

Universidad de Granada

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

PROGRAMA DE DOCTORADO

"TEORÍA DE LA LITERATURA Y DEL ARTE Y LITERATURA COMPARADA"

TESIS DOCTORAL

FINA GARCÍA MARRUZ: LA LUZ DEL *LOGOS*. APUNTES PARA UNA POÉTICA DE SU OBRA ENSAYÍSTICA

DOCTORANDA

ZULEMA AGUIRRE ABELLA

DIRECTOR

DR. ANTONIO CHICHARRO CHAMORRO

Vº Bº

GRANADA

2015

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autora: Zulema Aguirre Abella
ISBN: 978-84-9163-320-4
URI: http://hdl.handle.net/10481/47492

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN GENERAL…….7

A. Vindicación de la argumentación: Una introducción teórica……13

a.1. El paradigma clásico…….16

a.1.1. La argumentación en la retórica……16

a.2. La argumentación en la lógica……..19

a.3. Reconstruyendo por fases…….20

CAPÍTULO I. ENSAYO, EL SEMA TRANSICIONAL……...25

Ia. El origen del ensayo……...27

Ib. De la palabra"ensayo" a la clase de textos……31

Ic. La literariedad del ensayo……..36

Id. El ensayo y la crítica literaria en Cuba……..44

1. Indagaciones socio-culturales…….93

2. Estudios teóricos y panoramas……96

3. Orígenes y tradición……..101

4. Literatura artística y de temática universal……111

CAPÍTULO II. LA ERUDICIÓN ENTRAÑABLE……..117

IIa. Fina García Marruz en el contexto literario cubano……117

IIb. Entre Terpsícore y el colibrí: Fina, la singularidad de una escritura……126

IIc. Perpetuum mobile: Fina García Marruz entre los rebordes de un discurso literario femenino y el canon……..143

CAPÍTULO III. EGO ET ALTER: LA CERTIDUMBRE CULTURAL DEL ENSAYO……161

IIIa. El código hermenéutico como redentor textual. Miradas al texto "Sor Juana Inés de la Cruz"……165

IIIb. María Zambrano: intelección y ofrenda……191

Capítulo IV. Análisis de los ensayos……213

IVa. La argumentación retórica como modelo de análisis aplicado al ensayo……..213

IV a.1. Justificación del modelo de análisis.……213

IV b. La argumentación a lo largo de la historia……...220

IV b.1. El estudio de la argumentación y su estructura……220

IV b.2. Resumen de las teorías de la argumentación……223

IV b.2.1. Antecedentes históricos……..223

IV b.2.2. Desarrollos contemporáneos. ……228

IVc. La Nueva Retórica de Perelman y Olbrechts-Tyteca. ……..232

IVc.1. Surgimiento de la Nueva Retórica. ……...232

IVc.1.1. La importancia del auditorio en la Nueva Retórica…….234

IVc.1.2. La esencia de la Nueva Retórica. ……...238

IVc.1.3. Críticas y valoraciones de la Nueva Retórica. ……...241

IVd. Estudio de los ensayos……...247

IVd.1. Nivel semántico-inventivo. ……...248

4.1.1 El referente del ensayo. ……...248

4.1.2a. La superestructura argumentativa del ensayo. ……251

4.1.2b. El exordio…….…….252

Escena evocadora/narración…….……256

El símil. ……..……...259

Opinión/ Juicio de valor de la ensayista. ……261

Citas del personaje a tratar…….……..263

Motivos que han originado la escritura del ensayo. …….265

Explicación o referencia al título del ensayo..……..267

Preguntas retóricas……....269

Afirmación/Postulado……...271

Autoridades que tienen algo que decir sobre el tema a desarrollar…….274

4.1.2c. La narración/ exposición……..276

4.1.2d. La argumentación. ……296

4.1.2d.1. El argumento por la definición..…….298

4.1.2d.2. El argumento por la tautología……307

4.1.2d.3. El argumento por la comparación y el símil……..314

4.1.2d.4. El argumento por la causa……..323

4.1.2d.5. El argumento por las consecuencias……..332

4.1.2d.6. El argumento por la interacción del acto y la persona……339

4.1.2d.7. El argumento por la autoridad. ……..352

4.1.2d.8. El argumento por el ejemplo……...358

4.1.2d.9. El argumento por la ilustración……..362

4.1.2d.10. El argumento por la analogía……....364

4.1.2d.11. El argumento por la metáfora……...367

4.1.2d.12. El argumento por la oposición……..377

4.1.2d.13. El argumento por la interrogación retórica……..394

4.1.2d.14. El argumento por la repetición……..401

4.1.2e. El epílogo……..407

IVd.2. Nivel sintáctico-dispositivo……421

4.2.1. La forma/estructura del texto ensayístico……..421

4.2.2. El *ordo* de las categorías superestructurales……..427

IVd.3. Nivel verbal-elocutivo……429

4.3.1. Singularidades de la prosa ensayística……..……..429

4.3.2. La expresividad en el ensayo……..430

IVd.4. Los sujetos participantes de la comunicación……438

4.4.1. El enunciador y su construcción textual…….439

4.4.1a. La localización……..442

4.4.1a.1. Las categorías de persona……...442

4.4.1a.2. Las categorías de tiempo…….450

4.4.1a.3. Demostrativos y adverbios de lugar y tiempo…….454

4.4.1b. La modalidad. ……..457

4.4.1c. Carácter dialogal del ensayo. El destinatario y su construcción textual…..469

IVd.5. El "acto ensayístico" como macroacto de habla perlocutivo. La finalidad del ensayo y su función social……476

CONCLUSIONES…….493

BIBLIOGRAFÍA……...505

INTRODUCCIÓN GENERAL

ESTA INVESTIGACIÓN

Preámbulo

La presente tesis doctoral tiene como objeto de estudio la obra ensayística de Fina García Marruz comprendida en los textos *Hablar de la poesía* (1986), *Darío, Martí y lo germinal americano* (2001), *Quevedo* (2003), *Estudios Delmontinos* (2008), *Ensayos* (2008) y una selección de textos publicados por la escritora cubana en la revista *Orígenes* entre los años 1944 y 1956.

Josefina García Marruz (La Habana, 1923) fue la única mujer en el conjunto de poetas conocido como grupo Orígenes, constituido en torno a la revista de igual título, que le dio nombre. La autora ha sido, es, indiscutiblemente, una de las representantes cimeras de la literatura cubana y al unísono una de las mayores autoridades en la interpretación, difusión de la obra total del apóstol nacional. La figura y la creación literaria de José Martí fueron vórtice epifánico, redentor de *Orígenes*. Noble tarea que Fina García Marruz ha conciliado con su propia obra. El aliento martiano no ha sido, sólo, surtidor primordial en su pensamiento sino también una evidencia estilística palpable en su poética. El Martí que revelan sus reflexiones alcanza una estatura que muy pocos han podido percibir en el mayor de los autores cubanos, tan estudiado a lo largo de decenios por especialistas de incuestionable talento. Su figura le confiere a la escritora una verdad raigal. Le armoniza los sentidos permitiéndole adentrarse en las obras de autores y disímiles personalidades. La frase martiana "El amor es quien ve" subyace en las páginas más importantes de Fina García Marruz como postulado fundamental de sus indagaciones y propuestas valorativas desde temprana data.

La expresión "metáfora epistemológica" puede servir como instrumento para abordar la obra crítico-ensayística de la autora cubana; una producción en la cual la creación poética define relaciones específicas con el conocimiento y la asunción del mundo. 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. La poesía reitera su valor original ofreciendo al hombre una imagen de sí mismo.

Fina García Marruz consigue ser una gran ensayista, precisamente, porque es una gran creadora, una gran poetisa. Las fronteras entre su prosa y su verso son totalmente fluctuantes. Sólo 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. Sólo 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; la soberanía de esa actitud puede ser la misma pero, al margen de esto, no hay ningún contacto entre ellos. 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 superabundancia, se transforma. Su gesto se unifica especialmente.

El objetivo primordial de esta tesis doctoral es entrever las disímiles aristas que connotan la escritura ensayística de Fina García Marruz. La metodología a seguir para ello incorpora dos modalidades de exégesis capaces de aunar, en su finalidad última, análisis divergentes. La primera de ellas es una aproximación hermenéutica que intenta validar la idea de que para construir un concepto nada mejor que contar una vida, narrar una historia, mostrar los entresijos, vericuetos de los sentimientos y propósitos intelectuales, describir un modo de escritura, caracterizar una manera de pensar. En definitiva formar parte de la creación del otro, ya sea como lector o estudioso especializado, para iluminar la propia. En segundo término, ocupando el centro de examen de los ensayos, se ha elegido el modelo de análisis propuesto por María Elena Arenas Cruz (1997: 134-137) en su teoría del ensayo donde asume, como referentes conceptuales, los preceptos de la argumentación retórica. Al justificar la retórica como modelo semiótico de construcción textual y como teoría general de la argumentación reconoce la autora los esfuerzos de la teoría literaria para la construcción de una retórica general como ciencia global del discurso.

Como objetivos complementarios de la investigación se plantean los siguientes:

i. Demostrar que los ensayos del *corpus* se clasifican como críticos en la medida en que ofrecen una justificación argumentada del tema. Ejercicio probatorio marcado siempre por una intelección de honda raigambre cultural.

ii. Ilustrar con el análisis de la prosa ensayística de Fina García Marruz que lo imaginal y lo analítico se mixturan en un discurso filosófico donde confluyen, sin dualismo alguno, lo abstracto y lo singular.

iii. Definir la argumentación retórica de los ensayos partiendo del examen de éstos tanto en su vertiente macroestructural de los planos semántico-inventivo y sintáctico-dispositivo como en la microestructural del plano verbal-elocutivo.

.*Estado de la cuestión e interés de la investigación*

El incomprensible desconocimiento que durante tiempo ha acompañado la obra literaria de Fina García Marruz fuera de Cuba se ha visto recientemente iluminado por lauros internacionales que han propiciado la edición con todos los honores de cuidadas y exquisitas antologías poéticas. Sin embargo el cuerpo de su obra ensayística, extenso, brillante e intenso, continúa siendo una oculta joya para muchos lectores.

No puede decirse que la prosa de ideas o producción ensayística de la escritora cubana haya sido terreno frecuente de estudios o investigaciones exhaustivos. Las aproximaciones a sus ensayos se reducen a pocos artículos de revistas y a no menos, puntuales, prólogos redactados para acompañar las más variadas antologías de su obra literaria. Estos trabajos sin dejar de ser acercamientos honrosos devienen generalizaciones. No podrá aseverarse que se está ante un campo de estudio virgen pero sí que su tratamiento ha sido, cuando menos, asistemático e intermitente.

La propia complejidad del ensayo en tanto clase de textos con peculiaridades específicas y como modalidad textual independiente podría favorecer el desinterés por esta parcela de la producción de la autora. La libertad compositiva de que goza el género, especialmente en su variante personal, hace que los ejercicios de acotación de los estudiosos se centren en singularidades del lenguaje, del pensamiento creador de Fina García Marruz. La adopción de nuevos enfoques, como el neorretórico o

argumentativo por citar sólo dos ejemplos, ha impregnado de cientificidad la intelección del ensayo como género. Impulso estimulante que, también, acompañó la elección de la metodología de esta tesis doctoral.

No es secreto alguno, asimismo, validar la dificultad que entraña abordar una obra en marcha. García Marruz si bien no participa de una continua producción literaria, su acendrado oficio le acerca, desde la esencia, a determinados autores y materias.

Varias razones avalan el interés científico de esta propuesta. La excelsa calidad estilística de Fina García Marruz podría señalarse, sin establecer prioridades, como una de ellas. El estilo de la autora, su voz personal, entrañable y erudita sustenta una de las prosas más brillantes de cuantas ha producido la literatura en español durante el siglo XX.

La intención de apresar su voz articulando miradas en las que ha conseguido, la escritora, mancomunar la revelación de la naturaleza íntima y pública de la mujer: hermosa y fuerte en su fragilidad; víctima y heroína de su sacrificio así como el anhelo de mostrar una lucidez que esplende en la naturaleza otorgada, podrían también formar parte de estas razones.

La presente tesis doctoral aspira, además, a inaugurar (posteriormente a afianzar) el desarrollo de los estudios argumentativos en el marco de la ensayística cubana. Su aportación puede resultar de interés en la medida en que facilite la profundización en el conocimiento de un género y, a su vez, potencie noveles vías de análisis al hecho literario en su plural conformación.

.Metodología y fuentes

Resulta innegable la valiosa aportación de la retórica a la construcción de una teoría general del discurso, del texto literario. Ha sido a partir del espacio de la teoría de la literatura, en estrecha vinculación con la lingüística, desde donde más énfasis se ha puesto para una construcción de esta naturaleza.

La investigación realizada en estos años partía de un deseo de aproximación entre retórica y literatura. Esta querencia fundamenta el análisis del *corpus* ensayístico de

Fina García Marruz en el marco de la retórica como una ciencia global del discurso y como teoría general de la argumentación que permite, innegablemente, el estudio de cualquier manifestación artística.

La tesis doctoral se concibe a partir de una introducción, cuatro capítulos, conclusiones y bibliografía.

En la introducción son explicados los puntos que han delineado la concepción del estudio llevado a cabo. Se desarrolla, además, un epígrafe con sus respectivos acápites bajo el título "Vindicación de la argumentación".

El primer capítulo, "Ensayo, el sema transicional" desarrolla cuatro puntos generales: el origen del ensayo, la transición de la palabra "ensayo" a la clase de textos, la literariedad del género y las especificidades del ensayo y la crítica literaria en Cuba. Esenciales para la redacción del mismo han resultado los textos *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico* (1997), de María Elena Arenas, Cruz; *Tratado de la argumentación. La Nueva Retórica* de Perelman, Ch y L. Olbrechts-Tyteca (citada la edición española de 1989); "El espíritu del ensayo" de Pedro Cerezo Galán incluido en el volumen *El ensayo entre la filosofía y la literatura* (2002); *Teoría del ensayo* de José Luis Gómez- Martínez (1981); *Panorama histórico de la Literatura Cubana* de Max Henríquez Ureña (1979); e *Historia de la Literatura Cubana* (tres tomos), de varios autores (2008), por citar sólo las referencias bibliográficas más importantes.

Bajo la rúbrica "La erudición entrañable", en el segundo capítulo, se presenta la escritora Fina García Marruz en el contexto literario cubano. El recorrido por la singularidad de su escritura integra el quehacer poético de la autora y la producción ensayística con especial atención a las vertientes fundamentales que la conforman siendo éstas las tres líneas esenciales:

a. La crítica literaria, con preferencia de poesía, en acercamientos que tienden a la generalización misma de la actividad poética como hecho literario, especialmente la dedicada a poetas.

b. El ensayo de índole culturológica con evidentes nexos con otras manifestaciones artísticas como la danza, la música, el cine y las artes plásticas.
c. La teoría literaria o el ejercicio de la crítica literaria desarrollada en la isla durante los siglos XIX y XX.

Minuciosa entrega (referida sólo al inciso c) fruto de los años en que trabajó la autora, junto a su esposo y compañero intelectual Cintio Vitier, como investigadora de literatura cubana en la Biblioteca Nacional José Martí. Imposible resultaba no leer el conjunto de la obra de García Marruz desde una perspectiva de género en consonancia o no con "el canon" establecido. Hecho que lleva, ineludiblemente, a reflexionar en estas páginas sobre si la literatura de mujer, en su condición de subalternidad, está en igualdad de condiciones con otros discursos literarios; también si su mayor o menor incidencia en el sistema depende tanto de criterios cuantitativos como de la posición que ocupa en el mismo. Entre los libros y estudios más importantes revisados para la concepción de este capítulo pueden desatacarse: *En torno a la obra poética de Fina García Marruz* y *Orígenes. La pobreza irradiante* de Jorge Luis Arcos (1990) y (1994) respectivamente; "Fina García Marruz" en *Diez poetas cubanos. 1937-1947* de Cintio Vitier (1948); "La cubana en la poesía: Género y nación en *Visitaciones* y *Habana del centro* de Fina García Marruz", publicado por Catherine M. Hedeen en el número 226 de *Revista Iberoamericana*, 2008; "Ni arte puro ni arte para: Fina García Marruz y la poesía cubana de los noventa" de Wilfredo Hernández, *Romance Notes* (2000); "Polysystem Theory", *Poetics Today* de Itamar Even-Zohar (1990); y de Susana Reisz *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica* (1996).

El capítulo tercero pretende ser un modesto homenaje al género ensayístico *per se* como perspectiva de una historia o crítica de la cultura. Se eligen para ello dos de los ensayos más ilustres de la escritora cubana, dedicados a Sor Juana Inés de la Cruz y María Zambrano. Con el título "*Ego et Alter*: la certidumbre cultural del ensayo" y, desde esa liberación de la construcción del significado hacia la multiplicidad de las lecturas, teóricamente infinitas y variadas en la diferencia, sustentada por Barthes, la lectura de la relectura hermenéutica realizada por Fina García Marruz responde por

igual a una exquisita, valiosa concepción literaria y a la tradicional escritura secundaria de mediación y relación que debe existir entre toda crítica y su objeto de estudio, la obra literaria. Los ensayos han sido, por sí sólo, el sustrato nutricio de estas páginas.

