desde la primera persona del plural no está anclado a un nombre o a una historia biográfica, sólo se puede reconocer el carácter de extranjero y en algunos versos la condición femenina. En este sujeto el anonimato ordinario de una condición

social (poeta extranjero) se relaciona con el devenir-anónimo de una subjetivación política. En la diégesis del poema se produce un agenciamiento social que no le es preexistente, y surge como desidentificación: el sujeto poético discursa sobre una realidad otra, un espacio-tiempo otro al que no pertenece y cuyo vínculo no sabe cómo explicar, enuncia para un Otro colectivo anónimo desde su condición de poeta. Así inscribe su pensamiento aun siendo extranjera sobre un hecho nacional, del cual no ha participado como combatiente y tiene la posibilidad de ser visible y audible; sin embargo, en la emergencia como sujeto político se produce un devenir-anónimo. Hay una destitución del sujeto poético para dar visibilidad a sujetos, lugares, cosas que se vinculan con una política de lo menor. Al respecto, es pertinente una frase de Cintio Vitier en respuesta al “consejo-mandato” de Cardenal: “una opción [...] de la subjetividad, la cual decide salir de sí, entregarse y olvidarse, para expresar el mundo circundante y ayudar a transformarlo o mejorarlo, a partir del lenguaje mismo de la realidad” (Vitier, 1979, VII cit. en Rodríguez, 2017, p. 133). Incluso si se atiende a la teoría de Janusz Slawinski (1974), se puede intentar configurar este sujeto poético a través de los portadores de significado<sup>60</sup> y los roles<sup>61</sup>, sin que por ello pierda su anonimato.

En cuanto al devenir-anónimo de un modo de representación artística se puede reconocer en el colectivo anónimo que funciona como *partenaires* del sujeto poético: “Campesinas, muchachas, obreros, estudiantes. /Pobres, queridos”; y, “muchachos, combatientes”.

La población de la ficción comparte el común de la guerra, en la que todas las maneras de ser tienen su manera de hacer (acción, contemplación). En medio de esta conflagración cuyo rival aparece en los rostros de la Guardia con casco alemán y morteros, etc., se configura una nueva comunidad marcada por la concertación de contrarios: vivos y muertos, sueño y no sueño, pretérito y presente. Frente al decir común de que la guerra no tiene al frente a un hombre único, el sujeto poético lo niega y en su lugar establece lo que puede parecer una jerarquía, en lugar de cierta horizontalidad de mando. Al respecto entiendo que lo que sucede en el poema es la reconfiguración del espacio-tiempo del muerto General Sandino, “hombre magro del sombrero y de la cara triste”, en un lugar donde se hace visible, audible y la forma de actividad opera de modo diferente a como opera con los vivos, desde la influencia por lo que fue, de modo que ahora está en cierto modo repartido entre todos.

---

<sup>60</sup> Slawinski refiere que los portadores de significado son “todos los segmentos del enunciado que son distinguibles y que por eso están cargados de sentido” (unidades lexicales, agrupaciones sintácticas, elementos del género de los versos, conjuntos de versos, grupos entonacionales) (p. 343).

<sup>61</sup> Slawinski reconoce que los roles son las actitudes asumidas: 1) hacia las circunstancias psicológicas y objetuales del enunciado; 2) hacia la segunda persona, hacia el *partenaire* (o *partenaires*) —evocado o sólo potencial— de la situación lírica; 3) hacia el sujeto de los actos creadores y hacia la situación socioliteraria en que ese sujeto se halla; y 4) hacia determinados elementos de la biografía del escritor.

De los objetos y cosas del poema destacan los que pertenecen a la mirada que se tiende sobre el futuro cuando los sandinistas venzan. Estos aparecen como signos del triunfo, como elementos unificadores que participan de la nueva comunidad: la lanchita “San Juan de la Cruz” recorrerá de nuevo el lago de Solentiname, el sujeto poético plural expresa que conocerán el zanate clarinero, las urracas y chocoyos que hablan de Dios, al coyote aullando por su compañera, a los pajaritos graciosos de los cantos de Ernesto Cardenal. De igual modo, menciona que el triunfo permitirá conocer a todos, y que se construirá lo perdido.

Y será de nuevo el buey echando vaho un día  
 en la neblina de la patria recobrada.  
 “En esta casa vivió Rubén Darío.”  
 [...]
   
