

LA GRAVEDAD Y LA GRACIA EN LA POESIA DE FINA GARCIA MARRUZ

Susana Cella
Universidad de Buenos Aires

El peso de las cosas en la luz

Tranquila, poderosa, compañía,
del peso de las cosas en la luz.
¿Qué yo me haría si faltases tú?
Y todo lo demás dí, qué haría?

Gravedad, sensatez de la alegría
del peso de las cosas en la luz.
Insentido el cuidado, la testuz
de la locura rompes, insentida.

Gracias mi parca, mi constante amiga,
a mi espalda por siempre, a mi derecha,
envolviendo, velándonos la vida.

Mientras dialogo su sombra nos convida,
mientras nos vamos. ¿Quedas, vas, acechas?
Tranquila, poderosa compañía.

Aquello que, en la poesía, podemos pensar como la cualidad de lo sutil adquiere, según el poeta, una especial realización, una manifestación que suma a esa modalidad el sello de la voz propia, y que en el caso de la poeta cubana, Fina García Marruz, podemos llamar, *la gravedad y la gracia*; rasgos que no sólo se hacen presentes en el poema que encabeza este ensayo y que es casi una tematización del asunto, sino que valen también para el conjunto de su obra poética y asimismo para la peculiar forma de lectura que se evidencia en sus ensayos.

HPR/74

La sutileza es considerada aquí como *figura* de un modo de significar que apela a lo *reticente* y lo *alusivo no enigmático*. Como una figura que en su plasticidad inherente¹ conjuga la dimensión intelectual con la sensibilidad y es susceptible de realizaciones diversas, en los poemas y en las poéticas. En este caso, la figura se manifiesta en la mesura y delicadeza que caracterizan las agudas percepciones convertidas en los poemas en imágenes regidas por esa modalidad. Creo importante destacar -en particular en este caso- que se trata aquí la cuestión de la sutileza separándola de una casi automática adscripción a un rasgo femenino, lo que nos daría por ejemplo mujer sutil vs. hombre burdo. Sino, de analizar la *figuración* como proceso constructivo de esta poesía donde sutileza se vincula asociativamente, metonímicamente, con gracia, teniendo en cuenta el abanico de significaciones de la palabra.

La poesía de G. Marruz conforma un denso tramado discursivo donde están las voces familiares, la lengua materna y las lenguas literarias entrañables (este rasgo puede potenciarse temáticamente, pienso por ejemplo en la elegía que escribe Fina a la muerte de Martín Luther King, con el estribillo “Go down Moshes”). La soltura con que Fina enlaza los diversos registros (puede aparecer el cine, el tango, etc.) supone una dimensión de la gracia, que a la vez, coherentemente con el imaginario de la autora refiere a un “estado de gracia”, de comunión en y con las cosas y las personas. Es imposible ignorar la dimensión religiosa de la poesía de Fina, dimensión religiosa y no poesía religiosa, lo religioso, el peso de la tradición católica, en la imaginería, personajes o léxico en todo su proteico esplendor.

Por otra parte, 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

¹Tengo en cuenta en cuanto a la definición de “figura” el trabajo de Eric Auerbach, *Figura*, (1944) *Figura*, traduit et préfacé par Marc André Bernier, Editions Belin, France, 1993.

HPR/75

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.

Cuando se efectúan enunciados basados en la fuerza convergente de elementos en relaciones inesperadas -no en el sentido de la sorpresa o del *épaté* al interlocutor- sino poco habituales, alejadas de los esquemas comunes de interpretación o de las simbologías fijas, se convierten en un núcleo altamente productivo porque está cargado de significaciones potenciales. 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. En algunos casos estos se constituyen en escritura poética, en otros en observaciones críticas. Las fronteras siempre lábiles entre ambas se verifican una vez más. Como si *sub specie poésía* Marruz pensara la poesía. De un modo otro que el de Lezama de inventar una terminología propia y armar un enorme y omniabarcativo *sistema poético del mundo*, García Marruz parece considerar los sistemas como constelaciones de luces organizando el universo. Creo que el poema citado alude desde el título conjuntamente a una dimensión física y metafísica, muy marcadas ambas, que autorizan el uso del término “gravedad” también en el doble sentido. Si pensamos en la puesta en juego de operaciones analógicas y operaciones de desecho que el lenguaje poético pone en movimiento, está la posibilidad de considerar entre otras vertientes de las segundas, al desecho como *resto*, “lo que queda”. Y esto en diversos planos. Queda la ley de gravedad que rige en la Tierra; como el ángel custodio, la “dulce compañía”, no se ve sino a través de sus efectos. El ángel acompaña y salva de los peligros. La ley de gravedad nos salva de un mundo caótico de sustancias volantes. El peso indica el camino hacia la tierra, el barro primordial y final. La gravedad acompaña todo el camino y va viene o acecha, siempre en vela. Este poema tiene una fuerte tendencia a la intelectualización y la abstractización que se contrapesa en la sencillez del lenguaje no exento de coloquialismos