El cuarto y último capítulo de la tesis doctoral se dedica exclusivamente al estudio de los ensayos desde la argumentación retórica. Previo al análisis y dada la importancia y complejidad de la temática se desarrolla un apartado teórico. En el mismo se articulan, primeramente, las tesis que conforman la argumentación retórica y, en segundo término, se explica la elección de ésta como modelo de análisis aplicado al *corpus* ensayístico. Se recorre, sucintamente, la argumentación a lo largo de la historia dando cabida a su estructura. En un segundo bloque teórico se expone un resumen de las teorías de la argumentación que abarca los antecedentes históricos, el desarrollo contemporáneo y las particularidades de la *Nueva Retórica* de Perelman y Olbrecht-Tyteca. La profusión de contenidos obligó el uso de una extensa bibliografía en varios idiomas. Resaltables, de manera ilustrativa, los textos siguientes: *L' Argumentation aujourd'hui* con la edición de Marianne Doury y Sophie Moirand (2004); "Rhetoric and Argumentation- Relativism and Beyond" de M. Kienpointner, publicado en *Philosophy and Rhetoric* (1991); *La metáfora* de José Luis Martínez- Dueñas (1993); "Authority, Presumption, and Invention" de Yameng Liu, publicado en *Philosophy and Rhetoric* (1997); *The New Rhetoric and the Humanities. Seáis on Rhetoric and its Aplications* de Ch. Perelman (1979); *Tratado de la argumentación. La Nueva Retórica* de Ch. Perelman y Olbrechts-Tyteca (edición castellana de 1989); y el ya referido, esencialísimo texto, *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico* de María Elena Arenas Cruz (1997).

VINDICACIÓN DE LA ARGUMENTACIÓN: UNA INTRODUCCIÓN TEÓRICA

Il faut chercher seulement à penser et parler juste, sans vouloir atener les autres à notre goût et à nos sentiments; c'est une trop grande enterprise.

(Sólo hay que intentar pensar y hablar de un modo cabal, sin tratar de arrastrar a los demás a nuestros propios gustos y puntos de vista; lo cual es una enorme tarea).

JEAN DE LA BRÙYERE.

El estudio de la argumentación abarca un área de trabajo, formación e investigación que en los años recientes ha adquirido un desarrollo sensacional. No dejan de resultar llamativos su crecimiento y consolidación; especialmente si suele tenerse en cuenta la juventud de dicha disciplina, renacida de sus propias cenizas a mediados del siglo XX. Ya en el curso de los años setenta y ochenta cobraba conciencia de una identidad propia y, al unísono, empezaba a contar con cierto respaldo institucional: congresos –partiendo del *First Internacional Symposium on Informal Logic* (1978)–, revistas y colecciones editoriales, pequeños grupos académicos especializados y sociedades. Los referidos logros culturales e institucionales no consiguen depararle aún una "complexión" teórica integrada, un cuerpo de procedimientos y resultados establecidos o unas perspectivas de análisis homogéneas. Estudiosos como Luis Vega Reñón afirman, en este sentido, que la deseable *Teoría* de la argumentación continúa siendo, parafraseando palabras de Aristóteles "el saber que anhelamos".

En opinión de disímiles investigadores persiste la posibilidad que los estudios sobre la argumentación arrastren las dificultades de articulación y unificación internas previamente enunciadas desde su renacimiento en los años cincuenta-sesenta del pasado siglo. Proceso, sin duda, auspiciado por contribuciones, motivos e intereses de diversa naturaleza. Destacan entre esas contribuciones más o menos fundacionales obras tan dispares como *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique* (Ch. Perelman y L. Olbrechts- Tyteca, 1958), *The uses of argument* (S.E. Toulmin, 1958) o *Fallacies* (C.L. Hamblin, 1970).

La argumentación para Perelman y Olbrechts-Tyteca (1989:34) supone el empleo de las técnicas discursivas que permiten "provocar o aumentar la adhesión de las personas a las tesis presentadas por su asentimiento". En el caso específico del ensayo no es empleada para persuadir o convencer al lector de que las opiniones allí constatadas son verdaderas o falsas ni tampoco para incitarlo a que tome un determinado curso de acción a partir de su lectura. Se pretende, en cualquier caso, que reflexione en torno a las ideas expuestas en el texto.

La argumentación, también definida (Leith and Myerson, 1989: 85), como el deseo no sólo de expresar un punto de vista sino de hablar o escribir: "in the awareness of a differing or opposing view"; o como una actividad verbal, social y de la razón (van Eemeren *et al*, 1996: 2-5) está siempre dirigida a un auditorio. En la investigación será el público lector de los ensayos ese receptor idóneo quien desempeñe un papel determinante, esencial, a la hora de estudiar el discurso de este tipo de textos. Al realizar una clasificación de los ensayos (Good: xii) distingue cuatro tipos esenciales: el ensayo crítico y el ensayo autobiográfico. A excepción del ensayo moral definido por el autor como una reflexión en torno a la naturaleza humana, las otras clases adoptan en su vórtice semántico el punto de vista personal en detrimento del profesional. En función de las ideas referidas los ensayos del *corpus* van a clasificarse como críticos. Definidos así en la medida en que ofrecen una justificación argumentada del tema. Especialmente en el caso de los textos ensayísticos publicados como reseñas y exégesis literarias en periódicos o revistas especializadas la citada justificación argumentada representa un punto de vista subjetivo y no dogmático. En esta clase de ensayos donde la justificación argumentada ofrece un punto de vista sobre un autor y su obra el análisis distingue la técnica argumentativa del acto y la persona. En ella es la obra literaria quien revaloriza la esencia de su creador y, también, opuestamente a la máxima referida, el autor, el escritor *per se* es principio de valoración para llegar a la cabal comprensión de su obra desde perspectivas más o menos conocidas. En el capítulo (IV) que se destina dentro de la tesis doctoral al examen pormenorizado de los ensayos se ejemplificará tal clasificación. Esta ejemplificación alcanza visibilidad en el apartado sintáctico-dispositivo. Aquí la estructura de los textos viene condicionada por la distribución de elementos semánticos provenientes de la *inventio*. Entre los motivos, comentados con anterioridad en relación a la compleja unificación de criterios en los albores de la teoría de la argumentación, destaca la defensa de los patrones y recursos del discurso informal. Por citar un ejemplo de referencia obligada en la literatura especializada aparece el practicado en la argumentación jurídica desde medios interesados en la justificación razonada y en la convicción razonable, al margen de las pretensiones de la lógica formal

estándar (simbólica, matemática), a ejercer de canon universal o espejo único y uniforme del discurso racional.

Existieron, también, otros motivos de carácter menos filosófico y más práctico. En el giro de la lógica escolar, de hecho, y en su cambio de enfoque analítico, según varios estudiosos, desempeñó un papel decisivo el furor efervescente de las discusiones en algunos campus universitarios de los años sesenta en los Estados Unidos sobre la Guerra de Vietnam, los nuevos movimientos sociales o sobre las cuestiones de género. Todos estos detalles demandaban habilidades y recursos de argumentación y réplica, que, según todos los visos, no cabía esperar de la lógica formal establecida. Los estudiantes clamaban por una lógica comprensiva y sutil antes que un repertorio ineficaz de métodos escolares. Como plantea con aserto Luis Vega Reñón "entre los intereses que contribuyeron al creciente auge de las vías informales de análisis del discurso común o, al menos, público, obraron tanto los propósitos más específicos que guiaban la inflexión pragmática del giro lingüístico en la filosofía analítica, desde los años sesenta, como los propósitos más genéricos que vendrían luego a presidir diversas orientaciones dialécticas y prácticas dentro de la autodenominada 'teoría de la racionalidad' o en el seno de la también llamada 'hermenéutica continental', o incluso en el contexto de la crítica ideológica del discurso".

Atendiendo a las enunciadas disparidad y promiscuidad de origen, el amplísimo campo de estudio de la argumentación abierto en el tercer cuarto del siglo XX no deja de ser un complejo, informal e informe legado.

a.1. El paradigma clásico

La argumentación, desde el punto de vista de la organización clásica de las disciplinas, era un tema relacionado tanto con la retórica como "arte de hablar bien" como con la lógica en su definición de "arte de pensar correctamente".

a.1.1. La argumentación en la retórica

En criterio de varios estudiosos la palabra "retórica" posee diversos usos y también existen concepciones muy distintas de la disciplina como tal. Puede hablarse de retórica

de los fenómenos verbales y no verbales, de retórica de lo consciente y del inconsciente. Algunas de estas retóricas no tienen ningún componente argumentativo. Es bien conocido que el análisis estructural de figuras se denomina, precisamente, "retórica general" examinando las figuras estilísticas en el marco de un análisis lingüístico. Se trata, a su manera, de una "retórica en la lengua". Por idéntica razón podría ser también denominada "retórica restringida" pues prescinde de los temas de argumentación e interacción.

La *retórica argumentativa* o *teoría retórica de la argumentación* se remite, inobjetablemente, a la *Retórica* de Aristóteles. Materia que quedó nítidamente delimitada por parte de los teóricos de la Antigüedad y que ha llegado hasta la actualidad en posesión de un paradigma autónomo de investigación. En opinión de investigadores como Christian Plantin "se trata de una retórica *referencial*". 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. Su objeto privilegiado es el discurso reglado institucional y la relación que entabla con la elocuencia es de carácter secundario.

De acuerdo con el modelo retórico, la teoría de la argumentación descansa en la de la *invención*; es decir, la determinación de los argumentos. Es éste el marco en el que se estudian y teorizan los conceptos de *tópico* (o ley de paso, que autoriza la transición entre el argumento y la conclusión; o sea, el medio de la inferencia) y *entimema*, en otras palabras, los conceptos correspondientes al nexo argumentativo; mixtura de afecciones, lógica y estilo.

La *argumentación*, desde el punto de vista del producto acabado, constituye, la parte céntrica de todo discurso. Aquí se desarrollan los argumentos a favor de la postura del orador y se refutan los argumentos contrarios. La *narración*, contrapuesta, en

ocasiones, a la argumentación, se orienta también en función de los intereses del orador. Constituye, en realidad, el primero de los argumentos.

Entre los temas más debatibles en argumentación suelen incluirse varios asuntos heredados del punto de vista de la argumentación retórica. Véanse, a continuación, las siguientes definiciones del arte retórica que pueden arrojar luz sobre la temática aquí explicada:

Platón: "Ser capaz de persuadir, por medio de la palabra, a los jueces en el tribunal, a los consejeros en el Consejo, al pueblo en la Asamblea y en toda otra reunión en que se trate de asuntos públicos" (452 e). Es la definición de Gorgias, interlocutor adversario de Sócrates, en el diálogo del mismo nombre. Se considera que fija los términos del sentido usual de la disciplina.

Aristóteles: "Entendemos por retórica la facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso para convencer" (*Retórica*, I, 2, 1355 b 25).

Cicerón: la argumentación "parte de proposiciones no dudosas o plausibles y obtiene de ellas lo que, por sí mismo, parece dudoso o menos plausible" (*Particiones*, & 46).

Varios estudiosos ven en las definiciones previamente enunciadas algunos elementos que permanecerán constantes en la concepción retórica. Son mencionados a continuación:

- La función persuasiva (1,2).
- La relevancia de los vínculos entre enunciados que supone la conexión entre lógica y retórica (3).
- La orientación hacia el auditorio sin que haya un contexto de intercambio (2).

La situación en la que se produce la argumentación se caracteriza por la insuficiencia de información disponible (por escasez de tiempo, escasez de información o por la propia naturaleza de la cuestión debatida) en un contexto de incertezas marcado por la urgencia. Todo ello propicia que se distinga de manera radical entre una verdadera *situación de argumentación* y las *situaciones en las que la información es suficiente pero se encuentra repartida de forma desigual.*

En la situación verdadera de argumentación intervienen los puntos de vista (posiciones discursivas, sistemas de valores o intereses); además de las tareas de aclaración y de cálculo (que siempre estarán presentes) que podrían resultar radicalmente incompatibles. Para el investigador francés Plantin, ninguna de las posturas puede desecharse totalmente. Se trata, a su juicio, siempre de una apuesta y, por ello, se corre un riesgo importante: se elige A, pero se sospecha que la elección correcta podría ser B. Se defiende la posición conociendo que el juez o el futuro podrían darle la razón a la parte contraria.

a.2. La argumentación en la lógica

De modo paralelo a la comentada inclusión de la argumentación en el sistema retórico, se produce una revisión de la misma como discurso lógico. En este nuevo marco la argumentación es definida dentro de la teoría de las tres operaciones mentales: aprehensión, juicio y razonamiento. La argumentación se correspondería con la tercera de estas "operaciones de la mente" a través de las cuales se construye el discurso:

- Por mediación de la aprehensión la mente concibe una idea de un objeto y lo delimita (el hombre, algunos hombres, todos los hombres, ningún hombre).
- Por medio del juicio afirma o niega algo de esta idea, con lo que se obtiene una proposición ("el hombre es mortal") expresada mediante un enunciado.
- Por medio del razonamiento encadena proposiciones con el objetivo de progresar desde lo conocido a lo desconocido. Esta tercera operación es la argumentación.

Para Plantin estas operaciones cognitivas se corresponden respectivamente con:

- El anclaje referencial del discurso por medio de los términos.
- La construcción del enunciado por medio de la imposición de un predicado a un término.

- La disposición de una cadena de proposiciones o argumentación a través de la cual se extraen proposiciones nuevas a partir de otras ya conocidas. La argumentación es en el plano discursivo equivalente al razonamiento en el plano cognitivo.

La tercera operación adquiere correspondencia con la lógica de proposiciones referidas. Resulta conocido que esta serie de líneas de análisis retórico/lógicas ha formado parte del contexto teórico de los estudios de argumentación desde Aristóteles hasta finales del siglo XIX.

a.3. Reconstruyendo por fases

Los estudios de argumentación en Europa experimentan, de forma generalizada, un desarrollo importante en los años que transcurren tras la Segunda Guerra Mundial. Los trabajos de Serge Tchakotine, según diversos investigadores, devienen precursores de este renacer. En su obra *Le viol des foules par la propagande politique*, el autor caracterizaba la propaganda de los regímenes totalitarios como "senso-propaganda". En otras palabras, propaganda basada en la apelación a los instintos irracionales. Tchakotine definía, por oposición, la posibilidad de una "ratio-propaganda" basada en la razón (Tchakotine, 1939: 152). Aparecen, como es ya conocido por todos, las obras fundamentales de S. Toulmin y de C.Perelman y L.Olbrechts-Tyteca. Al margen de estos textos, cuya relevancia ha sido subrayada con frecuencia, resulta importante destacar algunos trabajos en lengua alemana (remarcables por la literatura afín) entre los que sobresale la obra de Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches mittelalter* (1948; trad. fr., 1956; trad. cast., 1955). En dicho libro E.R. Curtius reintroduce y redefine el concepto de *tópico* sobre el que basa su novel perspectiva de la literatura esuropea. Abre con ello un nuevo campo de investigación sobre el tema, la denominada *Toposforschung*. Theodor Viehweg propuso, por su parte, una aplicación de *tópico* al derecho en su *Topik und Jurisprudenz* (1953; trad. cast. 1986). En el año 1960 aparece, de H. Lausberg, el *Handbuch der literarischen Rhetorik* (trad. cast. 1966) donde se reconstruye el sistema de la retórica clásica.

El investigador Christian Plantin (2004: 181) avanza la hipótesis de que el valioso "renacimiento" de los estudios de argumentación– que tiene lugar en plena guerra fría– tendría algo que ver con el intento de construcción de una ratio-propaganda, un modo de discurso democrático y racional, opuesto al discurso totalitario nazi o estalinista. Este novedoso proyecto reflexivo en torno al *logos*, la racionalidad del discurso corriente, mediante una concepción autónoma de la argumentación, en palabras de Plantin, no se encontraba demasiado apartado de la perspectiva de Curtius quien veía en la retórica una de las bases de la cultura europea. Proyecto esencial para los postulados de S.E. Toulmin y de C. Perelman y L. Olbrechts- Tyteca. El primero se orienta, desde el primer instante, hacia la problemática de los límites de la racionalidad. Al margen de múltiples opiniones, la reconstrucción de la argumentación tuvo lugar en este contexto ideológico.

Jean-Marie Domenach, en una obra publicada sobre la propaganda política en 1950, articula los dos órdenes, correspondientes a lo "senso" y lo "ratio". En el texto, considerado por muchos estudiosos como una de las obras fundacionales de la argumentación, el autor sostiene que la propaganda tiene la función de "crear, modificar o confirmar las opiniones". La referida definición coincide, casi en su totalidad, a la desarrollada por C.Perelman y L. Olbrechts-Tyteca sobre la argumentación. En su razonar prevalecen las acciones de: "producir o acrecentar la adhesión mental de los oyentes a las tesis que les son propuestas como válidas". No obstante, mientras que el *Traité* se ocupa de las "técnicas discursivas", la propaganda, en opinión de J. M. Domenach, deviene realidad plurisemiótica. Para su análisis hay que tener en cuenta el componente discursivo y otros elementos como la imagen, la música o los movimientos de masas, organizados o espontáneos. Domenach consigue situarse en una perspectiva comunicativa de evidente complejidad. Ésta suele basarse en las propias disposiciones institucionales que promueven el intercambio de información y la difusión del conocimiento así como en la longeva práctica del debate y del "derecho de respuesta". Perspectiva, vista por diversos investigadores, con marcada raigambre dialéctica en detrimento de la retórica.