 Porque todo hogar será  
 la casa de un ausente y de alguien que regresa.  
 Razón tenía Coronel: la última  
 dictadura a derrocar será la de la muerte.  
 Nos reuniremos todos junto al Lago.  
 Será de nuevo la pesca milagrosa, la paz. (2008b, p. 9)

En este fragmento —que constituye el final del poema— el modo de vinculación entre el sujeto poético plural y los *partenaire*, y del sujeto poético con los demás sujetos y cosas, construye una nueva comunidad posible, en la que se comparten la dictadura de la muerte, el Lago, una posible paz. Así, la ficción del poema constituye una heterotopía.

La política consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar cómo a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos.

El poemario *Viaje a Nicaragua* es promesa política porque es la expresión de una división de lo sensible específico. Esta división se entiende de dos maneras o puestas, como señalaba Rancière (2005): “por un lado, [...] es promesa de comunidad porque es arte, objeto de una experiencia específica e instituye así un espacio común específico, separado. Por otro, es promesa de comunidad porque no es arte, al expresar únicamente una manera de habitar un espacio común, un modo de vida que no conoce ninguna división en esferas de experiencia específicas” (p. 29). De modo que la política del arte en el régimen estético del arte contiene la paradoja que ya se había mencionado: el arte es arte a pesar de que es también no-arte, una cosa distinta al arte.

En *Viaje a Nicaragua* el encuentro entre heterogéneos no intenta provocar un choque crítico ni actuar sobre la indeterminación de ese choque. Los materiales, imágenes y mensajes son empleados para repoblar el mundo de las cosas, rescatar su potencial de historia común. El

ensamblaje de materiales heterogéneos se convierte en un positivo resumen: es el inventario de las huellas de la historia, sobre todo apreciable en los “Apuntes nicaragüenses”.

La forma del misterio que describe Rancière es la que predomina en *Viaje a Nicaragua*, una forma que intenta remediar la pérdida de la co-presencia de las personas y las cosas, siendo esta co-presencia lo que conforma un mundo. Rancière distingue el misterio en arte del enigma o el misticismo, y apunta a una determinada manera de ligar los heterogéneos (2005, p. 51). El misterio “pone el acento sobre el parentesco de los heterogéneos”, “construye juegos de analogías por el que estos ponen de manifiesto un mundo común en el que las realidades más alejadas aparecen como talladas en el mismo tejido sensible y pueden unirse siempre por la fraternidad de una metáfora” (p. 51), quizás por esta imagen: “y será de nuevo el buey echando vaho un día en la neblina de la patria recobrada” (2008b, p. 9).

## 5. Bibliografía

### Obras de Fina García Marruz

- García, F. (2008a). *Obra poética*, tomo I. Prólogo de Enrique Sainz. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- García, F. (2008b). *Obra poética*, tomo II. Prólogo de Enrique Sainz. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- (1942). *Poemas*. La Habana: Úcar García
- (1944). Carta a César Vallejo. *Orígenes*, 3, I, otoño, 31-33. (poesía)
- (1945). La luz del siglo. *Orígenes*, 8, II, invierno, 19-21. (poesía)
- (1946). Notas sobre “Espacios métricos”. Silvina Ocampo. *Orígenes*, 11, III, otoño, 42-46. (crítica)
- (1947a). Lo exterior en la poesía (ensayo). *Orígenes*, 16, IV, invierno, 16-21.
- (1947b). *Transfiguración de Jesús en el Monte*. La Habana: Orígenes.
- (1948). Canción para la extraña flor (poesía). *Orígenes*, 19, V, otoño, 6-7.
- (1949a). De *La noche en el corazón* (ensayo). *Orígenes*, 21, VI, primavera, 25-28.
- (1949b). De *Las miradas perdidas* (poesía). *Orígenes*, 21, VI, primavera, 19-25
- (1949c). Notas para un libro sobre Cervantes (ensayo). *Orígenes*, 24, I, 41-52.
- (1950). Homenaje a Aristides Fernández. *Orígenes*, 26, VII, otoño, 60.
- (1951). *Las miradas perdidas (1940-1950)*. La Habana: Orígenes [Úcar García].
- (1953). Mañana de enero, A Keats. *Orígenes*, 33, X, 29-30 (poesía)
- (1954). Visitaciones. *Orígenes*, 35, XI, 15-20.
- (1955a). Monólogos. *Orígenes*, 37, XII, 18-20.
- (1955b). *Orígenes*, 39, XII, 7-9.
- (1956). Grabados para el diario de un niño (Corazón). *Orígenes*, 40, XIII, 7-10.
- (1986). *Hablar de la poesía*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- (1987). *Viaje a Nicaragua* (con Cintio Vitier). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- (1990). *Créditos de Charlot*. Matanzas: Ediciones Vigía. Casa del Escritor.
- (1992). *Los Rembrandt de l’Hermitage*. La Habana: Ediciones Unión.
- (1997). *La familia de Orígenes*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- (2000). *El libro de Job*. Matanzas, Cuba: Ediciones Vigía.
- (2001). *Darío, Martí y lo germinal americano*. La Habana, Cuba: Ediciones Unión.
- (2003a). *Quevedo*. México D.F: Fondo de Cultura Económica