HPR/76

“qué me haría yo sin tí”. Dicha tendencia es lo que justamente habla de la sutileza en esta autora y lo que estructura el modo de fijeza que opera en detalles y relaciones infrecuentes. La gracia no significa un estado de ingenuidad sino de recepción activa,² La actividad implica percibir las diferencias y seleccionar. En este proceso se producen los desechos a partir de los cuales es posible la conversión en objeto estético. Un poema a la ley de gravedad puede leerse como la singular forma en que la literatura habla de lo tomado por obvio, de la percepción des-automatizada, como querían los formalistas rusos, de una armonía universal que hace de fondo al caos.

El poema se construye clásicamente: un soneto con rima consonante y marcada unidad de verso reforzada por las palabras en posición de rima, que actúan como cierre del mismo. Todo lo asentado y el refuerzo semántico de la pesantez tiene en contrapartida la remisión a un algo caracterizado por la ausencia de mostración. Algo que está sin ser percibido y que a la vez es indispensable. El peso de las cosas en la luz retoma la dimensión imagística de la luz asociada al paisaje de la isla, a la Naturaleza y en resumen, a un gran ordenamiento de las cosas que existen. Las cosas están iluminadas y su fulguración no debe hacernos olvidar que tienen volumen y peso. Su dimensión material. Esta aparece como la manifestación de su modo de existencia que se enlaza directamente con la existencia humana. Es frecuente en los poemas de Fina García Marruz la alusión a la muerte. Lo efímero aparece no como pregunta por un pasado que se ha volatilizado en un tiempo indetenible, sino más bien como una especie de recordatorio, o de lucidez en el mundo. Al igual que en este poema la muerte no reviste en otros un carácter de agobio o desesperación. El estar de seres y cosas en el mundo se da en un trayecto perfectible, lo hacen perfectible las cosas más ínfimas, los detalles no atendidos. La falta de escepticismo que proviene de una creencia integradora hace que se destaque la armonía por sobre el caos. La gracia se aloja en la mirada que recorta

²Gravedad y gracia son términos que he tomado libremente del título de la obra de Simone Weil homónima y utilizado para mi lectura de García Marruz.

HPR/77

los objetos o sus cualidades y es capaz de vincularlos con otra/s serie/s. El efecto es el de un horizonte ensanchado y de un trastocamiento de sentidos (en el doble uso del término) sin que se lo anuncie ni se produzca algún tipo de convulsión o visible transformación. Son más bien ocultas metamorfosis, sutileza sin sentido de enigma, lejos del *suspense* y cerca de aquellos cambios celulares que se producen en los seres vivos y determinan nuevos estados. El primer verso del segundo cuarteto tiene una resonancia lezamiana “Una oscura pradera me convida”, también un endecasílabo. El peso de las cosas en la luz se encuentra también en las “cosas” que son palabras y que están constituidas por la luz. La referencia a Lezama lejos de ser inmotivada refuerza la idea de un diálogo sobre cuestiones comunes y además vuelve sobre la persistente idea de luz constitutiva del lenguaje poético y de la conformación de los objetos en él, de “las cosas” en “la cosa” poética. La ley de gravedad organizando las confluentes energías en el poema. En otro poema, la referencia a "La Adoración de los Reyes Magos" de Rembrandt está presente en el título, e indica una dirección de lectura, menos que transposición de las artes, el poema da cuenta de una experiencia contemplativa que suscita una interpretación de la obra pictórica, y una teorización a partir de ésta que la excede y perderla de vista. El poema no supone el conocimiento previo del cuadro sobre el que haría un comentario o algún tipo de análisis estético: en cambio lo describe, pero menos como escena que como manifestación de la luz. La luz es uno de los núcleos primordiales de la poesía de esta autora. Acude a la nominación directa, a sus variantes metafóricas y a la mostración de sus efectos. Como antes destacábamos respecto de la ley de gravedad, la reflexión poética de FGM se vuelca sobre categorías propias del conocimiento científico, como también lo demuestran los poemas de "Física elemental"³. En la luz, la mirada poética observa,