Cuando en Francia se desarrollaban programas de investigación que encuadraban la argumentación dentro del dominio de la lingüística y la cognición; el ámbito anglófono centraba su interés en todo lo concerniente al diálogo crítico. Los estudios, fruto de esta querencia, se centraban en la crítica del discurso y en la identificación de las falacias. Sus instrumentos teóricos procedían de la lógica; entendida, en muchos casos, en el sentido amplio de "método". La obra de C.L. Hamblin, *Fallacies* (1970), señala una etapa destacada e importante en esta vía de reflexión. Hamblin establece la historia de la consideración de las falacias concibiendo un balance crítico. Propone, a su vez, un sendero de renovación basado en la introducción de la noción de "juego dialógico". El estudio de las falacias también ha recibido el nombre de lógica informal. Bajo esta denominación se trata de examinar ciertos tipos de argumento –tomados generalmente del repertorio clásico y fácilmente identificables como falacias– y de estimar las condiciones pragmáticas de su posible validez (Blair y Johnson: 1980).

Los años ochenta del pasado siglo devienen punto de partida para la renovación del enfoque referido. Se entrecruzaría, desde esa fecha, con las investigaciones sobre el lenguaje, la conversación y el diálogo en lenguaje natural. Los primeros resultados en este sentido se ofrecieron en la obra *Advances in argumentation theory and research*, editada conjuntamente por J.R.Cox y Charles A. Willard. *Fundamentals of Argumentation Theory* (1996) –traducida al francés ese mismo año como *La nouvelle dialectique*– de Frans van Eemeren y Rob Grootendorst, renovó profundamente el estudio de las falacias y la racionalidad al concebir un nuevo marco teórico. Dicha estructura teórica estaba basada en la perspectiva del diálogo regulado según normas aceptadas por los interlocutores.

Cualquier mirada sobre la historia de una tradición investigadora invita, indudablemente, a entrever su proyección en el presente y el porvenir. La argumentación atraviesa disímiles áreas multidisciplinares. Esta ubicuidad teórica no exime su intelección de algunas interrogantes aún por dirimir. ¿Cuál sería, en la actualidad, la perspectiva que rige, en los círculos de debate y análisis, las enseñanzas en teoría de la argumentación? ¿Cuáles son las prácticas más extendidas, más allá de las

presentaciones y conferencias introductorias, con su inherente ventaja de la divulgación, ausente en la formación sistemática? ¿Existe el consenso suficiente para crear una metodología y un programa de estudios, histórica y teóricamente bien informado, capaz de satisfacer el extendido interés por la argumentación que se manifiesta, actualmente, en casi todos los campos disciplinares?

CAPÍTULO I: ENSAYO, EL SEMA TRANSICIONAL

> El ensayo tiene en cuenta la conciencia de "no identidad", aun sin expresarla siquiera; es radical en el "no-radicalismo", en la abstención de reducirlo todo a un principio, en la acentuación de lo parcial frente a lo total en su carácter fragmentario.
>
> ADORNO (1962:19)

Preguntado el sabio Lao-Tse, refiere Alfonso Reyes, sobre cuál sería su primera ley si en él recayera el difícil honor de gobernar a los hombres, tras una meditación aseveraba: "La ley que estableciera el recto sentido de todas las palabras" (Reyes, 2009:45). En este reino del verbo el ensayo planea sin titubeos y con auténtica luz propia. Arduo ejercicio definirlo, explicarlo, como podrá apreciarse en venideras reflexiones de este trabajo investigativo. No será lo ensayístico exclusivamente imaginación, tampoco poesía ni, sin más, razonamiento demostrativo. No se busque en él la explicación de un teorema. Se hallará en todo caso definiciones mas no de lo abstracto sino de aquello que en su particularidad distingue la individualidad más significativa alcanzando, así, la generalización de lo humano. En su núcleo late la fundamentación teórica de la realidad aunque para todos no sea palpable.

¿Qué otro género sino el ensayo, aunque todavía no dispusiera de tal nombre, ha sido el cultivado por los creadores de utopías? Seduce la idea de que el Nuevo Mundo haya podido ser visto por la literatura antes que por la historia, por los ensayistas antes que que por los grandes capitanes. Alfonso Reyes resumía así su personal mirada sobre esta idea:

> La tierra cuchicheaba al oído de sus criaturas los avisos de su forma completa, la entidad platónica recordada como en un sueño. Y así, antes de ser esta firma realizada que unas veces nos entusiasma y otras nos desazona, América fue la invención de los poetas, la charada de los geógrafos, la habladuría de los aventureros, la codicia de las empresas y en suma, un inexplicable apetito y un impulso por trascender los límites. Llega la hora en que el presagio se lee en todas las frentes, brilla en los ojos de los

navegantes, roba el sueño a los humanistas y comunica al comercio un decoro de saber y un color de hazaña (Reyes, 2009: 56).

Sin embargo no será la utopía el único cuerpo del ensayo aunque sí el más luminoso. Cae, por ello, del lado de la poesía, contaminación legítima que en ocasiones desfigura, enriqueciendo, el proceder del ensayista. Se ensaya el conocimiento del mundo, de lo inmediato que circunda y de lo que más allá asoma, vislumbrándose, apenas traspuesto el límite de las primeras impresiones. La palabra que en su valía envuelve, redime surcando el tiempo y acaso convirtiéndose, paradójicamente, de sierva familiar en aventurada conductora. Este transitar que halla en quien la acoge, en el lector, un pacto de fidelidad no falto de cuestionamientos y diálogos.

En nada, como en la aureola de un ensayista, puede advertirse el latido de una época, de un autor, de una idea; esa momentaneidad de la historia que lo deposita en su valva, ulterior perla para enamorados de la cultura. Porque el ensayo es un compromiso: primera visión del compromiso de la vida en la quietud del universo, en la que concurren, vigorosos, los verbos. Los sustantivos nombran, enuncian temas y los calificativos parcializan, comprometen siendo esa impresión fugitiva que, como las huellas en la almohada revelan el arrollador decurso del tiempo. Para los ensayistas se reservará el recodo de ingravidez y volatilidad de la literatura.

Los tres tradicionales géneros teóricos o modos literarios (narrativa, lírica, drama) contemplados y asumidos como metodología de ordenación por disímiles manuales teóricos e historias literarias gracias a la restricción promulgada por los románticos se complementan, en opinión de estudiosos como Arturo Casas, con lo que en rigor se denomina *archigénero ensayístico* (Álvarez y Vilavedra, 1999: 316). Resulta imprescindible, argumenta, dar al prefijo la misma connotación que Gérard Genette en *Introduction à l´architexte* (1979). En otras palabras, el de comprender en un sentido jerárquico una serie abierta de formas genéricas empíricas e históricas. Recuerda Arturo Casas que el propio Genette, citando la posición de W.V. Ruttkowski, contempla la posibilidad de describir el archigénero o "instancia suprema" de lo didáctico.

El archigénero ensayístico, reflexiona el profesor e investigador gallego, estaría delimitado, desde el punto de vista pragmático, por una acción discursiva en la que

resulta dominante la dimensión perlocucionaria asociada a la intencionalidad reflexivo-persuasiva, connatural a los distintos géneros históricos susceptibles de ser agrupados bajo la rúbrica de ensayísticos. Ello, precisa, sin perjuicio de que los diferentes focos dispositivos o estructurales de tales géneros puedan conformar cada una de las variantes de actos de habla descritas por la semiótica pragmática, incluidos los expresivos y los comisivos; todo esto sin comprometer la variabilidad de estrategias autoriales que viabilizan la intencionalidad citada ni la apertura epistemológica en la que suelen instalarse con dinamismo algunos de los géneros ensayísticos; entre ellos *la forma ensayo* –examinada con agudeza por Adorno en su indispensable texto– el aforismo entre otros.

En relación rigurosa a lo que se considera *ensayo*, la investigadora María Elena Arenas (Arenas Cruz, 1997) ha destacado con acierto la naturaleza exegética y predominantemente monológica de su enunciación subrayando, al unísono, la fuerte personalización del sujeto locutor (éste alcanzaría a la materia tratada y a los referentes textuales introducidos) y la especificidad apelativo-diagonal que conforma su substrato no sólo por el elemento persuasivo sino además por la centralidad de una *actitud comentativa o experiencial*. En la enunciación ensayística se daría de esta manera una unificación sincrética entre los sujetos de la enunciación y del enunciado y el autor real. En el nivel del enunciado menciona la investigadora otra clave identificadora no menos interesante: la relevancia de un modo lingüístico de presentación expositivo-argumentativa enfocado hacia una apertura relevante con variedad temática y semántico- referencial.

IA. EL ORIGEN DEL ENSAYO

La investigadora y profesora María Elena Arena Cruz (1997: 47) elabora la concepción histórica del ensayo atendiendo a dos distinciones o perspectivas: la autorial o conjunto de relaciones por las que el autor va constituyendo su obra en el marco de un sistema que se determina históricamente, y la lectorial o conjunto de interpretaciones que son

responsables, desde el plano de la recepción, de la consolidación institucional de la clase.

Para la mayoría de la crítica, Michel de Montaigne es el padre de esta nueva clase de textos. La autora (Arenas, 1997: 50-51) afirma que desde la primera edición de sus *Essais* en 1580, y en las sucesivas ediciones que el escritor corregía y aumentaba puede observarse la gestación de un nuevo tipo de comunicación literaria. En esta época, sin embargo, el sistema de oposiciones de que disponía el autor, quien deseaba presentar sus ideas mediante la articulación de argumentos, no contenía verdaderos ensayos aunque sí encerraba el germen para el origen de la nueva clase argumentativa de textos.

Entre los vínculos que el ensayo puede mantener con otra clase de textos del género argumentativo, la investigadora (Arenas, 1997: 59-66) incluye los siguientes antecedentes:

1. Ciertos textos sofísticos del siglo V. a. C. como "El encomio a Helena" de Gorgias o "Acerca de la ciencia", de un anónimo discípulo de Protágoras. Estos escritos son ejemplos de *epideixis* o disertaciones donde se expresaba una opinión razonable y razonada. En este tipo de discursos epidícticos inserta también la diatriba o discurso breve acerca de la ética en un tono más coloquial.
2. El diálogo humanista. Aquí distinguirá el puramente didáctico y el circunstancial. Este último, destacable por la caracterización psicológica de los interlocutores, es típicamente erasmista y va a erigirse como uno de los supuestos raigales del nacimiento del ensayo al subordinar el proceso argumentativo a la personalidad del escritor que tan sólo pretende ofrecer su opinión justificada.
3. La epístola humanista. En el Renacimiento confluyen tres variedades esenciales de la epístola como clase de textos: la oficial, que procede del *ars dictandi* y es propia de la administración pública; la familiar, regida por las reglas retóricas de los nuevos escribientes que, aunque tenía carácter privado, estaba destinada a ser copiada y publicada como una composición literaria y por último la epístola el cortesana donde el

autor habla de sí mismo. De la conjunción de estas dos últimas modalidades surge el ensayo desarrollado por Montaigne.

4. El prólogo como tipo de textos que a veces contiene un ensayo.
5. La glosa, definida mayoritariamente como el comentario, la paráfrasis o la reflex*ión personal* originados a partir de un adagio, máxima, refrán *o un fragmen*to de texto, de dibujo. Su finalidad es la de aclarar el sentido del texto de referencia.
6. La miscelánea está constituida por compilaciones más o menos elaboradas de datos heterogéneos recogidos de textos antiguos poco accesibles, de la sabiduría popular o de la experiencia personal. Entre sus características destacan la variedad y diversidad de temas, la brevedad y la falta de exhaustividad, la concatenación de capítulos, la relación intertextual, la sencillez y la claridad en el lenguaje, la intención didáctica y el empleo de recursos retóricos tanto en nivel elocutivo como en el dispositivo.
7. La literatura confesional, especialmente la autobiografía y el ensayo.

La investigadora María Elena Arenas (1997, 69-74) estima que Montaigne era consciente de que sus escritos no podían encasillarse en ninguno de los modelos conocidos. Esta conciencia de novedad habría carecido de importancia si sus textos no hubiesen sido entendidos en el futuro como modelos de producción de textos y como principios de orientación lectora. El ensayo nace como clase de textos cuando Bacon en un inicio y posteriormente otros escritores ingleses como Lamb, Cowley, Addison, por sólo enumerar a algunos, deciden nombrar así a sus escritos.

El discurso monológico argumentativo siempre se personaliza a través de cierto dialogismo formal que acentúa la apariencia no dogmática en el tratamiento de la materia. Esto contribuye al tono textual apelativo orientado a la persuasión del receptor. La personalización de la materia se lleva a cabo a través de dos mecanismos: la presencia de un *yo* contextualizado que ofrece su experiencia personal como prueba argumentativa de eficacia persuasiva; y el diálogo con un *tú* que pretende dar un tratamiento no dogmático. En el caso del ensayo se suprime la intención docente por lo que la estrategia persuasiva del autor se dirige a la justificación del punto de vista que ofrece.

La autora cree conveniente proponer un género argumentativo bajo cuyos principios han de constituirse, histórica y pragmáticamente, las distintas clases de textos. Esta distinción permitirá diferenciar entre los rasgos de género que van a compartir todas las clases de textos y los rasgos formales, pragmáticos de cada clase en particular, determinados éstos históricamente. La investigadora afirma de esta forma que: "El ensayo surge como resultado de la síntesis genial en una forma expresiva original de algunos de los elementos formales presentes en las clases argumentativas del sistema literario vigente a finales del siglo XVI" (Arenas, 1997: 73).

Destaca la investigadora (Arenas, 1997: 79-85) que el ensayo se inserta en los principios generales de orientación del género argumentativo literario. En algunas de sus clases de textos se hallaba el sistema que estaba a disposición de Michel de Montaigne. Este autor supo dar un nuevo tratamiento al conjunto de posibilidades genéricas al renovar los principios universales y transhistóricos del género argumentativo.

Estrechamente vinculada a esta idea de transformación, Michael L. Hall (1989: 73-75) estudia el nacimiento del ensayo y su relación con la creencia de descubrimiento. Su tesis valida que los ensayos de Michel de Montaigne y Francis Bacon, así como ejemplos tardíos de las obras de John Donne y Sir Thomas Browne, presentan estrategias retóricas similares y también una actitud común, un espíritu de exploración como resultado de la "idea" renacentista de descubrimiento. Dicha creencia ideológica no se limitaba tan sólo a los descubrimientos científicos sino a una nueva modalidad de pensamiento y discurso que daría lugar al nacimiento del ensayo: "a new genre written in a new style of prose".

Hall (1989: 78-80) explica que este género novel no aparece en ese momento de la historia europea por occidente. Dicha categoría ofrecía un tipo de composición en prosa que se adecuaba especialmente para el examen de la sabiduría convencional, la exploración de las opiniones recibidas y el descubrimiento de nuevas ideas, percepciones en una época cautivada por las implicaciones de la nueva filosofía y el descubrimiento del nuevo mundo. Constituía un tipo de discurso escrito que permitía al autor discurrir libremente fuera de las constricciones de la autoridad establecida y las

formas retóricas tradicionales. Idéntico sema se encuentra en el trasfondo de la revolución estilística en la prosa ciceroniana que discurría a finales del siglo dieciséis y principios del diecisiete, asociada con las disímiles doctrinas desacreditadas de la vieja filosofía y que sustituyeron autores como Montaigne o Bacon. El estilo del ensayo sugería timidez, apertura y espontaneidad en detrimento de la simetría artificial de la prosa ciceroniana. Se prefería reflejar en la lengua el proceso mental que implicaba la búsqueda de la verdad, la meditación sobre un tema. El autor añade que algunas cualidades del nuevo género son las citas frecuentes y las alusiones a las autoridades; la subversión de opiniones recibidas e incluso de procesos de pensamiento aceptados racionalmente o de procesos deductivos que dependen de la autoridad establecida por sus premisas y axiomas. Asimismo existe una tensión entre el mundo interior, privado del ensayista que medita sobre un tema específico y el universo público compuesto por su auditorio o los lectores. Una tensión, sin objeción, retórica entre el escritor y su libro (texto).

IB. DE LA PALABRA "ENSAYO" A LA CLASE DE TEXTOS

Resulta apasionante y no menos complejo hablar del "espíritu" y de la forma ensayo en singular ante la pluralidad de ensayos y ensayistas y la nula existencia de reglas y convenciones metódicas capaces de regirlo. Asumir la contradicción que supone el carácter proteico, versátil e inherentemente egotista del género es aceptar, también, las preguntas que giran en torno al cómo se debe afrontar su estudio. ¿Por dónde iniciar, entonces, un análisis?; ¿por los ensayistas o por el ensayo? Quizás, acaso, por los ensayistas en que germinó el género o como explica acertadamente Pedro Cerezo Galán "por el ensayo *in status nascendi* que los convirtiera en ensayistas" (2002:7). El referido investigador reflexiona sobre la única forma de quebrar este círculo. En su opinión se debería acudir a la histórica experiencia principal en que se acuñó el ensayo tomándola fenomenológicamente por instancia modélica de estudio.

Hecho histórico contrastable es el surgimiento del ensayo en las postrimerías del renacimiento y comienzos de la modernidad, manteniéndose a lo largo de ella como su

género expresivo por antonomasia. Varios investigadores coinciden en definir la época moderna más ensayística que sistemática sin obviar los juicios de aquellos que han resaltado en ella el espíritu de sistema. Resulta oportuno precisar que en su vórtice prevalecen el hálito crítico, la reflexión y la indagación sobre el modelo apodíctico de la *episteme* griega.