- (2003b). *Ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- (2008c). *Estudios Delmontinos*. La Habana: Ediciones Unión.
- (2011a). *Cancioncillas*. Bogotá: Ediciones San Librario.
- (2011b). *La voz de Fina García Marruz*. España: Asociación de Amigos de la Residencia de Estudiantes.
- (2011c). *La voz de Fina García Marruz* [CD]. España: Asociación de Amigos de la Residencia de Estudiantes.
- (2018). *El orden del homenaje*. Madrid: Ediciones Huso.

### **Bibliografía teórica**

- Auerbach. E (1950). Adán y Eva. *Mímesis. la representación de la realidad en la literatura occidental*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 139-165.
- Barthes, R. ([1982] 1986). El acto de escuchar, en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós Comunicación, 243-256. Traducción de C. Fernández Medrano.
- Davini, S.A. (2007). *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. & Guattari. F. ([1980] 2020). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G & Guattari. F. ([1975] 1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México DF: Ediciones Era, S.A de C.V.
- Foucault, M. ([1994] 2010). *El cuerpo utópico. Heterotopías*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Garramuño, F. (2009). *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- (2006). El árbol y el bosque: La ciudad letrada y su concepto de poder. *Prismas*, 10 (2), 195-197. Retrieved October 10, 2022, from [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1852-04992006000200011&lng=en&tlng=en](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-04992006000200011&lng=en&tlng=en).
- (2011). De abanicos abiertos y poesía en movimiento. En C. Azevedo. *Monodrama*. Buenos Aires: Corregidor, 7- 23. Disponible en <https://seminarioeuraca.files.wordpress.com/2014/05/florencia-garramuc3b1o-sobre-monodrama.pdf>

- (2016). A poesía contemporânea como confim. En S. Scramim; M. Siscar; A. Pucheu (org.). *Linhas de fuga. Poesia, modernidade e contemporaneidade*. São Paulo: Iluminuras, 11-17.
- García-Arango, L. (2021). El reparto de lo sensible en la transparencia del tiempo, de Leonardo Padura Fuentes. *Universum (Talca)*, 36(2), 363-374. doi: <http://dx.doi.org/10.4067/s0718-23762021000200363>
- Hammerschmidt, C. (2019). Estéticas en lucha. La sublimidad de la pérdida en *La novela de mi vida* o el realismo estético de Leonardo Padura. *Revista Iberoamericana*, LXXXV (269).
- Iriarte, I., (2017). Severo Sarduy, el neobarroco y las políticas de la literatura. *Alea: Estudios Neolatinos*, 19(1), 91-105.[fecha de Consulta 4 de Febrero de 2023]. ISSN: 1517-106X. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33049800007>
- Iriarte, I. (2018). La teoría literaria como forma de intervención en lo público. Reflexiones teóricas, ejemplos argentinos y un caso cubano: la revista Diáspora(s). *El Taco En La Brea*, 2(8), 110—131. <https://doi.org/10.14409/tb.v1i8.7760>
- Janaway, Ch. (1995). *Images Of Excellence: Plato's Critique of The Arts*. Oxford: Oxford University Press.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid, España: Akal.
- Mallarmé, S ([1945] 1992). *Oeuvres Completes*. París: Bibliotheque de la Pleiade.
- Monteleone, J. (1999). Voz en sombras: poesía y oralidad, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*, Rosario, 7, 147-153.
- Pájaro, C. (2014). De Platón para los poetas: crítica. Censura y destierro. *Eidos* 20, 109-144. *Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, [fecha de consulta 4 de febrero de 2023]. ISSN: 1692-8857. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85430043007>
- Platón (2020). *La República*. Ediciones Brontes S.L.
- Porrúa, A. (2001). *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario: Beatriz Viterbo. Recuperado de [https://www.academia.edu/30815206/Variaciones\\_vanguardistas\\_La\\_poética\\_de\\_Leónidas\\_Lamborghini](https://www.academia.edu/30815206/Variaciones_vanguardistas_La_poética_de_Leónidas_Lamborghini)
- (2011). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires, Argentina: Entropía.
- (2016). La voz impropia: poesía y política. *Crítica Cultural – Critic*, Palhoça, SC11 (2), 241-249. doi: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v11e22016241-249> .