³ He analizado también en este sentido el largo poema de Marruz titulado "A los espacios" incluido en la *Oda a Anacreonte y otros poemas*. El universo -newtoniano, einsteniano-implicado en "esa quietud arriba, astros" del primer verso es interrogado por la poeta en una incesante cadena de preguntas sin solución de continuidad, en versos largos y forma

HPR/78

registra e interpreta. Menos que una "explicación" en sentido deductivo o inductivo, se trata de una interpretación del mundo a partir de encadenamientos implicativos. No consideramos aquí la dicotomía interpretación /explicación establecida por Leo Strauss en *Persecution and the art of Writing*⁴ donde se alude a los dos términos para definir modos de lectura: en el primer caso tiene un matiz más bien descriptivo mientras que en el segundo se trata de establecer un sistema de verdad falsedad, lectura de lo inconsciente, prejuicios, situación histórica, etc. Consideramos el término interpretación como una categoría de analizar tanto el nivel de sentido manifiesto del texto como su producción de significancia. Por otra parte, el uso de la categoría de implicación, resulta altamente productivo asociado a la de interpretación. El carácter explicativo queda por tanto como supuesto sobre el que se trabajan las otras categorías y deslindado en ese nivel de aquello definible como descriptivo.

En "La adoración..." la autora selecciona un elemento de alto valor material y simbólico: el *oro*, que se reitera sin paráfrasis, en forma sustantiva, cuasi denotativa.

LA ADORACION DE LOS MAGOS (Rembrandt)

En el río de la luz oro, en la gruta
de oro oscuro, manantiales
de oro hacen torbellinos de oro,

argumentativa y conclusiva. En un supremo gesto abarcador la poesía adquiere su lugar y sentido en el orden del cosmos y posibilita la enunciación de un deseo: "Sea ese leve toque/ por el cual el dado gira y arroja una jugada estelar bajo la/ mirada de los espías absortos". Espías entre los que se cuentan Einstein y Mallarmé.

⁴ Texto citado por Tveztan Todorov en *Simbolismo e interpretación*, Caracas, Monte Avila, 1991, donde realiza una sistematización referida y al concepto de símbolo, de sentido y de estrategias interpretativas

HPR/79

bajo el incienso como un vapor
de oro, ante el júbilo
de oro y mirra de los reyes: precisa
que el quitasol ampare
de tanta luz, que ávidos ojos
codician, separando los turbiones
de sombra: descendiente
bajó el oro a inclinarse al manto regio,
con el heno confúndese, amparado
por las briznas menudas: el anciano
cabello del rey nieva compasiones,
asombros, cascadas de oro pardo
jugando con la luz de pardos oros,
caen de rodillas donde un niño
junto a su padre oscuro y su madre algo
cansada, pareciera rezar.

(De *Los Rembrandt del Hermitage*)

El claroscuro queda inscripto en el poema por el contraste entre los seis primeros versos y los cuatro siguientes, entre el sexto y el séptimo el encabalgamiento produce un corte/continuidad, lo primero por la finalización de verso y el lugar de verbo subordinante que tiene "precisa", correspondiente con la necesaria separación de "los turbiones de sombra" a los que se opone el torrente de "luz oro" "tanta luz", que retorna en línea descendente sobre el manto y el suelo. La "luz oro" fluye por el cuadro (por el texto) e incide sobre las materias. La onda luminosa aparece como una constante tanto en cuanto a su longitud como su frecuencia, es siempre luz dorada. La pregnancia de la luz rembrantiana es tan grande que las cosas no se definen por colores sino por matices de dorado en ellas: "gruta de oro oscuro", "incienso como vapor de oro", "cascadas de oro pardo", "pardos oros". El elemento cuyo color natural se asemeja al del oro se ilumina precisamente por semejanza: "con el heno confúndese". Todo el poema es un canto a los efectos de la luz y su poder transfigurador de la típica escena del