Los *Essais* de Montaigne ven la luz en 1580. Es él quien da nombre al género. En el año 1597, F. Bacon publica sus *Essays*, tomando el título del francés; de 1623 *Il Saggiatore* de Galileo. Textos enmarcados en un tiempo de crisis y renovación. Cada uno de ellos y entendidos, también, como conjunto funcionan como gozne entre la antigua cultura medieval de base teológica y la nueva *mathesis universales* del siglo XVII (Cerezo Galán, 2002:4-5).

El novel género aunaría en su seno una voluntad de conocimiento, bien entendida como retórica productiva y la dialéctica indagatoria de lo verosímil. La cita y la glosa de los textos clásicos participan del transitar incierto de un novedoso camino de experiencia. Recoge el ensayo, a su vez, el auténtico latido de la vida cotidiana, los "secretos" de la convivencia, la ética y la política ofreciéndose– en franca apertura– a todos los registros de lo humano, fundamentalmente los prácticos (sin marginar los teóricos). Establece, así, un puente entre el espíritu del humanismo y la nueva ciencia. Discurre, dialoga, monologa y no deja de representar un lugar en el que la reflexión filosófica puede pensar su propia actualidad. Si el ensayo es el género filosófico de la modernidad, también es el espacio de intersección o de cruce de filosofía y literatura. La excluyente separación entre filosofía y literatura –defendida en el orden de los principios en la filosofía premoderna– no habría anulado las diferencias entre ellas (Lacoue-Labarthe en Derrida, Jacques y otros 1990: 135-154). Esa pertenencia a un sitio o terreno fronterizo en que se distingue lo que en la literatura hay de experiencia del pensamiento y lo que en la filosofía hay de escritura literaria, lo convierte, a la luz de exégesis y exégetas, en una fuente de análisis de profusas inquietudes críticas y teóricas. El punto en que el ensayo, como género de pensamiento, interactúa con la literatura no es el de los medios expresivos, o el del estilo sino, esencialmente, el foco céntrico en que se valida su condición filosófica. Para algunos estudiosos, entre los que destaca

Javier de la Higuera, este hecho responde a un proceso acaecido en los últimos cuatro siglos que tiene como devenido una situación problemática. Lo anterior no supone, especialmente, que desaparezca, se pierda, la diferencia entre lo verosímil y lo verdadero sino que la dinámica entablada por ambas distinciones se convierta en una diferencia interna capaz de operar en las disciplinas referidas. Este proceso doble de *ficcionalización* de la filosofía y *veridización* de la literatura ha sido tratado con agudeza por A. Campillo en "El autor, la ficción, la verdad". Excelente artículo publicado en *Daimon*, *Revista de Filosofía*. El ensayo deviene, entonces, espacio en que la filosofía y la literatura truecan de algún modo sus roles. El discurso filosófico adquiere mayor intensidad en la medida en que se literaturiza y el discurso literario dimensiona su agudeza en la (auto) indagación reflexiva.

En la procura de una caracterización del ensayo como *forma mentis* pueden reconocerse determinados rasgos del género. Quizás uno de los más distintivos sea su carácter crítico; y, es crítico, esencialmente, porque no suele reservar el esfuerzo de la prueba. A propósito de ello ha escrito Max Bense: El ensayo es la forma de la categoría crítica de nuestro espíritu, pues el que critica debe experimentar por necesidad, debe crear las condiciones bajo las cuales un objeto sería visible de forma nueva.

El natural instinto "escéptico" del ensayista suele prevenirle ante disímiles certezas absolutas. No obstante, lejos de connotarle negativamente puede instarle a la pesquisa, la experimentación. Le es inherente al ensayo un pensamiento inquisitivo y heurístico. Se distingue conceptualmente por un discurrir dialéctico– si no se toma la palabra "dialéctica" en su estricta acepción metódica hegeliana– que partiendo de la aporía, en ella y mediante ella transita hacia nuevas, más vastas perspectivas.

María Elena Arena Cruz (1997: 85-87) apunta que si bien Montaigne fue el primero en utilizar la palabra 'ensayo' para titular el conjunto de sus escritos publicados entre 1580-1589 fue Bacon quien señaló que el término era de reciente aplicación mas no así el contenido. Se trata de clarificar, por tanto, las condiciones históricas que permiten a esta palabra convertirse en una clase de textos y designar así una clase de acción comunicativa convencionalizada que va a actuar como modelo cognitivo para la producción y recepción de un determinado tipo de textos.

Para la autora (Arenas, 1997: 91) una primera aproximación al referente cognitivo del ensayo se refiere a un tipo de textos donde se ofrece un conocimiento que no es conclusivo y se desarrolla a través de la reflexión, el razonamiento donde se reflejan vivencias o experiencias personales y predomina cierto tono conversacional. Afirma que toda clase de textos se constituye a partir de las relaciones entre el régimen autorial y el lectorial, aunque es este último el responsable de la fundamentación de una clase literaria y de su institucionalización en el ámbito de la comunicación. En este sentido son los lectores, traductores y exégetas de la obra de Montaigne los que establecieron, con la interpretación del título, algunos de los elementos básicos, pragmáticos, formales y de contenido de lo que iría a convertirse en una clase literaria; un modelo que orientaría los principios de producción y recepción de un determinado tipo de textos.

Es Inglaterra el primer lugar donde se asocia el término *essay* a una clase de escritos gracias a Bacon. Tras la traducción de G. Florio de los *Essais* de Montaigne en 1603 muchos escritores comenzaron, adueñándose de la palabra, a escribir ensayos. Este término designa por primera vez una clase de textos en un diccionario inglés, la *Cyclopaedia or a n Universal Dictionary of Arts and Sciences*, de Ephrain Chambers (Londres, 1728). Desde entonces el ensayista se convierte en el escritor que trata brevemente, sin marcada profundización, temas de crítica, de moral, ciencia o arte en revistas y publicaciones periódicas.

La referencia a la clase de textos "ensayo" no siempre contiene las características que se han referido hasta ahora. La autora (Arenas, 1997: 95-97) especifica que la confusión tiene su origen en el ámbito del receptor donde la indeterminación, fruto de la comprensión y las definiciones que los receptores realizan de una determinada clase de textos, es una de sus peculiaridades. El referente cognitivo que está implícito en la palabra "ensayo" se ha interpretado de manera diferente en diversos contextos. En Francia la designación de "moralista" que se atribuía a la obra de Montaigne difería en otros países como Inglaterra y Alemania, espacios donde hasta finales del siglo XVIII el término "ensayo" perdió su propio sentido y sirvió para amparar todo tipo de tratados sobre diversas materias como filosofía, historia, arte o

economía que se incorporaban a dicha rúbrica. Esta disparidad se debe a una concepción de lo ensayístico donde se toma en cuenta la actitud peculiar del autor hacia la materia y no el conjunto de rasgos semánticos, sintácticos y pragmáticos que delimitan el ensayo como clase de textos.

En opinión de la investigadora (Arenas, 1997: 98-99) la difusión de la palabra "ensayo" para titular cualquier tipo de tratado que se aleja de la forma e intención que dio Montaigne a sus *Essais* tiene como consecuencia la difuminación de los límites de esta clase de textos que carece entonces de un referente cognitivo preciso. Apunta sin embargo que el desorden o mezcla existente es preferible al término *non-fiction* con el que se agrupa, en el ámbito anglosajón, todo lo que no se clasifica como ficción. Coincide en este punto con Rachel Blau DuPlessis (1996: 17) quien elabora un ensayo sobre el ensayo haciendo hincapié en la práctica femenina y feminista. Admite que la modalidad sobre la que estudia se denomina a menudo "no ficción creativa", un término poco agradable y antiséptico, especialmente "creativa". Aduce que es preferible hablar, al menos al comienzo, de "prosa poética politizada". En cuanto a su definición como género reconoce que la naturaleza del ensayo se resiste a las categorías. Tratará el ensayo dependiendo de sus funciones presentando algunos de sus rasgos de forma provisional. Afirma que: There is some frank provocation within that function, essay being (think of Pater and Emerson and Thoreau and DuBois, then think of Woolf and Audre Lorde) the genre of spiritual provocation, of social mourning, of political fury as a kind of melody and the sense of a new day dawning (DuPlessis, 1926: 23).

María Elena Arenas (1997: 99-100) explica que las obras que incluían en su título la palabra "ensayo" pero su temática giraba en torno a temas históricos, filosóficos, económicos entre otros, tomaban de la obra de Montaigne la modestia implícita en el término (que significaba "prueba" o "tentativa") sin un resultado definitivo. En esas obras, normalmente de gran extensión, el aspecto subjetivo de la opinión se eliminaba a favor de pruebas de carácter demostrativo. Se titulaban "ensayos" porque esa palabra sugería la modestia del autor y solicitaba la benevolencia del receptor. La autora matiza que esas divergencias en el plano lectorial son las que han ocasionado las confusiones existentes a la hora de delimitar el referente cognitivo del ensayo. En cualquier caso establece que el ensayo moderno, tal y como es concebido en

la teoría que desarrolla, es heredero de la primera recepción de los *Essais* de Montaigne donde se valoran los aspectos personales y afectivos, la argumentación de la opinión subjetiva y circunstancial; justificada a través del diálogo con el lector, la elegancia del estilo y la libertad en la composición. Son esos rasgos los que atribuye al referente cognitivo de la clase de textos denominada ensayo cuando es utilizado como modelo de producción y recepción de textos.

Para otros autores como Wendell Harris (1996:939) el estatus del ensayo como clase de textos se corresponde con su perspectiva del ensayo personal que presenta las siguientes características:

> The writing of a personal essay requires much more than the employment of the first person singular pronoum. The personal essay is built on the individual´s thoughtful, unhurried reflection on certain experiences that seem to have and interesting significance, and upon the development of a prose style that makes possible the projection of the quality of mind of the person setting out those reflections. (Wendell, 1996: 937).

Claire de Obaldia (1995: 24-26) estima que la dimensión ensayística de los géneros literarios parece ser la clave del deseo inicial de reconocer el ensayo y otra clase de prosa ensayística o didáctica como una cuarta categoría literaria. Clasificarlo como un cuarto género literario le hace confirmar la sospecha de que es un género creado para suplementar lo "temático" frente a lo ficcional. Afirma que la coexistencia del ensayo y de otros géneros literarios no ha conducido a la desaparición del primero. Explica que desde el punto de vista transitivo que implica el verbo "ensayar", el periódico inglés se debilitó al surgir la novela y como consecuencia aquel debía prepararse para desaparecer mas resurge entonces el ensayo transformándose en la reseña y la revista modernas.

IC. LA LITERARIEDAD DEL ENSAYO

Según criterio de la investigadora María Elena Arenas (Arenas, 1997:107-110) el ensayo es una clase de textos de carácter bifronte o híbrido. Por un lado se encamina hacia la reflexión y el pensamiento crítico y, por otro, hacia la creatividad estético-expresiva. Hay que entender, no obstante, que lo que hay de "filosófico" o "científico" en la definición del ensayo como clase de textos no es más que su idoneidad para formular y defender ideas a través de un modo de presentación argumentativo que parece haberse camuflado mediante procedimientos estéticos que derivan del *yo* del ensayista y de su voluntad de estilo. No existe, sin embargo, tal ocultación pues el supuesto artificio verbal está siempre al servicio de la argumentación y de la persuasión.

La crítica que ha intentado definir el ensayo se ha preocupado en establecer qué diferencias lo distinguen de los medios de expresión de la actividad científica o especulativa que suele presentarse en tratados, estudios eruditos entre otros. Se refieren a continuación estas distinciones:

- El ensayista no utiliza una bibliografía específica para lograr un fin determinado siguiendo un método preciso sino que se nutre del saber de su biblioteca, de sus lecturas personales.
- El texto del ensayo no está redactado en un lenguaje especializado sino en la lengua natural del escritor. Por tanto, su léxico no es técnico ni su sintaxis está regida por el discurso teorético.
- El ensayista reflexiona sobre lo particular y contingente aunque en ocasiones llegue a relacionarlo con lo universal mientras que el especialista pretende conocer las verdades universales y permanentes.
- El texto ensayístico posee una armazón lógico-argumentativa pero sus pruebas se basan en opiniones verosímiles no en verdades necesarias. El ensayista piensa y expone desde su propia perspectiva.
- El ensayista presupone que su opinión no es la única o definitiva. Sus argumentos pueden criticarse y refutarse por estar vinculados al ámbito de lo opinable a diferencia de las verdades de la demostración científica.

La autora considera que existe una divergencia entre aquellos que piensan que el ensayo se inclina más hacia lo reflexivo donde se convierte en un método de conocimiento de carácter filosófico, y los que subrayan su condición "literaria" valorando más los aspectos artístico-expresivos. Los primeros estiman que el problema de la literariedad del ensayo es prácticamente inexistente y acentúan los contenidos, los conocimientos transmitidos en detrimento de la forma, si bien es ésta un camino interesante para acceder a aquellos. Suscriben los segundos, en cambio, que lo relevante e importante es la fuerza de la palabra, la esencia en sí misma, su poder estético y de connotación a la hora de dirigir el pensamiento de una personalidad creadora. Queda planteado, por tanto y tras la citada bicefalia, un campo de batalla entre los intereses de la retórica y la poética con los de la filosofía y la ciencia.

Entre los acercamientos teóricos al ensayo como instrumento de conocimiento filosófico, destaca la profesora (Arenas, 1997: 112-14) a T.W. Adorno.[1] Éste define el ensayo como una *forma* cuyas peculiaridades lo hacen especialmente apto para el conocimiento y la vivencia del mundo, del hombre. Opone esta clase de textos a los métodos tradicionales de conocimiento considerándolo, además, una crítica de todo método científico, incluyendo tanto el empírico-inductivo propuesto por Bacon así como el deductivo-racionalista que propugnó Descartes. El ensayo supone la negación de que exista una identidad entre el orden de las ideas y el de las cosas por dos rasgos principales: su carácter fragmentario y por la reivindicación de la experiencia individual en su dimensión temporal. En cuanto a la consideración literaria *per se*, Adorno niega que se trate de una obra de arte porque suele distinguirse de ésta en dos cuestiones esenciales: el medio, se incluyen aquí los conceptos, y su objeto, definido como la aspiración a una verdad que carece de toda apariencia estética. Apunta conclusivamente que el arte es irreconciliable con la ciencia.

[1] Véase T. W. Adorno (1958): "Der Essai als Form", en *Noten zur Literatur*, I, Suhrkamp; en la edición española, "El ensayo como forma" en *Notas de Literatura* (1962), Barcelona: Ariel, pp. 11-36.

Importante es destacar la tesis de G. Lukács quien considera que lo primordial del ensayo es su *forma* peculiar distintiva de las demás formas del arte (Arenas, 1997: 117-118).[2] Para el autor existen dos clases de actitudes anímicas: la vivencia de la realidad vital y la vivencia de los conceptos sobre esa realidad. Estas actitudes se relacionan con dos medios de expresión: el arte y el ensayo. El primero parte directamente de las cosas y transforma las preguntas en vida mientras que el segundo establece conceptos, conexiones, significaciones y valores entre las cosas ya dadas para desde aquí formular las preguntas. Aclara que el destino personal del artista es interdependiente de las formas poéticas que genera su espíritu mas el del ensayista sólo puede generar la vivencia de las formas ya existentes. Por tal razón sus materiales más típicos son las formas de la literatura, el arte y la filosofía que poseen indirectamente un contenido anímico. Lukács, por tanto, sólo concede al ensayista el *gesto* del artista y valora la *forma* del ensayo como un camino para dar entidad a las ideas de una individualidad, lo que constituye un paso para establecer una de las condiciones de la literariedad del ensayo.

En relación a esta oposición sobre la naturaleza del ensayo se pueden introducir algunas de las ideas de R. Lane Kauffmann (1988: 68) quien opina que es una modalidad de pensamiento suspendida entre la literatura y la filosofía, el arte y la ciencia manteniendo las antinomias de la imaginación y la razón, la espontaneidad y la disciplina en una tensión productiva. Ese carácter antinómico hace del ensayo la forma más adecuada para la escritura y la investigación interdisciplinarias. El autor (Kauffmann, 1988: 87) afirma que el oficio del ensayo es quizás el más difícil pues consigue combinar las funciones disciplinarias de la crítica literaria con las más amplias de la crítica a la ideología. El viejo ruego de una crítica creativa que promulgan los seguidores de la "desconstrucción" puede ser compatible con la aserción de que el ensayo practica un método ametódico. Ametódico en cuanto persigue las mismas

[2]Véase G. Lukács (1911): *Die seele und die Formen: Seáis*, Egon Fleischel und Co; en la edición española, "Sobre la esencia y forma del ensayo" en *El alma y las formas* (1975), Barcelona: Grijalbo.

facultades sin regular y las energías que autoriza el arte; es metódico cuando suele amoldarse a las tareas más prosaicas del conocimiento humanístico, no sólo las del descubrimiento sino las de interpretación, comentario y síntesis. Comenta que la función dual del arte y la crítica son una misma cosa. El hecho de que el arte implica el pensamiento crítico y que la crítica tenga un germen de creación no justifica la abolición de esta distinción. La crítica se vuelve no crítica cuando piensa en sí misma como arte pues, entre otras razones, se ofrece a ser consumida como arte y no como argumento.