- (2019). Figuraciones de lo visible en la poesía latinoamericana reciente: estallido y montaje. *Caracol*, , 17, São Paulo. doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v0i17p111-135>
- (2020). “Quién hace tanta bulla”. Puntuaciones políticas de la voz y la escucha en la poesía latinoamericana. *Orbis Tertius*, 25 (30), e166. doi: [10.24215/18517811e166](https://doi.org/10.24215/18517811e166)
- Rajchman, J. (2003). Unhappy returns. John Rajchman on the po-mo decade. Writing the '80-psmodernism, *Art Forum*. <https://www.artforum.com/print/200304/unhappy-returns-the-po-mo-decade-4461>
- Rancière, Jacques ([1995]1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Nueva Visión, Buenos Aires.
- ([1996] 2015). *Mallarmé. La política de la sirena*. Santiago de Chile, Chile: Lom Ediciones.
- ([1998]2006). *Política, policía, democracia*. Santiago de Chile, Chile: Lom Ediciones.
- ([1998]2007). *En los bordes de lo político*. Buenos Aires: La Cebra (1990). *Aux bords du politique*. París, Francia: Osiris.
- ([1998]2009a). *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Argentina: Eterna Cadencia Editora.
- ([2000] 2009b). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile, Chile: LOM Ediciones.
- (2017). *La política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- (2009c). The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge. *Critical Inquiry*. 36. 1-19. doi: <https://doi.org/10.1086/606120>
- ([2003] 2011). *El destino de las imágenes*. Madrid, España: Politopías, S.L.
- (2004). *The Politics of Aesthetics*. Nueva York, Estados Unidos: Continuum.
- (2005). *Sobre políticas estéticas*. Museu de Art Contemporari de Barcelona.
- ([2008] 2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial SRL.
- ([2011]2013). *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- ([2014]2015). *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna.*, Buenos Aires, Argentina: SRL Ediciones Manantial.
- Salinas, P. (1948). *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Santucci, S. (2011). Sarduy y el neobarroco. Interpretaciones sobre lo político en el arte. *Recial*, 2 (2). <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v2.n2.7919>

- Silva, G. (2019). La isla erosionada. El proyecto Diáspora(s) — Cuba, 1997-2002. *El jardín de los poetas*, 0(1), 145-163. Recuperado de <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/3465>
- Slawinski, J. ([1974] 1989). Sobre la categoría del sujeto lírico. En Desiderio Navarro (comp.): *Textos y contextos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 333-345.
- Szendy, P. ([2001] 2003). *Escucha. Una historia del oído melómano*. Barcelona, España: Paidós Ibérica. Traducción de José María Pinto.
- Timmer, N. (2021). La literatura como ilegalidad en revistas cubanas: delito, Estado y derecho en *Diáspora(s)* y *Cacharro(s)*. In M. Minnes & N. Rempel (Eds.), *Netzwerke - Werknetze. Transareale Perspektiven auf relationale Ästhetiken, Akteure und Medien (1910-1989)*. (pp. 349-377). Hildesheim/New York: Georg Olms Verlag. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/3448077>
- Wenger, R. (2020). La dimensión política de la estética y el “arte crítico” en la filosofía de J. Rancière. Tesis doctoral en Filosofía. Escuela Internacional de Doctorado de la UNED-EIDUNED.
- Zumthor, P. ([1987]1989). *La letra y la voz. De la “literatura” medieval*. Madrid, Cátedra, Colección Crítica y Estudios Literarios. Traducción de Julián Presa.

### **Acerca de la obra poética de Fina García Marruz**

- Aguirre, M. (1980). *Poesía social cubana*, La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Aguirre, Z. (2015). *Fina García Marruz: La luz del logos. Apuntes para una poética de su obra ensayística*. Tesis doctoral de la Universidad de Granada. URI: <http://hdl.handle.net/10481/47492>
- Almanza, R. (1999). Hacia Fina: su conciencia formal. *Encuentro de la cultura cubana*, II, 8-15.
- Armas, E. (1999). La poesía del encuentro en *Las miradas perdidas*, de Fina García Marruz. *Encuentro de la cultura cubana*, II, 16-22.
- Arcos, J.L (1990). *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*. La Habana, Cuba: Ediciones Unión.
- (1994). *Orígenes: la pobreza irradiante*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- (2003a). *La palabra perdida*. La Habana, Cuba: Ediciones Unión.