HPR/80

nacimiento. El término "oro" integra también un conocido sintagma referido al episodio bíblico que narra San Mateo (2, 1-12): "...Entraron en la casa y vieron al niño con María, su madre, y postrándose lo adoraron; abrieron sus tesoros y le ofrecieron dones: oro, incienso y mirra..." Los tres elementos están presentes en el poema, el incienso participando de la onda luminosa "vapor de oro" y los otros dos como cita, que, como modo de relación interdiscursiva, apela al carácter alegórico del hecho: el reconocimiento de la divinidad de Cristo. Igualmente la sombra, como opuesta a la luz "que ávidos ojos codician" (el rey Herodes turbado ante la posibilidad de ser desplazado de su trono), es la necesaria contrapartida de la luz, necesaria para la mayor luminosidad de la luz (claroscuro), pero también, en el plano semántico la sombra adquiere rango metafórico como de tinieblas, temor, peligro. Sombra como turbiones, ráfagas de oscuridad cortando el flujo incesante de la luz dorada. Entre los grandes opuestos "luz oro" y "oro oscuro" se establecen dos tonalidades de transición que llevan a pensar en la absorción de la luz por parte de los objetos que la reflejan parcialmente: el color blanco, o mejor blancuzco (aludido metafóricamente) de la cabeza del rey anciano, atravesado por los corpúsculos dorados que convierten la opacidad del cabello en "cascadas de oro pardo" (no oscuro); y el "oscuro" que juega doblemente sobre la figura del padre: no bañado por la luz dorada, oscuro respecto de su papel en el acontecimiento celebrado. En Rembrandt, la idealización de la escena se aminora por el realismo que presentan las criaturas, en el poema, la mujer no es realzada en tanto Virgen, sino como madre, y humanizada ("algo cansada") no responde a un canon de figura fija ni a una actitud predeterminada: "*pareciera rezar*". De modo que lo que aparece como un canto a la luz y un registro de impresiones suscitadas por la pintura (a la manera impresionista del Modernismo) adquiere un sentido distinto, en una integración entre lo estético, lo físico y lo religioso, que implica la comprensión del hecho (en su carácter de figuración) mediante la recurrencia en un elemento prevalente, explícito, que se expande al ponerse en juego simultáneamente varias posibilidades significativas.

HPR/81

En otro orden categorial, pero según la misma actitud indagativa, lo que ingresa como tema es una de las cuestiones más relevantes del arte literario: la representación, una vez más la lógica de las imágenes produce el sentido, lo potencia:

GRABADO DEL 19

"Cuando la nieve en copos
descendió
sobre las yertas gradas de una
iglesia
pobre niño harapiento se durmió".

Mercedes Matamoros

Para ser más exactos
habría que mentir un poco.
Para ver una concreta noche
como fue realmente antaño.

Habría que poner una mancha de verde
para dar intensidad a ese blanco.
Romper un poco la simetría.
Dejar que el aire desordene
la quieta hilera de esos árboles.

Para leer de veras, para
entender algunas equivalencias,
habrá que entrecerrar los ojos.
Habrá que inventar, para ser fieles:

La noche se quedó dormida.
Dobló el cuello en el quicio
de la iglesia harapienta-

Habrá que entender

HPR/82

toda la tristeza
si el niño aterido
descendió en dulces copos,
dulcemente.

(De "Segundas Partes")

La contraposición entre "exactitud" y "mentir" se refuerza con "Habría que inventar para ser fieles". Ante un referente definitivamente perdido las posibilidades de restitución del mismo son nulas, cabe preguntarse por el grado de re-construcción que puede lograrse del mismo. Es entonces que aparece la idea de que este objetivo, a partir del hecho artístico, puede cumplirse trabajando en la tensión entre exactitud e invención, entre verosimilitud y verdad tal como lo muestra magníficamente el relato de Henry James, "The Real Thing".

El texto presenta algo así como instrucciones precisas casi podría decirse de tipo técnico, lo que hace a la artesanía de la ficción (usamos el término artesanía pensando en el mucho más expresivo vocablo inglés "craft"), pero, no se reduce a esto. Si se tiene en cuenta la concepción poética de la autora y su conocimiento de Miguel de Unamuno, puede decirse que Marruz no se detiene en las "tecnicerías", de allí que las instrucciones finales, mediatizadas por una imagen que desmonta e invierte la cita que sirve de epígrafe, se refieran a la comprensión del hecho pasado, para la cual, como el poema *hace* se trata de trastocar los elementos denotativos (iglesia, nieve, copos, niño, harapos) en clave poética, operando con una lógica diferente de la del discurso informativo. En el centro del poema el proceso de escritura se funde con el de la lectura. El "de veras" refuerza la tendencia a captar la referencia; en el contexto "leer de veras" es escribir, como diría Martí, no "lo raro sino el instante raro de la emoción". ¿Cómo escribir la emoción? se pregunta el poema y más, cómo escribir el harapo⁵. La condición liminar del término hace