A la hora de valorar la especificidad literaria de un texto ensayístico, María E. Arenas (1997:118-25) afirma que una de las condiciones fundamentales será el grado de brillantez y singularidad que alcance en el ámbito de la expresividad verbal elocutiva y macroestructural dispositiva. Se ha planteado, también, la literariedad del ensayo intentando adoptar a su problemática particular los preceptos establecidos por las teorías formalistas de orientación estética predominantes en el siglo XX. Éstas mantienen la gratuidad, autonomía y la arreferencialidad como condición de toda obra de arte verbal. Desde esta perspectiva la literariedad se asienta sobre tres puntos: la opacidad del lenguaje, la condición ficcional del referente y la ausencia de finalidad práctica. En efecto se subordina constantemente el contenido a la forma, a la expresividad. En cuanto al carácter ficcional del ensayo se ha justificado señalando que el ensayista prueba sus ideas a través de imágenes que apelan más a la imaginación que a la razón lógica, en detrimento de demostraciones rigurosas. Sin embargo, la autora es del criterio que el empleo de imágenes o de narraciones en el marco discursivo propio del ensayo no implica la configuración de una superestructura narrativa (no argumentativa) capaz de organizar la forma y estructura de esta clase de textos. No se puede reducir la dimensión ficcional del ensayo al hecho de que aparezcan en la argumentación algunos fragmentos textuales de naturaleza ficcional.[3] Se alega por último el criterio de gratuidad o voluntad puramente estética para decidir la literariedad de un texto. Para la teoría y crítica formal-estructuralista, los textos compuestos por elementos procedentes

[3] Véase, a propósito, el apartado que estudia la superestructura argumentativa de la narración-exposición

de la realidad empírica y que albergan una voluntad informativo-persuasiva son *no* literarios pues se han concebido con una voluntad práctica. Para otorgar al ensayo un valor literario habría que negar que esta clase de textos posee algún grado de utilidad para el lector o buscar definiciones conceptuales donde se subraye el equilibrio entre los aspectos didácticos y los estético-emotivos.

La cuestión de la finalidad del ensayo suele ser, por tanto, una temática compleja. Se trata de una clase de textos donde se articulan de manera acompasada la crítica, la información, la interpretación, reflexión (el *docere*) y también la efusión poético-sentimental asociada con frecuencia a la elevación y excelencia expresiva (el *delectare*).

El problema esencial radica en que el marco teórico del género argumentativo está orientado a la persuasión del receptor. A ella contribuyen tanto la actitud diagonal y apelativa del emisor como la configuración de las superestructuras argumentativas en que se organiza el texto ensayístico. No debe confundirse, sin embargo, la persuasión con la didáctica puesto que en el ensayo el proceso argumentativo no está condicionado por la intención docente del autor sino por su intención justificativa. No se trata de convencer al lector para que modifique su conducta a través de las ideas expuestas sino de persuadirlo de lo bien fundado de éstas para que pueda actuar libremente. Esta peculiaridad puede, en juicio de la autora María Elena Arenas, justificar la gratuidad del texto ensayístico y constituir una de las bases de su literariedad.

Otra posibilidad para considerar el valor literario de los ensayos puede ser su efectividad específica a través de los siglos. Serán ensayos literarios en la medida en que sus mensajes sean duraderos y se dirijan a todos los hombres sin distinción temporal. Se valora así una obra literaria, ya sea argumentativa, ficcional o lírica por su capacidad de provocar respuestas en distintas fechas y oportunidades históricas.

A la hora de delimitar el ámbito textual de esta clase de textos, María Elena. Arenas apunta que:

> El ensayo es aquel cuyo discurso está personalizado a través de las modalidades lingüísticas que delatan la subjetividad del emisor y el diálogo con el interlocutor, en el que la justificación de la tesis se lleva a cabo con argumentos, no con demostraciones

además de otro tipo de pruebas afectivas, en el que se elimina el aparato bibliográfico y los tecnicismos, en el que se discurre libremente siguiendo el propio movimiento del pensamiento por lo que su estructura es fragmentaria, y el que carece de finalidad docente explícita. Este conjunto de rasgos constituyen un tipo de acción comunicativa que puede servir para tratar temas de todo tipo: filosófico, literarios, éticos, políticos, religiosos, etc. (Arenas, 1997: 129).

Para que un texto con estas características sea, además, literario debe mostrar una voluntad de estilo donde lo conceptual no se opone a lo estético (Arenas, 1997: 129-32). El ensayo resulta especialmente apto para ejercer una crítica argumentada de la cultura porque es una clase de textos resultante de la tensión psicológica entre dos deseos que son, en principio contradictorios. El primero; pensar y describir la realidad tal y como es y en un segundo lugar, imponer un punto de vista sobre ellas. Esta tensión puede plasmarse textualmente de formas disímiles dependiendo de las exigencias y necesidades de cada autor. En el texto ensayístico interesante, además, el estilo no es un mero adorno o un medio de persuasión eficaz como activación del *delectare* sino una modalidad del pensamiento, una vía de conocimiento que procede del *ingenium*. Como se ha referido con anterioridad, la condición literaria de un texto va a depender del grado de efectividad e interés de los contenidos conceptuales, de sus cualidades para perdurar en el tiempo despertando así el entusiasmo de personas diferentes en épocas diversas. Este criterio depende de la decisión del lector y, en cualquier caso, del código cultural e ideológico que predomine en cada momento histórico.

Esta concepción del valor literario del ensayo es compartida, entre otros, por Richard M. Chadbourne quien en su estudio comparativo sobre el ensayo lo define como:

> A brief, highly polished piece of prose that is often poetic, often market by an artful disorder in its composition, and that is both fragmentary and complete in itself, capable both of standing on its own and formin a kina of "higher organism" when assembled with other essays by its author. Like most poems or short stories is should be readable in a single sitting; readable but not entirely understandable the first or even the

> second time, and readable more or less forever. This is a very important point: among other things, it enables us to eliminate immediately the enormous number of "non-literary" essays which we throw away after removing its contents, like the wrappers of meat-packages. The essay, in other words, belongs to imaginative literature; and as the Shakesperian scholar Harold Goddard put it, "a book that can be comprehended at first reading is not imaginative literature. (Chadbourne, 1983: 149)

El autor destaca, además, la relación del ensayista y su lector con quien establece un diálogo de confidencias. Sitúa el ensayo como un vehículo único de "pensamiento" donde su autor mantiene una relación "existencial" con el tema que trata (Chadbourne, 1983: 149-150).

Claire de Obaldia (1995: 4-5) opina que la contribución potencial del ensayo a la literatura, como suele suceder con cualquier otro género, depende de los criterios de valor arbitrarios que determinan los cánones. Por una parte la forma del ensayo consigue insertarlo en lo literario concediéndole el derecho a establecerse como un cuarto género; por otra parte el contenido del ensayo, concerniente a las ideas que dirige el autor a su lector, le confiere la categoría de escritura didáctica, expositiva o crítica. Puesto que la cualidad esencial del ensayo es la persuasión, la organización estética del material se subordina al tratamiento de un suceso o situación que existe en el tiempo y en el espacio, de una idea o texto del que el ensayista se compromete a decir la verdad y sobre la cual responde. Como resultado de este conflicto entre la forma y el contenido el ensayo no se reconoce como conocimiento o como arte. No se le excluye, por tanto, del reino de la literatura sino que es relegado a sus márgenes. La posición fronteriza entre lo puramente literario y lo puramente científico o filosófico le otorga una afinidad a aquellos géneros que Alastair Fowler agrupa bajo el concepto "literatura *in potentia*".[4] La autora (Obaldia, 1995: 57-58) afirma que la esencia de un género que está siempre *in potentia* es, por definición, la raíz de la literatura misma. La supervivencia de este

[4] Véase Alastair Fowler (1982): *Kinas of Literatura: Introduction to the Theory of genres and modes*, Oxford: Oxford University Press.

género obliga a superar las ideas acerca de la exclusión mutua del ensayo y lo ensayístico y la suposición de que los ensayos de Montaigne y Bacon representan dos versiones contradictorias del género. Considera más acertado admitir los dos tipos de ensayo como dos actualizaciones posibles del género. En cualquier caso resulta obvio permitir que el ensayo participe de estos dos niveles simultáneos: el nivel de la "escritura", donde el texto particular, el momento individual y la situación propician una apertura hacia el infinito para convertirse en el paradigma no exhaustivo del "texto" en general; y el nivel del sistema de su trabajo en particular, donde la economía de los géneros individuales que gobiernan las modalidades diferentes de enunciación y recepción permanecen vigentes. La referida perspectiva doble es, en palabras de la autora, la que debe leerse en su estudio. En ella el ensayismo marca un cambio presente ya en los *Essais* de Montaigne. Metamorfosis que transita desde lo filosófico hasta lo literario.

ID. EL ENSAYO Y LA CRÍTICA LITERARIA EN CUBA

Alfonso Reyes acuñó la expresión "centauro de los géneros" para definir el ensayo. El uso del término "ensayo" es mucho más reciente en las culturas hispánicas que en la inglesa y la francesa. Medardo Vitier precisaba que la palabra no fue usada en la crítica literaria sino hacia fines del siglo XIX. Leopoldo Alas en su exégesis de *Ariel*, el ensayo de José Enrique Rodó escribió que "el libro no es una novela ni un libro didáctico; es de ese género intermedio que con tan buen éxito cultivan los franceses y que en España es casi desconocido" (Skirius, 2007: 9-10). Como han señalado diferentes estudiosos el problema en la Hispanoamérica del siglo XIX era simplemente de terminología pues numerosos escritores como Sarmiento, Bello, Montalvo, Martí, Hostos, Gonzáles Prada fueron fecundos ensayistas. Herencia ibérica legada por Quevedo, Feijóo, Jovellanos, Cadalso por sólo citar puntuales nombres.

El desarrollo evolutivo del ensayo y la crítica en la isla de Cuba que se comentará en este epígrafe será, inevitablemente, limitado. Dividido en dos momentos importantes con especial énfasis en el período que comienza en 1958 con el triunfo

revolucionario y se extiende hasta la actualidad donde se inserta la creación más prolija y prolífica de Fina García Marruz. Tiene como referente bibliográfico esencial este puntual recorrido los valiosos textos –tres volúmenes– de *Historia de la Literatura Cubana* editado conjuntamente por el Instituto de Literatura y Lingüística "José Antonio Portuondo Valdor", Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente y la Editorial Letras Cubanas.

Dos tendencias esenciales se manifiestan en la prosa ensayística y crítica cubanas en el lapso temporal que abarca los años de 1923 hasta 1958. Ellas son la marxista, de conocida orientación filosófica materialista y la no marxista, cuyo aglutinador temático-conceptual es el pensamiento idealista. Según estudiosos de la literatura cubana, esta última fue mayoritaria, cuantitativamente hablando y refiriéndose a las numerosas personalidades que la integran. Puede hallarse, sin embargo, una posición intermedia entre ellas; específicamente entre historiadores y críticos literarios o de arte que sin rechazar el marxismo asumen una actitud progresista con notables manifestaciones dualistas en lo filosófico y relativo eclecticismo inherente a tal actitud.

Tal orientación general de tendencias se aprecia con notable precisión cuando el asunto investigativo o crítico es propiamente filosófico, histórico, económico o político epocal. Es discernible asimismo en el ensayismo y la crítica sobre arte y literatura. Resulta puntualmente menos preciso en el periodismo crítico literario y en ciertos estudios inmanentistas sobre arte, literaturas clásicas, obras bibliográficas o aspectos referidos a la educación. Según estudiosos la última instancia de las ideas expuestas y la propia obra global de cada autor permite conocer mejor el punto de partida de estas orientaciones.

El destacado investigador y crítico Virgilio López Lemus (2005: 663-664) ha referido que estas tendencias son explícitas e inherentes al desarrollo histórico cubano del siglo XX; poseen gradual crecimiento entre 1923 y 1958. Pueden explicar en primera instancia procesos de concientización de la nación cubana especialmente en el período que va desde la Revolución del treinta hasta (y posterior) al advenimiento de la Revolución socialista. Son muy visibles, por ello, cuando se trata una cuestión cimera del ensayismo cubano: la de la nacionalidad. Asunto, como señala el estudioso, de

identidad que se acentúa en la etapa enunciada pero continúa siendo tematizado en la posterior tras el tratamiento con menor intensidad en los planos teóricos con que fuera abordado en el curso precedente. El enfoque de la nacionalidad desde posiciones pretendidamente no clasistas entra en franca contradicción con el punto de vista de los marxistas y de los pensadores "de izquierda" o revolucionarios en sentido general puntualiza el estudioso. Resulta imposible desideologizar este hecho y en ello se observan las contraposiciones referidas. ¿De dónde venimos?, ¿quiénes (cómo) somos? y ¿hacia dónde vamos? destacan como interrogantes relevantes en el ensayismo de la época siendo una consecuencia evidente de esto la presencia de incontables textos de crítica literaria y artística- sin que suela ser asunto vertebral en ellos tal tema- que se ven matizados por la búsqueda de la identidad nacional. Criterio generalizado entre los investigadores es la aseveración de que este rasgo de la ensayística cubana es compartido por el pensamiento latinoamericano coetáneo sin que sea limitado a esta área geográfica.

El pensamiento marxista-leninista cubano comienza a organizarse, con innegable especificidad, precisamente en el periodo denominado por Juan Marinello "década crítica" con firmas fundadoras como las de Julio Antonio Mella y Rubén Martínez Villena.[5] La creación del Partido Comunista en el año 1925, el paulatino radicalismo de la lucha social a partir de la Protesta de los Trece de 1923 y el antimachadismo posterior redimensionan la concepción del mundo de la filosofía enunciada. Juan Marinello destaca como líder del Grupo Minorista y en la década de 1930 aparece un núcleo de intelectuales con marcada vocación dentro del análisis integral e integrador que brinda el marxismo. Citando sucintamente algunos nombres sobresalen entre otros: Raúl Roa, Carlos Rafael Rodríguez, Pablo de la Torriente Brau, Blas Roca, Sergio Aguirre y Ángel I. Augier. La dimensión del pensamiento marxista-leninista fue, en la etapa referida, una cuestión programática de partido.

[5] Véase con detenimiento la opinión de este importante poeta, ensayista e intelectual cubano y su definición de "década crítica" que define los años comprendidos entre 1920 y 1930.

En opinión de numerosos estudiosos, los marxistas no se limitarán al estudio de las condiciones socioeconómicas de la época sino que participan de todas las aristas del debate de ideas; sean éstos filosóficos, especulativos, históricos, artísticos o literarios. Nuevas mentes se incorporan a este panorama y otras de manera ocasional o por sus funciones como dirigentes comunistas o de izquierdas en sentido general. Por esta posición última podrá entenderse el pensamiento crítico de personalidades como Emilio Roig de Leuchsenring, Loló de la Torriente, José Luciano Franco, Marcelo Pogolotti y de otro número importante de personalidades inclinados hacia el materialismo sin que sus respectivas obras de este lapso puedan ser leídas e interpretadas como marxistas-leninistas.

La multitud de direcciones del campo no marxista es significativamente compleja. En su primer momento puede apreciarse el predominio de dos corrientes de pensamiento signadas por las ideas de los españoles José Ortega Gasset y Miguel de Unamuno sin obviar, evidentemente, la influencia legada por los intelectuales latinoamericanos José Enrique Rodó y José Ingenieros; similar al legado que José Carlos Mariátegui entre los ensayistas más progresistas o de izquierdas. Tras la derrota de la dictadura machadista se asistirá a un auge e incluso nacimiento de líneas de pensamiento filosófico tan variadas como el hegelianismo, el existencialismo, la filosofía cristiana en disímiles manifestaciones, el pragmatismo, la fenomenología husserliana y diferentes posiciones de irracionalismo europeo. Un sitial distintivo ocupará el pensamiento martiano, compartido y recreado, también, por los pensadores marxistas.

Tal amplia variedad de ideas potencia, en opinión de los investigadores, actitudes que transitan desde el conservadurismo y las posiciones reaccionarias hasta definiciones progresistas o verdaderamente revolucionarias, en su gran mayoría marcadas por la participación social o cívica de los escritores ya sea en actos –incorporación a la vida política– o en letras desde cátedras académicas, en el trabajo periodístico o en la especificidad artístico-creativa.

En el tomo II de *Historia de la Literatura Cubana. La literatura cubana entre 1899 y 1958. La República* se reflexiona en torno a la dicotomía marxistas / no

marxistas, referida parcialmente con anterioridad. En ésta influyen decisivamente las condiciones socioeconómicas, las tendencias históricas del pensamiento y las específicas condiciones políticas cubanas así como el movimiento histórico e ideológico presente en el resto del mundo, especialmente en Europa y América. Debe recordarse que en el centro de este período se desencadenó la Segunda Guerra Mundial con una notable ola de transformaciones políticas y diversidad de corrientes de pensamiento. Tal desarrollo no puede verse como un esquema rígido que intente totalizar bipolarmente y sin matices el quehacer ensayístico-crítico de la isla. La valía estético literaria es loable en la mayoría de los autores más representativos de la etapa y la literariedad edificante de las obras contribuye al enaltecimiento de la literatura de ideas. La prosa ensayístico-crítica que encontró su esplendor entre 1923 y 1958 se encuentra, sin objeción alguna, en las posiciones cimeras de la literatura cubana del siglo XX. Redimida con creces por el elevado sentido estilístico, la precisión de ideas y la profundidad analítica de los autores más representativos de las disímiles tendencias y líneas. Apunta el escritor e investigador Virgilio López Lemus (2005: 664) que el ensayo y la crítica literaria cubanos alcanzaron en este período un valor cualitativo indiscutible en el ámbito de las letras españolas, de la lengua española. Numerosas obras cimeras de la literatura nacional e investigaciones importantes relativas a problemáticas nacionales y universales en disímiles disciplinas vieron la luz en el lapso de estudio referido.