- (2003b) Los ensayistas del Grupo Orígenes: Lezama Lima, Vitier y García Marruz. En Colectivo de autores, *Historia de la literatura cubana*, 2, (696-712). La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- (2003c). Los poetas del Grupo Orígenes: Lezama Lima, Vitier y García Marruz. En Colectivo de autores, *Historia de la literatura cubana*, 2, (378-402). La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- (2008). Nuevos aportes de José Lezama Lima, Cintio Vitier y Fina García Marruz. En Colectivo de autores, *Historia de la literatura cubana*, 3, (432-442). La Habana, Cuba.
- Bobes, M. (1985). Fina García Marruz: elogio de la serena perfección. *Casa de las Américas*. Año XXV, 149, 155-156.
- Bueno, S. (1953). *Medio siglo de literatura cubana (1902-1952)*, La Habana.
- Cabrera, Y. (2011). La tradición revisada o la dispersión del yo. Fina García Marruz y José Félix León. *Introducción a la poesía anacreóntica en Cuba. Traducción e imitación* (Tesis de magíster). Universidad Complutense de Madrid. España.
- Cabrera, O. (2017). Gênero, sexo e raça e a formação de subjetividades femininas em Cuba, século XIX. *Estudos Feministas*, 25(1), 117-145. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/90001005>
- Campuzano, L. ([1995] 2010). José Martí en la poesía de Fina García Marruz. En *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios...Escritoras cubanas (S. XVIII- XIX)*. La Habana, Cuba: Ediciones Unión.
- Carrió, R. (1985). Fina García Marruz: la extracción de la belleza. *Revolución y Cultura*, 3, 73- 74.
- Castañón, A. (2002). Alrededor de Orígenes: Cintio Vitier y Fina García Marruz. Universidad de México.
- Cella, S. (2000). La gravedad y la gracia en la poesía de Fina García Marruz, *Hispanic Poetry Review*, 73-88.
- (2004). Tres poetas cubanos, *Inti. Revista de Literatura Hispánica*. 59-60, 153-176.
- Chacón, Alfredo: *Poesía y poética del Grupo Orígenes*, Editorial Ayacucho, Caracas. 1994.
- Chacón y Calvo, J.M (1951). La poesía de Fina García Marruz I, II, III y IV, *Diario de la Marina*, La Habana, 99 (168-174, 180 y 186), 15, 22 y 24 de julio, y 5 de agosto respectivamente. pp. 33, 56, 46 y 60.
- Chiampi, I. (2003). La revista Orígenes ante la crisis de la modernidad, *Casa de las Américas*. Año XLVI, 232, La Habana, 127-135.

- Conde, C. (1967). Fina García Marruz, *Once grandes poetisas americanohispanas*, Eds. Cultura Hispánica, Madrid.
- Davis, C. (1997). Fina García Marruz: Love of Mother and God, *A place in the Sun? Whoman writers in Twentieth-Century Cuba*, Zeed Books Ltd., Londres y Nueva Jersey.
- ..... (1997). Fina García Marruz. *Encyclopedia of Latin American Literature*. Londres: Fitzroy Dearborn.
- De Feria, L. (2003). El Ánima Viva de Fina García Marruz, *Matanzas. Revista artística literaria*, 2. URL:  
<http://www.atenas.cult.cu/revistamatanzas/numero1/elanimaviva.htm> Última visita: 13/04/2007.
- Díaz, D. (2004). Afrocubanismo, vanguardismo, origenismo, *Unión*, Año XIV, 54. La Habana, 2-19.
- ..... (2005). *Límites del origenismo*. Madrid, España: Editorial Colibrí.
- ..... (2007). "Fina, Dama Poesía". *Cuba: la memoria inconsolable. Apuntes sobre cultura, historia e ideología*, 2007. Dirección URL:  
<http://duaneldiaz.blogspot.com.ar/2007/03/fina-dama-poesa.html>
- Ders del Rosario, L. (2009). Fina García Marruz... Poesía frente a su espejo. *La Jiribilla*. Año VII, 417. La Habana.  
 <[http://www.lajiribilla.cu/2009/n417\\_05/417\\_02.html](http://www.lajiribilla.cu/2009/n417_05/417_02.html)>.
- Dorta, W. (2012). [¿De qué, silencio, eres tú silencio?, Fina García Marruz, Carmen Ruiz Barrionuevo]. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 38(76), 511-515. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/23631249>
- Durán, D. (2015), Crónica de un viaje a Nicaragua. En Röseberg, Dorothee (ed.), *El arte de crear memoria: Festschrift zum 80. Geburtstag von Hans-Otto Dill*. Berlín, Abhandlungen der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin, Trafo Wissenschaftsverlag, 2015, pp. 121-140.
- Florit, E. (1936). El Lyceum y la Cultura Cubana. - Palabras leídas en el Círculo de Bellas Artes de la Habana el 18 de junio de 1936 el día del Homenaje al Lyceum y a Renée Potts. *Revista Lyceum*, 1, (3), 158.
- González, R. (2007). Alegoría y transfiguración. La décima en Orígenes. Holguín. Ediciones Holguín.
- Hedeon, K. M. (2009). La cubana en la poesía: género y nación en <i>Visitaciones</i> y <i>Habana del centro</i> de Fina Gacia Marruz. *Revista Iberoamericana*, 75 (226), 167-189. doi:10.5195/reviberoamer.2009.6558