⁵ En el ensayo de Nicolás Rosa, "La mirada absorta" incluido en *La lengua del ausente*,

HPR/83

necesario, para no caer en el estereotipo, buscar formas retóricas disruptivas, variables según el caso. Hemos analizado la cuestión anteriormente respecto de la zona de la poesía de Gelman referida a la revolución, la violencia, la represión y la muerte, en la que postulamos un "hablar en" en oposición a un "hablar de" y señalado las estrategias discursivas con las que el poeta se aparta de los tópicos de la llamada poesía social o poesía de denuncia. En este caso, un fuerte impulso metaforizador domina las dos últimas estrofas operando una serie de traslados de funciones de un elemento a otro: la noche se queda dormida, la tristeza cae como nieve. Por otra parte, el contraste entre la adjetivación de la iglesia (una hipálage) y la "propia" del niño "harapiento" refuerza la tensión de que hablábamos al comienzo y por ende la capacidad de sugerencia de los términos.

La afirmación de que "cualquier objeto, por vulgar que sea" es susceptible de una epifanía incide directamente en la selección operada en el nivel léxico, en los ritmos utilizados y en las formas de versificación. Como forma de la levedad, expresión de lo sutil, lo oral coloquial puede aparecer en un tipo de poesía que no adscribe a la estética coloquialista.

Así un episodio de lo cotidiano, por entrecruzamiento de series léxicas, semánticas, etc. transmuta poéticamente una escena mínima

VIDA (de Azules)

No es sueño. Iba en un tren
que ¿a dónde iba? Pasaba
por sembrados de caña. Iba alegre,
lo recuerdo muy bien. Hacía proyectos.
Pero ¿cuáles eran? ¿Y con quién
hablaba? Tras el cristal, velados,

Buenos Aires, Biblos, 1998; la pregunta que late en el texto es la de cómo escribir un real como por ejemplo el hambre. Dice Rosa: "Las colinas del hambre donde se ejecuta el reciclaje de lo mismo, de lo pobre absoluto, propone una anti-retórica de lo usado (el harapo) y del desgaste (lo ínfimo)", p. 118.

HPR/84

los montes. Trato de recordar.
Pero no sé adónde iba
ni por qué estaba tan alegre,
ni que hablaba o con quién.
Mudo, soleado todo, antiguo, joven.
El tren sí se seguía moviendo,
un trencito de campo, oscuro.

Ese "trato de recordar", el breve relato, casi insustancial, conlleva cierta atmósfera onírica o de vigilia, sin embargo se inicia con la frase "No es sueño", a su vez el poema entero, fragmentario, leve, tiene un título totalizante "Vida", en la lectura sintagmática, por otra parte se lee "VIDA no es sueño" de inmediata reminiscencia calderoniana. La situación es cotidiana, un viaje en tren, el paisaje, cubano, connotado por los sembrados de caña. Luego hay ciertas certezas y otras tantas dudas, entre lo vivido y lo recordado, la memoria convocando las palabras. Después de esa sucesión de preguntas breves, en estilo directo, aparecen dos versos encabalgados:

hablaba? Tras el cristal, velados
los montes. Trato de recordar.

La elección léxica "cristal" no sólo tiene importancia rítmica en esta especial construcción de versos encabalgados donde "hablaba" queda atrapado en el anterior completando la pregunta, pero se produce un corte, casi se diría como comienzo de verso además, en el plano fónico, el uso del agudo "cristal" opera una impulsión hacia adelante, por una parte, y por otra alitera con "velados". El corte se produce en un cambio de registro léxico que produce efectos de contraste: cristal remite a cierta tradición poética de "lo bello", a diferencia del término "vidrio", por ejemplo; el adjetivo "velados" y su posición al final del verso, encabalgando con el siguiente y la anteposición del adjetivo al sustantivo, también nos aleja del coloquialismo para remitirnos a la poesía culta, como si ese verso quebrado en dos fuese un decasílabo

HPR/85

incrustado en una secuencia de frases breves y de efecto denotativo que luego continúan hasta el antepenúltimo verso:

Mudo, soleado todo, antiguo, joven.