Un sector relativamente numeroso de historiadores y críticos ha querido ver en este momento al menos dos etapas distinguibles: la primera entre los años 1923 y 1940 (la misma con relativas subdivisiones) y otra que abarca los años comprendidos entre 1940 y 1958. Al decir de uno de los historiadores y críticos literarios imprescindibles dentro de la escena insular, José Antonio Portuondo, en este iniciático período predominará el contenido social. Una consecuencia directa del esfuerzo de severa revisión histórica que se había impuesto en el país como un aspecto de la sostenida actitud crítica frente a las circunstancias política y social (2005: 665). Para Raimundo Lazo –otro destacado historiador, docente, crítico y escritor nacional– la segunda etapa estaría signada por el "lirismo verbal" y "la formulación de teorías interpretativas sobre lo *cubano* en el campo específico de la literatura". Continúa puntualizando en el

"predominio de tendencias cercanas a varias formas de impresionismos y de análisis basado en las doctrinas revolucionarias" (Saínz y colectivo de autores, 2005: 665). Al margen de esta valoración destaca la rotunda clasificación del historiador Francisco López Segrera quien ve en ese primer curso un reforzamiento de lo "nacional popular" y de lo "nacional" en el segundo. Teorías recogidas y desarrolladas en su texto *Cuba: cultura y sociedad*. Aseguraría el autor que en la etapa pionera existen tres momentos fundamentales: 1- 1923-1930, de ascenso crítico; 2- 1930-1934, de lucha antimachadista y 3- 1934-1940, posmachadista dirigido a la gestión democratizadora y por la Constitución. Es ésta una división que parte de la inclusión de ensayistas, críticos (y de "los creadores libertarios" en general) a la lucha político y social de las circunstancias.

Ricardo Hernández Otero y Nélida Galano Guilarte, en un estudio general loable, logran una síntesis de la "literatura cubana en la segunda etapa de la neocolonia (1923-1958)" donde incluyen el ensayo y la crítica mediante la valoración siguiente:

> De modo general, esta cristalización puede caracterizarse a través de dos líneas fundamentales de desarrollo: de un lado, comienza y se desarrolla el estudio e interpretación desde puntos de vista marxista-leninistas de nuestra historia y de nuestro proceso cultural, como ha señalado Portuondo. De otro lado, aparecen y cobran fuerza igualmente corrientes filosóficas burguesas posmarxistas en el ensayo y el pensamiento literario cubano contemporáneos (…) Lo martiano es aglutinador y el estudio de Martí marca una línea esencial del ensayismo.[6]

El enunciado probablemente requiera puntuales precisiones terminológicas ya que, en juicio de Virgilio López Lemus, los autores llaman "líneas fundamentales" a lo que en otros momentos de exégesis se denominó "tendencias". Utilizan después es término "línea temática" con propiedad conceptual al referirse a los estudios sobre la

[6] Para profundizar sobre esta temática, léase íntegramente la referencia en López Lemus, 2005: 667.

obra de José Martí empleando el vocablo de "vertientes" menos comprometedor para clasificar y describir la producción temática del lapso. Éste lo subdividen en: crítica e investigación de cuestiones literario-culturales y sociales, crítica e historia literaria, temas económicos, teoría e historia literaria, estudios históricos, de política y oratoria.

Virgilio López Lemus a partir de la objetividad del desarrollo de los asuntos de la ensayística y crítica cubanas del período estudiado propone otro planteamiento caracterizador con el siguiente esquema de líneas temáticas:

- Estudio de la vida y obra de José Martí.
- Ensayismo crítico sobre la literatura.
- Historia de la literatura.
- Historia del arte y crítica de arte.
- Estudios de filología, lingüística, lexicografía y sobre preceptiva y gramática.
- Estudios sobre pedagogía, educación y enseñanza en general.
- Ensayismo económico, temas de economía industrial, agrícola o política económica.
- Historia de Cuba o de otras regiones del mundo.
- Ensayismo político.
- Ensayismo científico, especialmente sobre medicina.
- Filosofía y estética.
- Asuntos varios que incluirán una gama temática de particularizaciones como: religión, etnología, feminismo, bibliotecología y otras investigaciones que pudieran catalogarse dentro de las ciencias sociales.

De las líneas temáticas referidas con anterioridad sólo las seis primeras revisten una importancia nodal para esta investigación. Están conceptualmente relacionadas, en mayor o menor medida, con el quehacer ensayístico de Fina García Marruz y por ello se desarrollan a continuación sucintamente los rebordes distintivos de cada una de ellas.

El estudio de la obra martiana adquiere relevancia a partir de de la década de 1930 después de algunos intentos de edición de sus obras completas (1918-1920) ordenadas por Néstor Carbonell. La gran mayoría de los integrantes del grupo Minorista

se dedicará a la indagación, con nuevas perspectivas, del legado de José Martí mientras Gonzalo de Quesada y Miranda trabaja en la progresiva edición de la papelería martiana.[7] En esta década ya habían aparecido otras intenciones de compilación total. El trabajo de Quesada alcanzó punto culminante con la edición de las *Obras Completas* en setenta y cuatro volúmenes (1936-1953) mediante la editorial Trópico, sin objeción la mejor y más integral que todas las aparecidas en la etapa. Escritores como José Conangla Fontanills, Gerardo Castellanos García, Luis Rodríguez Embil, Arturo R. de Carricarte, Medardo Vitier, Emilio Roig de Leuchsenring, Félix Lizaso, Jorge Mañach, Juan Marinello, Rafael Esténger y Francisco Ichaso dieron a conocer obras fundamentales en la comprensión de la herencia de José Martí.

El pensamiento marxista se había fijado con marcado interés en la figura de José Martí, héroe nacional cubano. Desde los escritos de Julio Antonio Mella, en sus "glosas" ideológicas seguido por Raúl Roa, Blas Roca, José Antonio Portuondo, Carlos Rafael Rodríguez entre otros (López Lemus, 2005: 667). Todos ellos se ocuparon de abordar, desentrañar y redimensionar aspectos vitales para la correcta interpretación del ideario martiano. Intelectuales que potenciaron la vigencia del apóstol en diversos terrenos: políticos, sociales y literarios. Es el destacado intelectual Juan Marinello quien incursiona con asiduidad edificante en la investigación del orbe martiano.

Escritores varios se referirán a particularidades de especialización sobre la vida y obra de Martí y sus significados en el panorama cubano. Entre ellos destacan Manuel Isidro Méndez- quien publicó muchos documentos, inéditos hasta entonces, que se sumaron a las *Obras Completas*; Fernando G. Campoamor dio a conocer *Martí, hombre*

---

[7] El Grupo Minorista según ha expresado la doctora en Ciencias Sociales, Ana Cairo Ballester, fue la reunión voluntaria de un número de miembros de la pequeña burguesía cubana, sin compromisos con partido político alguno, que quisieron hacer públicas sus opiniones sobre los problemas nacionales e internacionales más candentes del lustro comprendido entre 1923 y 1928. Emprendieron, además, un movimiento de ruptura y búsqueda de nuevas formas de expresión en la cultura cubana. Fue en la realización de esta última labor la única vez que se reconocieron como minoría, como abanderados de nuevos criterios estéticos y artísticos. El Grupo Minorista fue, resumiendo, la agrupación de intelectuales pequeño-burgueses que abandonó la actitud pasiva para impulsar la toma de posición política y cultural ante los problemas de la sociedad neocolonial cubana y de la primera etapa de la posguerra mundial.

total en 1937; Cintio Vitier estudió la poesía y otros aspectos de la obra literaria martiana mientras que José Lezama Lima, Fina García Marruz, Gustavo Navarro Lauten y un nutrido grupo de investigadores, escritores con textos puntuales o de especificidad erudita, se aproximan en la etapa a disímiles niveles de la sabiduría martiana. La inspiración en la prosa de José Martí trajo consigo por natural influencia una evidente calidad expositiva, tanto formal como estilística en las obras que se publicaban, fueran éstas concebidas en artículos de prensa o monografías de variadas propuestas temáticas.

Lo concerniente al ensayismo crítico sobre literatura es, sin objeción, apasionante. Resulta muy variado en sus objetivos. En criterio de consagrados estudiosos más que una línea temática deviene conglomerado de ellas (líneas) que amen poder resumirse en tal enunciado, se distingue por una variedad de estudios literarios que recorre eficazmente materias nacionales y universales incluida la crítica y reseña de libros al igual que monografías especializadas. No obstante a lo referido se perfilan preferencias o prioridades específicas: 1- Literatura cubana. 2- Literatura española e hispanoamericana. 3- Literaturas europeas y de lengua inglesa. 4- Literatura rusa y de otras naciones y con marcada excepcionalidad otras áreas geográficas no europeas o americanas.

Una promoción generacional nacida en los años comprendidos entre 1860-1880 se mantiene parcial o totalmente activa en este período. Distíngase aquí la figura del poeta Regino. E. Boti interesado en la teoría y crítica de la poesía y en aspectos de historia y literatura cubanas. En esta variante sobresalen las investigaciones de José Manuel Carbonell, Francisco González del Valle, Medardo Vitier por sólo mencionar algunos nombres. Laura Mestre con sus incursiones en los estudios clásicos y de literatura griega y Carolina Poncet, entregada a los análisis de literatura cubana en su relación con la herencia hispánica serán las dos féminas que brillarán entre tantos escritores. (López Lemus, 2005: 669).

Son identificables las indagaciones en torno al quehacer literario de José María Heredia. Los investigadores esenciales de esta inclinación son José María Chacón y Calvo, erudito de destacada trayectoria en los estudios literarios sobre Cuba y la hispanidad, así como Francisco del Valle y Rafael Esténger, ya de generación posterior.

Esta nueva promoción coincide con el movimiento minorista, a partir del cual los análisis de la literatura cubana, el ensayismo y la crítica literaria se desarrollan sobremanera al decir del insigne intelectual Max Enríquez Ureña que ésta es una edificante generación de ensayistas. A los ya citados Mañach, Marinello, Ichaso y Lizaso, cofundadores de la *Revista de Avance* se incorporan Nicolás Guillén, Raimundo Lazo (con profundo y profuso discernimiento de la literatura hispanoamericana), José Juan Arrom, Loló de la Torriente entre otros nombres. Quizás lo más interesante sea destacar las obras antitéticas de dos ensayistas relevantes de este momento. Jorge Mañach, poseedor de un estilo exquisito y confeso interesado por los aspectos teóricos de la cultura cubana descolla con una obra que tiene su génesis en títulos como "La crisis de la alta cultura en Cuba" (1925) e *Indagación del choteo* (1928) alcanzando un punto cimero en *Historia y estilo* (1944). Según el investigador Virgilio López Lemus, un intento loable por aprehender las raíces de la formación y el desarrollo de la nación cubana desde perspectivas idealistas. Sin objeción alguna las tesis de Mañach tuvieron una repercusión notable en el pensamiento cubano de la época. La antítesis tanto literaria como política es Juan Marinello quien comparte con Mañach el uso de una prosa elegante, iluminada con plena riqueza idiomática. A diferencia del autor de *Imagen de Ortega y Gasset* (1956), Marinello tiene su punto de partida en la cientificidad marxista. Entregado al periodismo literario y la crítica, cuyas funciones definía como de orientación, valoración y creación publicó el texto *Poética. Ensayos de entusiasmo* (1933). De la mano solía llevar su amplia tarea como dirigente del partido de los comunistas cubanos. Esto le facilitó el estudio de numerosos autores contemporáneos de la lírica y la narrativa de Cuba e Hispanoamérica extendiendo su interés hacia España y diversas literaturas europeas.

El quehacer crítico-ensayístico de la generación de los minoristas, en la opinión del estudioso Virgilio López Lemus, podría encontrar un excelente resumen de conjunto en la clasificación de "tendencias" que Raimundo Lazo propone en su *Historia de la literatura cubana* bajo las rúbricas siguientes: "ensayismo crítico fuertemente impulsado por lo imaginativo", "ensayismo crítico inclinado al análisis lógico, psicológico e histórico (erudición y objetividad)" y "ensayismo monográfico, historia

literaria o de la cultura". En el primer grupo incluye el investigador a escritores como Mañach, Marinello, Ichaso y Suárez Solís aportando al segundo nombres de varias generaciones entre los que destacan Chacón y Calvo, Raúl Roa, Antonio Bustamante y Montoro, Juan A. Portuondo, Mirta Aguirre y Manuel Pedro González por tan sólo nombrar algunos. En este conjunto se nota un interés general por la literatura cubana decimonónica, por estudios cervantinos, temas filosóficos, hispanoamericanos y de otras materias. Cabe mencionar ahora el amplísimo margen de la crítica de rango divulgativo y del ensayismo que edifica la obra de Alejo Carpentier. La publicación desde la década del 20 de textos dispersos sobre las más diversas temáticas literarias de Europa y América así lo constata (López Lemus, 2005: 669).

Inmersa en el ensayismo propiamente literario emerge una nueva generación que los investigadores acuerdan integrar por escritores nacidos a partir de 1910, algunos de los cuales han sido previamente referidos como Mirta Aguirre y Portuondo. Ellos continúan lo que Salvador Bueno (representante también de esta nueva promoción) señala como derivación de "disquisiciones sobre cuestiones históricas y literarias hacia los más palpitantes problemas económicos, políticos y sociales" (López Lemus, 2005: 670). Exclusivamente centrada en temas y asuntos literarios una nueva hornada, coincidente con el grupo Orígenes, se abre paso con incuestionable valor en el panorama nacional. La labor en prosa crítica de José Lezama Lima (*Analecta de reloj*, 1953, *La experiencia americana*, 1957, *Tratados en la Habana*, 1958); Cintio Vitier (*Experiencia de la poesía*, 1944, *Lo cubano en la poesía*, 1958), Gastón Baquero (*Ensayos*, 1949) y de otros origenistas como Fina García Marruz, Virgilio Piñera, José Rodríguez Feo publicando ensayos, trabajos críticos en revistas afines antes del año 1959, da testimonio de esta valía. Anita Arrollo, fuera del ámbito origenista, desarrolla una obra de significativos perfiles sobre literatura cubana e iberoamericana. Al margen de que muchos se inclinan hacia el impresionismo la realidad va acentuando una crítica fluctuante "entre la polémica, a veces agresiva, con representantes de la generación precedente y el impresionismo que adquiere caracteres ensayísticos". Si ciertamente escriben, continúa alegando el investigador, con una prosa mesurada (más barroca como es el caso de Lezama) y como Mañach o Marinello aprecian notablemente el

instrumento de comunicación. Los nuevos ensayistas están más próximos a lo especulativo distanciándose de las circunstancias políticas.

En la caracterización que sobre este grupo promocional desarrolla Raymundo Lazo advierte un periodismo con mayor énfasis de integración del saber libresco en materia reflexiva, una erudición que desea *in crescendo* mostrarse y una evidente intención creativa en la crítica que le confiere, sin objeción, un elogioso matiz literario, una redimensión de la literariedad.

El desarrollo de la historicidad literaria en la etapa estará marcado por la línea temática de la historización. Es necesario aquí hacer referencia sólo a los antecedentes dentro del propio lapso en los volúmenes de Salvador Salazar: *Curso de historia de la literatura española* (1925) e *Historia de la literatura cubana* (1929) así como en otras obras del mismo autor aparecidas en la década. A las referidas se suma la obra *Curso de historia de la literatura cubana* (1930) de Juan José Remos. Todos los textos se presentan como reflexiones docentes; elemento conceptual aglutinador que por lo general permanecerá en la inmensa mayoría de obras presentes en un futuro cercano. Las firmas más reconocibles pertenecen a Cintio Vitier, Marcelo Pogolotti, Gay Calvó, Aurelio Boza Masvidal, José Juan Arrom y Raimundo Lazo entre otros.

No deja de resultar edificante la secuencia de edición de obras con este perfil que proliferan en la etapa. Este auge editorial halla un punto de referencia, aún parcial, entre los más jóvenes ya que el texto de J. A. Portuondo *Proceso de la cultura cubana* data de 1938 anticipando, criterio éste compartido por la unanimidad de estudiosos, la obra historizadora de la década de 1940. Destacan otros títulos que a continuación se enumeran: *Orígenes de la literatura cubana* de Enrique Gay Calbó (1939), *Panorama literario de Cuba en nuestro siglo* (1942) de J.J. Remos y Rubio quien edita su más notable *Historia de la literatura cubana* en 1945. Año en que también aparece *Literatura cubana. Síntesis histórica* de Piedra-Bueno. El *Panorama de la cultura cubana* de Lizaso ve la luz en 1949 coincidiendo con el valioso texto de J.A. Fernández de Castro *Esquema histórico de las letras en Cuba* (1548-1902) que ofrece una notable organización del conjunto de análisis con evidente nivel evaluativo. (López Lemus, 2005: 670). Quizás el más completo de los estudios fragmentarios sea el ejemplo

genérico, pues sólo se trata del teatro, de la *Historia de la literatura dramática* de J.J. Arrom publicado en 1944. Entre las obras distintivas de la historiografía literaria extranjera (no muy numerosas y, por lo general, referidas a la literatura española o hispanoamericana) aparece la erudita *Historia de la literatura italiana* (1946) de Aurelio Boza Masvidal. Los hispanoamericanistas más sobresalientes del capítulo son ya Raimundo Lazo y José Juan Arrom.