- Hernández, W. (2000). Ni arte puro ni arte para: Fina García Marruz y la poesía cubana de los noventa. *Romance Notes*, 40(2), 235-244. <http://www.jstor.org/stable/43802844>
- (1999). Entre Orígenes y la revolución: Introducción a la poesía de Fina García Marruz, *Monographic Review/Revista Monográfica*, 13, 340-354.
- Lesman, R. (2010). La función de la nostalgia en la poesía origenista de Fina García Marruz. *Hispanic Journal*, 31(2), 81-95. <http://www.jstor.org/stable/44284842>
- Lesman, R. (2018). Intertextuality and power in Fina García Marruz's "Homenaje a Keats". *Revista De Estudios Hispánicos*, 52(2), 597-615. doi:10.1353/rvs.2018.0037
- Maccioni, L. (2017). ¿En la sierra o en la casa? Revolución y subjetividad femenina en dos escritoras cubanas, *Orillas. Rivista Hispanistica*, 7, 309–325.
- (2018). Lo extraordinario del lugar común: reformulaciones de lo femenino en Fina García Marruz. *Revista Letral*, 20, 140-155. ISSN 1989-3302. DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/RL.v1i20.7813>
- Orrá, F. (1971). Registro de visitas, *Unión*, 4, diciembre, 173-179.
- Randall, M. (1982). *Breaking the Silence*. Vancouver, Canadá.
- Rocasolano, A. (comp.) (1985): Poetisas cubanas. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Rodríguez, M. (2002). Secretos femeninos en la escritura poética: las estrategias de lo pequeño. *Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura*, 52, 74-78.
- (2015). Lo entrañable vs. lo siniestro: Fina García Marruz corrige a Freud. *Revista Casa de las Américas*, 268, 72-91.
- (2017). Las entrevisiones de Fina García Marruz: A propósito del poemario *Viaje a Nicaragua* (1987) (2017). *Mitologías hoy. Revista de pensamiento crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 15, 131-145. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.425>
- (2009). Entre el cacharro doméstico y la Vía Láctea: El compromiso poético de Fina García Marruz. Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel, *Escritoras y compromiso. Literatura Española e Hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Madrid, Visor, 1163-1179. ISBN: 978-84-9895-111-0
- (2010). Fina García Marruz: entre la extraña familia de lo escondido. Prólogo a Fina García Marruz: *El instante raro. Antología poética*, edición, selección y prólogo de MRG, Valencia, Pre-Textos, 11-58.
- (2021). Poéticas del bolso. Las poetisas cubanas: reflexiones metapoéticas en Carilda Oliver, Fina García Marruz, Reina María Rodríguez y Damaris Calderón, en *Poetas*

*hispanoamericanas contemporáneas: Poéticas y metapoéticas (siglos XX–XXI)*, Berlin, Boston: De Gruyter, 2021. <https://doi.org/10.1515/9783110736274>