Este endecasílabo produce otra separación donde la armonía del verso, su simetría axial, la elección léxica, la fuerza de la antítesis ofrecen un contraste mayor aún que en el caso anterior. Mientras que con predominio de verbos y de formas de la primera persona del singular se narra ese trayecto con gran economía de elementos, los dos casos mencionados exhiben una especie de fijeza del paisaje, con preeminencia de lo descriptivo y en registro "poético". Los dos versos finales parecen una ecuación donde se encuentran ambos perfiles: el "sí" que afirma el movimiento del tren frente a la inalterabilidad del paisaje es perfectamente coloquial y refiere a toda la sucesión de acciones nombradas, el verso final describe el tren utilizando un diminutivo afectivo, implicando una sencillez que contrasta con el "cristal" de la ventanilla, y se resuelve en la plurivalencia del término "oscuro" que conservaría a la vez el valor más inmediato de denotar el color del tren y el "figurado" referido a algo misterioso, desconocido o no recordado como el motivo de la alegría, la compañía o los proyectos. La significación metafórica se confirma en esta oposición entre lo inmóvil y lo que pasa, la proyección al futuro y la obnubilación de los recuerdos, entre un pasado durativo (Iba, estaba, hacía) y un presente constatativo "no sé", "trato", "lo recuerdo muy bien". Lo que pasa, lo que queda, el no saber adónde vamos, ni de dónde venimos (Darío), lo oscuro y lo claramente visto o recordado se convierten en una reflexión sobre la vida a partir de un traslúcido viaje en un frágil trencito. Se integran así elementos que operan metafóricamente y metonímicamente, o por cesuras, incrustaciones y contrastes que se unifican en una forma artística. La concentración surge de la aplicación una economía significativa que podría definirse como una regulación que apela a la austeridad como principio selectivo, pero no excluyente. Quiero decir, la no utilización de un despliegue verbal opulento, grandioso (caso de

HPR/86

Lezama) no impide incursionar por la/s tradición/es y asimilar muy selectivamente algunos elementos.

Por otra parte, el poema de Fina García Marruz permite introducir otro aspecto importante que denominaría como la tensión personalidad / impersonalidad. Cuando se habla del "yo poético" puede decirse que se está en un campo de análisis de los elementos intervinientes en la constitución discursiva de un poema y que tiene o tuvo mayor o menor incidencia según variaciones histórico-literarias; mientras que "el primitivo desgarramiento" (de un universo sin fisura, una feliz utopía de pasado) y el "renunciamiento" y la "autonegación" -aun cuando se está hablando del universo mítico constituido por la escritura-, parecen nombrar zonas extradiscursivas cuya relación con el discurso no está precisada. "Renunciamiento", "autonegación" tienen cierto sesgo voluntarista o psicologista y en este contexto parecen remitir a ese yo poético de algún modo muy asimilado al yo empírico o al "autor" no como instancia textual. Esto sin embargo no significa ignorar esa instancia, "eso" del texto que se denomina "autor", la reposición de la figura del autor (en tanto figura, claro está),⁶ permite volver sobre categorías a veces desplazadas para acentuar la dimensión corporal en que se asienta una escritura. El anclaje en "la vida" permite "corporizar" al formalizado sujeto de la enunciación para encuadrarlo tanto en su dimensión existencial como en su circunstancia histórica, lo que hace, sin pretensión de restaurar un inaccesible pasado, formular una historización y una espacialización del sujeto. El espacio y el tiempo actuarían como coordenadas en intersección con una sucesividad vital. Y el objetivo de tal relación no sería entonces consignar hechos de una vida, ni siquiera de una vida literaria, sino la fijación en zonas de escritura, la cual, producto de la confluencia de todas esas fuerzas actualizadas y organizadas según la forma, las revela y destaca según la inagotable capacidad del texto artístico.

⁶ Tenemos en cuenta el famoso ensayo de Foucault: ¿Qué es un autor?

HPR/87

Bibliografía

- García Marruz, Fina. *Estudios críticos*, s.e./, 1964.
---. *Poemas*, s.e./, 1942.
---. *Transfiguraciones de Jesús en el Monte*, s.e./, 1942.
---. *Visitaciones*, La Habana, Ediciones Unión, Colección
Con-temporáneos, s.f.
---. *Poemas Escogidos*, La Habana, Letras Cubanas, 1970.
---. *Créditos de Charlotte*, s.e, s.f.
---. *Habana del Centro*, La Habana, UNEAC, 1997.
García Marruz, Fina y Cintio Vitier. *Temas martianos*, La
Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1969.