En el tomo II de *Historia de la Literatura Cubana. La literatura cubana entre 1899 y 1958. La República*, del año 2005, se reflexiona en torno a la publicación de varias obras de calidad superior en sus exposiciones y análisis. En ellas se eludía el mayoritario descriptivismo, la interminable nominación autorial y el adjetivo impreciso que según los investigadores acompañó el quehacer precedente. Valioso es recordar el análisis historicista de la teoría generacional en los estudios literarios; ejemplo testimoniado con *La teoría generacional y su aplicación al estudio histórico de la literatura cubana* (1954) de Raimundo Lazo. Teoría que había sido utilizada con propiedad en obras anteriores incluso de manera programática o metodológica. Serán Portuondo, Lazo y Arrom (orden y preferencia cualitativa elegida por el estudioso Virgilio López Lemus) quienes logren los aportes más destacados en este sentido.

Al igual que Lazo, el investigador José Antonio Portuondo ofrece su visión del panorama literario cubano a través de amplísimas obras publicadas en 1948 y 1958 respectivamente. Ambos textos abordan la teoría generacional desde una óptica marxista. Podrían, también, tenerse en cuenta como fundamento de su posterior labor historizadora más el temprano interés del autor por la generalización historicista y sus continuos, sostenidos trabajos lo sitúan entre los pioneros y esenciales exponentes de la historización literaria de la etapa y aún del siglo.

El libro de Marcelo Pogolotti: *La República de Cuba a través de sus escritores* (1958) resulta una mirada singular que va más allá del hecho literario, comprendiéndolo. Este texto cierra una serie que comprende una importante variedad de artículos de fondo, ensayos dispersos y otras obras específicas que agrupan nombres como los de José Manuel Carbonell y su *Evolución de la cultura cubana* (1928), Carolina Poncet, José María Chacón y Calvo, Laura Mestre, Max Enríquez Ureña y los

ya mencionados Cintio Vitier y Roberto Fernández Retamar con los volúmenes previamente citados *Lo cubano en la poesía* y el anterior *La poesía contemporánea en Cuba* concernientes a labores de historización genérica.

Virgilio López Lemus (2005: 670) reflexiona a propósito de la necesidad en este lapso de las historizaciones parciales, por géneros pero también epocales referidas a un período o a una corriente literaria determinados como suele ser los estudios sobre el modernismo. Serán textos especializados dentro de la historización y su presencia se acentuará en las décadas venideras quizás como necesidad propia del desarrollo de la literatura nacional y del pensamiento periodizador.

Con relativa distancia de la crítica y el ensayismo literario, la crítica y la historia del arte revisten carácter distintivo en la época, gracias al valor de las obras que surgen derivadas de esta línea temática, en cuanto a sus propios méritos intrínsecos como obras literarias. Poseen características ensayístico-literarias reflejadas con evidencia en textos sobre artes plásticas entre los que valdría la pena destacar *La pintura en Cuba* (1926) de Mañach, la profusión de artículos de Marinello, las referencias y trabajos directos de Fernando Ortiz Fernández (*Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos*, 1950), de Pogolotti (*De lo social en el arte*, 1944; *Puntos en el espacio*, 1955), Loló de la Torriente (*Estudio de las artes plásticas en Cuba*, 1954 o su excelente y completo trabajo sobre la obra de Diego Rivera, de 1959), Leonel López Nussa en diversidad de trabajos de prensa y especialmente Guy Pérez Cisneros (con su valioso *Características de la evolución de la pintura en Cuba*, 1959). Otros numerosos críticos de la isla cubren espacios de prensa con la crítica de las artes plásticas coetáneas. Mención distintiva por la especialización y la calidad expositiva en sus ensayos merecen las obras de Pogolotti, Loló de la Torriente y Pérez Cisneros.

Fue la música favorecida por la crítica cubana en la etapa 1923-1958. Los estudiosos no pueden afirmar que existiera una amplia crítica musical pero inevitablemente habrá de recordarse el quehacer de María Muñoz y Antonio Quevedo en la revista *Musicalia* en las décadas de 1920 y 1940. Aquí colaboran con asiduidad Joaquín Nin, Ortiz, Salazar, Luis de Soto, Luis Gómez Wangüemert, Ichazo, Carpentier, Alejandro Gracía Catarla, José Ardévol y Eduardo Sánchez de Fuente entre otros. Este

último publicó un libro interpretativo y de historización denominado *La música aborigen de América* (1938) con el que polemiza Alejo Carpentier en su esencial texto *La música en Cuba* (1948); sin objeción alguna la obra más importante de la vertiente de este ensayismo en la etapa.

La presencia de ensayos y críticas sobre danza fue exigua aunque se hallaron algunos trabajos las otras manifestaciones artísticas más tratadas fueron el teatro como espectáculo y el cine. *Nuestro Tiempo*, revista y órgano oficial de la Sociedad de igual nombre, fue por antonomasia el medio para la crítica teatral y cinematográfica del momento. Por sus páginas transitaron nuevos críticos musicales como su director Harold Gramatges.

Dos nombres sobresalen en la exégesis cinematográfica en la década de 1950: José Manuel Valdés Rodríguez y Mario Rodríguez Alemán. Las obras críticas de este último tendrán una trascendencia imprescindible tras 1959 (López Lemus, 2005: 672).

Los estudios sobre filología, lingüística y lexicografía pueden asociarse con los de gramática y preceptiva pues la gran mayoría de estos son realizados por los mismos autores, vinculados en su mayoría al trabajo docente Apunta el investigador Virgilio López Lemus que no será una regla general ya que los aportes lexicográficos, de incuestionable valor, de Fernando Ortiz o de Lydia Cabrera están estrechamente vinculados a sus respectivas obras como ensayistas. El texto cubano de preceptiva literaria más conocido es la importante *Teoría literaria* (1939) de Manuel Gayol Fernández, ampliada en ediciones de 1945 y 1952. Cuatro años antes Camila Henríquez Ureña (1935) publicó el *Curso de apreciación literaria* y Raimundo Lazo ofrece sus *Elementos de teoría y composición literaria* (1938). Criterio sostenido el de varios investigadores al señalar que estos estudios cuentan con una tradición en la bibliografía cubana del siglo XIX. Son asimismo docentes todos los textos que se publican en el lapso sobre gramática (se incluyen aquí los de lengua no castellana, como el inglés) y sobre el idioma español en general. Imposible es reunir aquí –tampoco responde a los intereses de este puntual recorrido– la amplísima producción de estas materias, estrechamente ligadas a la pedagogía e inclusive mixturadas con los estudios pedagógicos que solían aparecer en revistas sobre educación; distintivas de ello son las

obras de Juan José Maza, Miguel Garmendía, Tomás Justiz del Valle y otros maestros de antaño nacidos en el siglo XIX con extenso legado dentro del sistema educacional cubano de la etapa.

La auténtica calidad prosística, sin embargo, en cuanto a obras que pueden relacionarse con la ensayística literaria va de la mano de latinistas como Adolfo Aragón, J.M. Digo, Manuel Bisbé, Vicentina Antuña o entre los especializados en la enseñanza literaria como Salvador Salazar, Camila Enríquez Ureña, Raimundo Lazo, Ernesto García Alzola, *et al*.

Resulta complejo determinar, delimitar tendencias esenciales dentro del ensayo y de la crítica cubanos de la época que se inaugura en el año 1959. Toda ella está signada por un hecho aglutinador y edificante: la Revolución. La referencia no se atiene a temáticas o a posibles asuntos, vertientes o hasta contradicciones aunadoras sino al desempeño de las tendencias de pensamiento cuya base es filosófica, de comprensión del mundo. Sería necesario, para precisarlas mejor, referirlas a la disposición de compromiso a favor o en contra de la revolución. La segunda posibilidad es materia textual de edición fuera de la isla y no participa, por tanto, del desarrollo *in situ* de la literatura nacional donde, según los estudiosos, deben identificarse períodos parciales que se corresponden con disímiles momentos de la revolución.[8]

Existe una evidente diferenciación al observar las particularidades de cada instante revolucionario. No será lo mismo referirse a los albores del proceso; los tres primeros años con numerosas y variadas posturas ideológicas– hermanadas aún con las de la etapa prerrevolucionaria– que a los inmediatamente posteriores a la proclamación

[8] Francisco López Segrera ha sido quien ha identificado tales períodos en su texto *Cuba: cultura y sociedad*. Entre las páginas 251 y 253 divide en cuatro etapas el "itinerario estético de la Revolución". La primera abarcaría de 1959 a 1962 y la caracteriza significando el momento de auge de la llamada "generación puente" que desarrolla una amplia labor en *Lunes de Revolución*. La segunda comprende los años entre 1962 y 1965. Se caracterizó por" polémicas entre los que (en su mayoría intelectuales) defendían un arte que no renunciara a los logros formales de la vanguardia". La tercera para el autor la que se extiende entre 1965 y 1975; lapso en que se reafirma la tesis anterior y la cuarta abarcaría los años que transcurren desde 1975 a nuestros días. Ésta se distinguiría por "un impetuoso desarrollo de la cultura en todos los aspectos, al aplicarse coherentemente una política cultural".

del carácter socialista. Momento que evidencia la convergencia de críticos y ensayistas en el curso de la revolución, en situación muy distinta para la evolución de las ideas. Trazada con posterioridad una política cultural claramente definida, el marxismo-leninismo ocupará las esenciales líneas de análisis en todos los planos de disciplinas investigativas, especialidades genéricas y temáticas.

Esta filosofía sin ser única o la absoluta coordenada del principio indagador influye de manera evidente incluso sobre aquellos escritores que tenían un ideario definido antes del triunfo revolucionario. Puede entreverse especialmente entro los historiadores pero también entre filólogos de orientaciones disímiles: existencialistas, neotomismo, neopositivistas entre otras. Varios estudiosos opinan que esta concurrencia es resultado natural de las notables metamorfosis del país en los planos económicos, superestructurales y de la actitud de servicio cívico que mueve a la intelectualidad cubana en torno al avance de la revolución.[9] En el desarrollo del ensayo y la crítica cubanos, más que su inmanencia genérica, actúan los factores "extraliterarios" enunciados previamente que a la postre devinieron asuntos y temáticas también para la literatura.

Virgilio López Lemus (2008: 391) explica que en un inicio se mantiene el esquema planteado en la etapa 1923-1958 mas con diferencias inevitables que otorgan las nuevas condiciones sociales y la gradual especialización. Como consecuencia de este marcado nivel de especialización que predomina, la ensayística económica, científico-

[9] Abel E. Prieto presenta otro esquema de períodos del ensayo y la crítica más afín con el punto de vista que se sostiene en este puntual recorrido. Este destacado intelectual plantea que: "El primer período recoge los debates, polémicas, injertos, mixtificaciones que resultaban de los intentos de asumir el marxismo-leninismo por una intelectualidad formada (con las conocidas excepciones) dentro de esquemas de pensamiento muy lejanos de la doctrina del proletariado (…). En el segundo período se sientan las bases para la conformación- en el contexto nacional- de un pensamiento estético marxista-leninista y de una actividad crítica en consonancia con el mismo. Se logra una cohesión ideológica en el terreno cultural que supera el coro inarmónico de tendencias y obsesiones propias del difícil reajuste". Cfr. "La crítica y el ensayo literario", *Panorama de la literatura cubana (1959-1984)*, pág. 31. Puede verse asimismo: Desiderio Navarro, "La crítica literaria cubana en el período revolucionario cubano", ponencia leída en el Coloquio sobre Literatura Cubana, Palacio de las Convenciones, La Habana, 1981, pág. 403. El criterio de Desiderio Navarro coincide en esencia con el de Abel Prieto, en relación con tendencias vigentes en el período y el marxismo-leninismo. Puede complementarse la visión del esquema de tendencias con Julio E. Miranda, *Nueva literatura cubana*, Madrid, 1971, pp. 118-119

técnica, pedagógica e inclusive la histórica suelen perder interés filológico. La inmensa mayoría de las obras que resultan de estos perfiles no ofrecen cualidades de literariedad por estar inmersas en su discurso de caudal científico, en sus hipótesis y demostraciones.[10] La redacción convencional que adoptan (impersonal, aliteraria, distanciada de todo interés tropológico por su objetividad y economía expresiva a favor del tratamiento de los datos y de la información con que trabaja) difiere en esencia de la ensayística llamada tradicionalmente de "bellas letras".

Los tiempos nuevos que vive Cuba y las peculiaridades que dinamizan al mundo[11] signan los influjos determinantes en la forma y en los contenidos de estudio. Según explica Virgilio López Lemus, el país deja de ser la aislada faja de tierra insular caribeña para integrarse a las problemáticas universales del siglo XX en su contradicción esencial socialismo *vs* capitalismo. Por esta causa se intensifica el debate sobre la identidad nacional. Cuestión que se evidencia, también, en los textos críticos que se ocupan de lo literario y artístico en general; en relación innegable con el emerger de escuelas nacionales de danza o música, el desarrollo del teatro y auge de manifestaciones artísticas que potencian la crítica especializada. La búsqueda y consecuente expresión de lo cubano será un reto para los artistas y escritores de la época.

Ensayistas y escritores reinterpretan el período decimonónico, estudian con rigor la creación literaria del período republicano y redimensionan (también atados a la devaluación, en opinión de varios estudiosos) importantes figuras de la escena cultural de la isla Siendo quizás lo más negativo y no menos doloroso el desdén y la desmemoria infligidos a varias de ellas. No obstante a lo referido previamente, el

---

[10] Para Abel Prieto, sin embargo, "los límites de nuestra ensayística se hallan muy borrosamente trazados en terrenos donde las indagaciones culturales, históricas y políticas se entremezclan incesantemente…" según reflexiona en "La crítica y el ensayo literario", pág.30.

[11] Recuérdese que el siglo XX fue testigo de una importante y continuada revolución científico-técnica. Su celeridad es coincidente con la época cubana que ahora se trata y envuelve en los planos estilísticos o formales hasta la propia prosa del ensayo y de la crítica literarios, acercándoles al lenguaje especializado de las ciencias de la literatura. Ésta suele manifestarse en las diversas direcciones que se desarrollan en Europa y Norteamérica; tales como el estructuralismo, la semiótica, la poética matemática, etcétera.

ensayo cubano asumió el reto mancomunador de exégesis que inequívocamente implica atender a lo textual y lo contextual, a la inmanencia del arte y la literatura y la transformación social. La obra ensayística o crítica suele tener, por ello, un marcado contenido ideológico y en no pocas ocasiones impulso partidista gracias a su entrega a las contingencias políticas del momento. Todo deviene una "toma de conciencia" que entraña análisis de la identidad, de "lo cubano" desde las noveles contingencias del llamado "problema nacional". Criterio compartido con lo más avanzado del pensamiento latinoamericano coetáneo.

Lo enunciado previamente no certifica que el ensayo y la crítica marginen su especialización por apertura de sus "márgenes" (López Lemus, 2008: 392), o que desaparezcan sus especificidades, funciones, sus valías genéricas bajo el peso de la ideologización como resultado del proceso de transformaciones socioculturales de la nación. Se produce, sin dubitación alguna, un enriquecimiento de las causas y finalidades heredado, potenciado por el caudal ahondador de las problemáticas insulares que el arte y la literatura no podían dejar de reflejar.

Estudiosos de este período reflexionan en torno a la influencia de la oratoria de los dirigentes de la Revolución y la política cultural –que ya iba definiéndose– sobre estas manifestaciones del pensamiento cubano. Como acertadamente explica el escritor ángel Augier: "la construcción socialista transformó el concepto de «cultura de masas»…".[12] Esto dejó su huella en el ensayo y en la crítica. Se observa una función distinta pues el receptor ha variado en relación con el proceso de metamorfosis que él mismo desarrolla. Quizás, más que una función distinta, lo que se acentúa es la cualidad orientadora acompasada al desarrollo de un masivo movimiento crítico oral a través de talleres y peñas literarias u otros medios (radio, televisión) que escapan de la escritura y que siendo aún poderoso y de múltiple interés social, sólo permite consignar su existencia y no su evolución.

---

[12] Cfr. Ángel Augier: "La crítica literaria y la cultura de masas" en *Prosa varia*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1987, pág. 167. (El texto es de 1974).

Del núcleo de ensayistas y críticos nacidos entre 1880 y 1900 que habían alcanzado renombre antes del año 1959 sólo un reducido grupo permanece vivo y en actividad creativa tras esa fecha. Todos culminan sus obras en la época y algunos alcanzan el cénit dentro de la cultura nacional en este período. Se distinguen los nombres de José Luciano Franco y Camila Henríquez Ureña, la mayor parte de cuyas obras escritas pertenece a la época revolucionaria.

Otro foco autorial puede referirse a los nacidos entre los años de 1900 y 1920. Una de sus características esenciales será la heterogeneidad y si se atendiera a la teoría generacional, como acertadamente opina Virgilio López Lemus, se concluiría que se conforma por promociones de generaciones disímiles. En materia ensayística pueden, sin embargo, vincularse por el marcado interés estético, por el pensamiento directamente aplicado al arte y la literatura con inclinación hacia la concepción y desarrollo de *poéticas* entre los autores. Éstos comparten la producción crítico-ensayística con la creación lírica o narrativa. En su mayoría arriban a la Revolución con obras que los prestigian. Alejo Carpentier, quien explicita su concepto de la novela en varios volúmenes que se editan en la época y se compilan en *Ensayos* (1984), *Entrevistas* (1985) y *Conferencias* (1987) es, sin duda, uno de los ejemplos más meritorios.[13] Junto a su figura José Lezama Lima da a conocer un nuevo libro de ensayos: *La cantidad hechizada* (1970), texto raigal para comprender su sistema poético. Tras su muerte ve la luz una compilación de aquellos textos que mejor ejemplifican su poética: *Confluencias* (1988). Son ensayistas de renombre en este grupo Fernando Portuondo, Raimundo Lazo, Argeliers León y Manuel Moreno Fraginals. Cinco notables poetas, que a su vez son notables ensayistas, completan este núcleo.