- Ruiz Barrionuevo, C. (2013). Habana del centro, summa poética de Fina García Marruz. *Guaragua*, 17(43), 17-39. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/43487935>
- (2018). FINA GARCIA MARRUZ AND THE SPEECH ON POVERTY. *Insula-Revista De Letras Y Ciencias Humanas*, 72(853), 37-40. Retrieved from <Go to ISI>://WOS:000430247400020
- Ruiz-Banuls, M. (2016). SACRALIZATION OF THE REVOLUTIONARIES IN FINA GARCIA MARRUZ'S POETRY. *Colmena-Revista De La Universidad Autonoma Del Estado De Mexico*(89), 23-30. Retrieved from <Go to ISI>://WOS:000376008300003
- Sáinz, E. (2003a). Fina García Marruz. Quevedo, *Unión*, 52, La Habana, p. 94.
- (2003b). La época 1899-1958: visión de conjunto. En Colectivo de autores, *Historia de la literatura cubana*, 2, (5-10). La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- (2008). Prólogo, en Fina García Marruz: *Obra Poética*. La Habana. Editorial Letras Cubanas, 1, 2008.
- Serra, G. (2004). Lo religioso en la poesía de Fina García Marruz, *Especulo. Revista de estudios literarios*, 36. Universidad Complutense de Madrid. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/finagma.html>>.
- Vitier, C. (2003). Sobre la poesía de Fina García Marruz, *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, Año 94, 1- 2, La Habana.
- (1948). Fina García Marruz, en *Diez poetas cubanos (1937-1947)*, Orígenes, 213-214.
- (1952). Fina García Marruz, *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*. La Habana: Úcar y García, 376.
- (1958). *Lo cubano en la poesía*, Las Villas, Universidad Central de Las Villas.
- (1956). Recuento de la poesía lírica en Cuba desde Heredia a nuestros días. *Revista Cubana*, XXX, 11-118.
- Yglesias, J. (1984). Nota introductoria o Prólogo, en Fina García Marruz: *Poesía Escogida*. La Habana. Editorial Letras Cubanas.
- Zambrano, M. (1948). La Cuba secreta. *Orígenes*, 20, 3-9.
- Zambrano, María. (1996). *La Cuba secreta y otros ensayos*, comp. y pról., de Jorge Luis Arcos, Endymión, Madrid.

## 6. Anexos

### UNA DULCE NEVADA ESTÁ CAYENDO

Una dulce nevada está cayendo  
detrás de cada cosa, cada amante,  
una dulce nevada comprendiendo  
lo que la vida tiene de distante.

Un monólogo lento de diamante  
calla detrás de lo que voy diciendo,  
un actor su papel mal repitiendo  
sin fin, en soledad gesticulante.

Una dulce nevada me convierte  
ante los ojos, ironistas sobrios,  
al dogma del paisaje que me advierte

una voz, algún coche apareciendo,  
mientras en lo que miro y lo que toco  
siento que algo muy lejos se va huyendo. (2008a, p. 25)

## TU LUCHA, NICARAGUA

Nos despertamos preguntando por tu lucha,  
 Nicaragua. Día a día, tarde o noche, seguimos  
 las noticias. Avances y retiradas, y avances otra vez.  
 En Estelí, en Masaya, en Chinandega.  
 Geografía de tu patria, Ernesto, de tu patria,  
 Rubén de los ojos de oro, Embajador.  
 Ya no es hora de escribir un canto épico.  
 Las noticias, las batallas, son ese canto.  
 Ritmo, como de poema, el duro avance, las victorias.  
 Se avergüenzan las metáforas, como doncellas  
 reconocidas en su vejez por un amigo de juventud.  
 No alcanzan los ditirambos la desnuda  
 majestad del hecho patrio. No, no lo alcanzan.  
 No sé por qué te queremos tanto, Nicaragua.  
 Palmo a palmo seguimos con ansiedad tu lucha.  
 Monimbó, Matagalpa. Como en yambos, tu avance.  
 No sé qué ha pasado. Es como si fuera  
 algo de todos. Queremos escribir, y no nos vienen  
 las palabras, somos como el silencio  
 de alguien que espera por la suerte de un ser querido.  
 Sólo acertamos a esperar. Nada  
 podría añadirse al respeto, a la ternura  
 por ese joven de la cara tapada con un pañuelo,  
 y el arma vibrante en la mano,  
 y ojos de no querer matar a nadie sino de salvar a todos.  
 Parecen muchachos que jugasen a los bandidos todavía.  
 Sus armas, las tomadas al enemigo a puro pecho.  
 Sus casas, humildes, desvalidas,  
 frente a la Guardia con casco alemán y morteros mortales.  
 Qué frialdad. Todos de acuerdo contra el paisito.  
 En despachos refrigerados deciden su destino.  
 Y sus niños, como en un chiquero, miran desnudos al cielo  
 de donde caen las bombas potentes de fabricación extranjera.  
 Muchachas que sólo sabían de trabajar o de estudiar,  
 de tener un novio o de hacer versos,  
 de pronto vigilantes, serenas, dispuestas a morir.  
 Campesinos de habla suave, soplada,  
 la bella habla nicaragüense de «vos» y de «pues»,  
 sílabas que parece que salen del aliento  
 humilde de la vida y cantan distinto que las otras.  
 Campesinas, muchachas, obreros, estudiantes.  
 Pobres, queridos. Ya todos podemos decir que esto ha pasado  
 «en nuestra Nicaragua natal». Porque es una la América.

Y los indios de Nicaragua entendían por América  
 «lugar alto, elevado». Y también «lugar interior».  
 Y se dice que esta guerra no tiene al frente a un hombre único.  
 Pero no es así: el que la manda es el muerto.  
 El que sigue ordenando a su pequeño ejército  
 de hombres libres, es el General Sandino.  
 El hombre magro del sombrero y de la cara triste.  
 Lo siguió, casi desnudo, el pueblo por la selva,  
 por los pantanos del litoral atlántico y las llanuras del Pacífico.  
 Dibujaban el gran rostro anónimo los nombres  
 de la geografía patria: El Ocotal, Telpaneca, El Chipote, Chontales.  
 El Jícaro, Jalapa, San Pedro de Susucuyán, Peña Blanca.  
 Desde las Segovias, el que sigue ordenando  
 es el General Sandino, y es como cosa de tragedia antigua.  
 Como cuando en el banquete del usurpador  
 apareció el fantasma de Banquo, el asesinado,  
 anonadándolo con la sola mirada de sus ojos.  
 Es invencible el ejército guiado por sus muertos.  
 El que sigue ordenando es el General Sandino.  
 Y el que lo sigue, el pueblo. Podrá el mal destruir  
 poblados y ciudades. Rivas, León, Managua.  
 Todo, menos su pequeño ejército crecedor de vivos y de muertos,  
 su guitarra y su tropa en que nadie se vestía de la misma manera,  
 nadie mandaba autoritariamente al otro.  
 Ah, pero ya se acerca el día, muchachos, combatientes.  
 Se acabarán las cámaras de tortura. No habrá más muertes.  
 La lanchita «San Juan de la Cruz» recorrerá de nuevo el lago  
 de Solentiname. Conoceremos al zanate clarinero,  
 a tus urracas y chocoyos que hablan de Dios, Ernesto,  
 al coyote aullando por su compañera,  
 y a todos esos pajaritos graciosos que mencionas en tus cantos.  
 Doña Justa preparará el almuerzo. Coronel hará cuentos.  
 Los conoceremos a todos, a sus hijos guerrilleros,  
 a los bravos cachorros de leona y de monte cantor.  
 a los Guevara, a Alejandro, a William y Teresa y sus tres niños.  
 Se reconstruirá, poco a poco, lo perdido.  
 Y será de nuevo el buey echando vaho un día  
 en la neblina de la patria recobrada.  
 «En esta casa vivió Rubén Darío.»  
 Nos detendremos a ver el viejo caserón de las Cuatro Esquinas,  
 que ya no dará miedo a Alfonso Cortés, el visionario.  
 Porque todo hogar será  
 la casa de un ausente y de alguien que regresa.  
 Razón tenía Coronel: la última  
 dictadura a derrocar, será la de la muerte.  
 Nos reuniremos todos junto al Lago.  
 Será de nuevo la pesca milagrosa, la paz.

Junio de 1979. (2008b, pp. 7-9)

## ÍNDICE

<b>1. Introducción</b>	
<b>2. Fundamentación Teórica: reparto de lo sensible y condición femenina para pensar el corpus garcía-marruciano</b>	
2.1 Reparto de lo sensible en la política y en la estética.....	13
2.2 La política de la poesía: trazos teórico-críticos y metodológicos.....	26
2.3 El pensamiento teórico-crítico latinoamericano y el reparto de lo sensible.....	43
2.4 Estética primera y recorte de la condición femenina. ....	49
<b>3. Crítica Precedente a la Obra Poética de Fina García Marruz</b>	
3.1 Apuntes fundamentales al margen de los Estudios de Género y la Teoría Crítica Literaria Feminista.....	63
3.2. Principales apuntes cercanos a Estudios de Género y la Teoría Crítica Literaria Feminista	88
<b>4. Análisis preliminar</b> .....	<b>113</b>
<b>5. Bibliografía</b> .....	<b>127</b>
<b>6. Anexos</b> .....	<b>136</b>