[13] Los volúmenes principales de ensayos sobre literatura que Alejo Carpentier publica en vida son: *Tientos y diferencias* y *Razón de ser*. A estos textos pioneros debe añadirse *La novela hispanoamericana en víspera de un nuevo siglo y otros ensayos* (1981) que compiló y organizó el propio escritor aunque apareciera un año después de su muerte.

Ellos son Ángel Augier, Mirta Aguirre, Samuel Feijóo, Cintio Vitier y Fina García Marruz.[14]

El grupo posterior, integrado por escritores nacidos entre 1920 y 1940, es menos ecléctico en su composición que el anterior en cuanto a la diversidad de orientaciones filosóficas de su pensamiento. Consecuencia quizás, a juicio de varios estudiosos, de arribar al quehacer crítico-ensayístico tras el triunfo revolucionario. Roberto Fernández Retamar, cuya obra evoluciona en esta época a partir de la publicación de sus primeros libros en 1950, es el más prolífico de los escritores que conforman el citado conjunto. Rafaela Chacón Nardi publica ensayos antes y después de la Revolución sin que su obra sea extensa. Centrados exclusivamente en el ensayo sobresalen nombre tan importantes como el de Jorge Ibarra, Beatriz Maggi, Ambrosio Fornet, Graziella Pogolotti, Salvador Arias, Rogelio Martínez Furé, *et alii*.[15] En su mayor parte publican textos de ensayo y crítica después del primero de enero de 1959 comprometidos con el proceso revolucionario, con interés hacia el análisis marxista.

El núcleo que le sigue nace entre 1940 y 1958. Da a conocerse en el ensayo y la crítica, esencialmente, en la década de 1970. A pesar de la reciente incorporación al panorama ensayístico y crítico cubano el numeroso grupo que lo compone ya ha ofrecido obras esenciales. Como característica importante de este período podría señalarse que un número ostensible de autores ha realizado estudios universitarios y enfatizan pormenorizadamente en la funcionalidad crítica que los consorcios precedentes. En todos ellos, sin embargo, se observan autores dedicados parcial o totalmente a la obra de José Martí. En la exégesis propiamente dicha han convergido en

---

[14] Cintio Vitier y Fina García Marruz nacieron después de 1920 pero por varias razones de crítica historiográfica deben agruparse con los autores previamente referidos. En posteriores momentos de la investigación se desarrolla pormenorizadamente el quehacer de la autora. Otros prosistas notables son Vicentina Antuña, sobresaliente en el quehacer docente; el periodista Enrique de la Osa; el pintor Jorge Rigor; el profesor Ricardo Repilado; el poeta y narrador Ernesto García Alzola; los también poetas Dulce María Loynaz y Eliseo Diego –cuyas ensayísticas son menos sistemáticas- y la historiadora y narradora Mary Cruz, por mencionar sólo algunos nombres.

[15] En el grupo podría incluirse a los poetas Jesús Orta Ruiz, Adolfo Martí Fuentes, Octavio Smith y Francisco de Oráa. Se incluyen los narradores Reynaldo González y Joaquín G. Santana entre otros. Intelectuales como Mario Rodríguez Alemán y Alfredo Guevara dedican su creatividad/creación al cine.

análisis de obras y autores cubanos o universales de interés para todos. La crítica por géneros o especializada ha sido la preponderante. Así escritores como Chacón, Vitier, Retamar y Saínz pueden representar a los inclinados hacia la poesía; Bueno, Fornet o Padura a la narrativa; Portuondo y Desiderio Navarro a los estudios teóricos e estética y ciencias literarias.

Los estudios sobre literatura y arte cubanos son los más extensos. De una u otra manera casi todos los autores suelen desarrollarlos con excelencia. En estrecha relación con el panorama de la etapa 1923-1858 se debe referir, en los órdenes temáticos, a los estudios sobre la obra y la personalidad de José Martí. La vinculación entre la data previamente referida y la época revolucionaria es indudable. El interés martiano, otrora tópico aglutinador de los ensayistas no puede ahora considerarse así aunque los análisis hayan alcanzado un grado superior de especialización. Varios de los ya tradicionales especialistas martianos culminan sus investigaciones tras 1959. Juan Marinello (*Dieciocho ensayos martianos*, 1980), dejó tras sí una abundante bibliografía sobre Martí. Culminante es, de igual manera, el formidable trabajo ensayístico de Manuel Pedro González (*Indagaciones martianas* y *José Martí, esquema ideológico*, ambos de 1961), los estudios de Fina García Marruz y Cintio Vitier (*Temas martianos*, 1969); Gaspar Jorge García Galló (*Martí, americano universal*, 1971); Ángel Augier (*Acción y poesía en José Martí*, 1978). Se distinguen los estudios de Rafael Marquina, José Antonio Portuondo (*Martí, escritor revolucionario*, 1982), Leonardo Acosta, Florencia Peñate, Salvador Arias, Emilio de Armas entre otros. Los estudios histórico-biográficos en torno a José Martí y su ideario son numerosos y podrían citarse varios más resulta oportuno señalar que con la aparición del *Anuario Martiano* se logró mancomunar en una edición periódica parte de la importante producción epocal dentro del país (e inclusive del exterior) acerca de José Martí. Comenta Virgilio López Lemus que la densidad de asuntos es notable y las propias cualidades de los trabajos se hallan entre el artículo especializado y el ensayo de erudición. En general estos estudios tienen como factor común el hallazgo del carácter prototípico cubano de una obra esencial en la nacionalidad, pero que desborda los límites insulares para ser tratada como manifestación del espíritu latinoamericano y aún de la lengua española. Se subrayó el

papel democrático-revolucionario de José Martí por encima de los anteriores estudios mitificadotes del héroe. Se revela un Martí atento a la evolución histórica de su pueblo y de todo el continente, un hombre de acción y un gran artista de la palabra.[16]

Las perspectivas del conocimiento de la obra del Héroe Nacional cubano se enriquecieron con las sucesivas ediciones, cada vez más completas y mejores, de sus *Obras Completas.* Se añade, sin objeción alguna a lo referido previamente, la excelente edición crítica de su *Poesía Completa*, (1985) realizada por Vitier, Fina García Marruz y de Armas.

Tras las polémicas en torno al protagonismo de Martí como iniciador o precursor del Modernismo se percibe, amén de colocarlo entre lo mejor de la singular corriente latinoamericana, la obra global de este escritor excede todo encasillamiento. El estudio pluridisciplinar continúa en manos de especialistas de variadas ramas. Una prueba de ello será la frecuencia casi constante con la que se suman nuevas obras a las tres decenas de volúmenes aparecidos hasta 1988.

La manifestación ensayístico-crítica sobre literatura cubana no dista para nada de los ciento veinte volúmenes en treinta años, entre compilaciones de críticas diversas, monografías sobre autores o asuntos teóricos. Los análisis de conjunto (época, corrientes, grupos de autores, géneros) se inclinaron hacia el siglo XIX y los de figuras y obras concretas al siglo XX como línea general. En proporción menor, los textos referidos a la ensayística y al pensamiento cubano hacen suya las reflexiones estéticas y filosóficas. Las investigaciones nacionales sobre las ciencias literarias no son numerosas en la etapa; centradas en puntuales autores como Portuondo y Navarro. En la preceptiva, especialmente en versología, se encuentran aportes de notable interés bajo la firma de Mirta Aguirre.

---

[16] Cfr. López Lemuz, 2008: 195. Es el Martí integral, poeta, orador, hombre de genio revolucionario, fundador de un partido de "todos y para el bien de todos", luchador infatigable. Se resalta su ideario y su praxis. Se advierte que es un hombre que avisora los nuevos tiempos y desarrolla un Consciente pensamiento antiimperialista. Su obra ha iluminado todo el siglo XX cubano.

Importante será señalar que entre los más destacados estudios dedicados a los orígenes literarios nacionales y al siglo XIX aparecen títulos imprescindibles para la historiografía literaria. Se cuentan aquí: *Poetas cubanos del siglo XIX* (1969), *La crítica literaria y estética del siglo XIX cubano* (1970) y *Flor oculta de poesía cubana* (1978), textos todos de Cintio Vitier. El último título mencionado, en opinión de estudiosos, rebasa la labor ensayística para complementarse con la antológica. Fue escrito en colaboración con Fina García Marruz (López Lemus, 2008: 395). En líneas similares se recordarán obras de Salvador Bueno, Samuel Feijóo y otros autores que incluyen la antologización.

Un conjunto de textos monográficos sobre poetas del siglo XIX aparece bajo las firmas de Raimundo Lazo (Avellaneda), Sergio Chaple (Mendive), Salvador Arias (Avellaneda, Plácido, Milanes), Roberto Friol (Manzano) y Cintio Vitier (Zenea). Con carácter póstumo se reagruparon los *Estudios heredianos* (1980) de J.M. Chacón y Calvo. Como certeramente señalan varios estudiosos el ensayo y la crítica dispersa en libros multitemáticos o en revistas de la época no deja fuera de análisis a ninguna de las figuras esenciales de la literatura cubana decimonónica. Mas el grueso de estos trabajos pertenece a las décadas de 1960 y 1970. Dentro de esta última y especialmente en 1980, las figuras literarias del siglo XX ofrecen mayor interés. En torno a ellas se desarrollarán los estudios más significativos.

Serán los años ochentas testigo del ascenso cuantitativo de las publicaciones de libros. En etapas precedentes la edición anual de textos de crítica y ensayo se mantuvo por debajo del promedio de doce en toda la época.[17] Década particularmente rica en la concepción de textos ensayísticos y críticos. Menciónense de manera ilustrativa algunos títulos destacados: *Figuras cubanas* (1980), de Salvador Bueno; *Estudios cubanos* (1980), de Mirta Aguirre; *Imagen y posibilidad* (1981), de José Lezama Lima;

[17] Cfr. López Lemuz, 2008: 195. El investigador referido ha apuntado en sus estudios sobre este período que las cifras son bastante aproximadas. Obtenidas a partir de catálogos y ficheros bibliotecarios en su mayoría han sumado algunos volúmenes de historia relacionados con la materia de interés central. Los años 1958 y 1989 son sólo referenciales. El total de libros es de 377.

Capítulos de literatura cubana (1981), de José Antonio Portuondo; *Crítica lírica* (tomo I, 1982; tomo II, 1984), de Samuel Feijóo; *Estudios y conferencias*, de Camila Henríquez Ureña; *Prosa varia* (1982) , de Ángel Augier; *Páginas críticas* (1983), de Raimundo Lazo; *De sueños y memorias* (1985), de Félix Pita Rodríguez; *Hablar de la poesía* (1986), de Fina García Marruz; *Letra con filo* (III, 1987), de Carlos Rafael Rodríguez y *Crítica cubana* (1988), de Cintio Vitier.[18] Los libros referidos, con la autoría de figuras cimeras de la literatura nacional, son compilaciones de ensayos sobre temas comunes que, como varias de sus rúbricas indican, se refieren esencialmente al panorama de las letras en la isla. Alcanzan los autores con estas obras encumbrados momentos de sus respectivas trayectorias. Todos, en su conjunto, elevan la impronta del ensayo y la crítica dentro del escenario literario.

Como característica singular de este decenio aumentan los análisis sobre etnología, folklore y culturología. Se hallan también especificidades de estudios sobre la narrativa histórica y policial, la décima cubana o noveles campos de investigación a propósito de la literatura para niños y jóvenes o infantil.

La relevancia exegética del teatro es digna de mención. Su doble vía de conceptualización connotaba dos claros senderos de aprehensión intelectiva. Por una parte se analizó el texto dramático como obra literaria y, por otra, su puesta en escena, el espectáculo. Esplende el interés teórico sobre sus técnicas y sistemas, por su propia historización.

La poesía y la narrativa cubanas tuvieron, merecieron destacadísima atención; sin duda alguna mayoritaria en los planos de la crítica. En su exposición y estudio sobresalen los autores más jóvenes (nacidos tras 1940). Las especificidades de la lírica fueron estudiadas por Feijóo, C. Vitier, Fina García Marruz y Roberto Fernández Retamar. Casi sin proponérselo se suman a los anteriores nombres otros, no menos importantes, Enrique Saínz, Yolanda Ricardo, José Prats Sariol y Virgilio López Lemus,

---

[18] Los breves listados que se ofrecen en este párrafo como representativos de tres décadas deben entenderse a manera de ejemplos ya que quedan fuera de enunciación varios (otros) libros de auténtica valía.

todos con libros publicados. En cuanto a la narrativa destacan escritores e investigadores notables como Rogelio Rodríguez Coronel, Luis Toledo Sande, Leonardo Padura Fuentes. A diferencia de los exégetas de poesía y según la fecha en que publican resultan novedosos, también, autores nacidos antes del año 1940. Las voces de Ricardo Repilado (1916-2003), Imelda Álvarez, Ambrosio Fornet, Leonardo Acosta, Salvador Arias y Sergio Chaple. Para el estudioso Virgilio López Lemus los asuntos, problemáticas, temas que los citados críticos y otros desarrollan transitan desde la evolución de los géneros poéticos y narrativos en la isla hasta especializaciones dentro de ellos, relativas a sus corrientes, aspectos formales, obras y autores específicos. El valor conceptual y léxico de estos autores- de sus textos *per se*- distinguen la esencial observación crítico-explicativa en excelentes ensayos (López Lemus, 2008: 398).

Si bien los estudios cubanos sobre la literatura nacional son mayoritarios, para muchos investigadores alentados por la política cultural, por los concursos y las propias gestiones de las editoriales, son profusas las indagaciones hispanoamericanistas. Éstas junto a las disquisiciones en torno a la literatura y al arte universales serán insuficientes en aras de integrar otros saberes al quehacer humanístico de la isla. Podrían influir, en esta puntual marginación, las problemáticas de identidad nacional a debate en la época.[19]

Marinello, Lazo, Arrom, Portuondo, Bueno y Roberto Fernández Retamar son los mayores y más profundos especialistas nacionales de la literatura de América Latina. En la obra de estos y otros ensayistas se distingue el sentido globalizador y las valoraciones generales en detrimento de la particularización o de las monografías temáticas sobre autores y obras. Entre ellos Marinello centra su intelecto en la crítica literaria directa como se advierte en *Meditación americana* (1959) y especialmente en *Contemporáneos*. Resulta raro durante estos años el tratado sobre una literatura nacional

[19] En la tesis "Sobre la cultura artística y literaria" del Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba en 1975 existe un epígrafe dedicado a "La crítica literaria y artística" en el que se plantean el deber ser (el estudio científico), las funciones sociales, la orientación partidista y la adaptación a "las condiciones reales en que se desarrolla nuestra cultura" y a los medios en que la crítica se publica. Alienta particularmente el trabajo de reseñas.

o sobre parte de ella como *La novela andina*, 1971, de Raimundo Lazo mientras que Portuondo hace hincapié en las ideas de *La emancipación literaria de Hispanoamérica* (1975) y Roberto Fernández Retamar se referirá, sobre todo, a la poesía del área en el edificante texto *Para una teoría de la literatura hispanoamericana* (1975).

Con estos y otros ensayistas, "el problema nacional" se extiende a más amplias fronteras. El asunto de la identidad no se limitará a los cubanos sino que deviene cuestión latinoamericana y caribeña. Nuevos ensayistas se suman a la nómina que ya habían enriquecido nombres como el de Manuel Pedro González (*Notas críticas*, 1969), Ángel Augier, Mirta Aguirre, Omar Díaz Arce entre otros. Un denominador común de estas noveles promociones de críticos fue la asunción aspectual (obras, autores) puntual. No suelen hacer hincapié en la historización ni en la teoría literaria como se advierte en volúmenes de Salvador Arias, Ileana Azor, Leonardo Padura Fuentes, *et al*. En la prensa periódica tanto como en disímiles prólogos de obras latinoamericanas que se editan en el país, los estudios sobre poetas y novelistas comprenden cada una de las naciones del área.

La literatura europea tuvo natural referencia antes que el estudio de otras áreas de interés como la norteamericana cuyo principal indagador ha sido José Rodríguez Feo, autor de obra excelente mas no profusa, con sus *Temas norteamericanos* publicado en el año 1985. Lisandro Otero y Norberto Fuentes desarrollaron volúmenes sobre la vida y obra de Ernest Hemingway mientras que se dedican textos a la literatura inglesa, esencialmente sobre Shakespeare. Sobre las literatura francesa e italiana escribieron Camila Henríquez Ureña, Mirta Aguirre, Graziella Pogolotti y otros autores. *El romanticismo de Rosseau a Víctor Hugo* (1973) es, sin objeción alguna, la obra cubana más completa sobre esa materia. Con ella Mirta Aguirre rebasa el talento y algoritmo docente para ofrecer un ingente, valiosísimo acercamiento crítico. De igual manera sucede con los estudios de Camila Henríquez Ureña sobre Dante. A propósito de la literatura rusa y soviética las primordiales aproximaciones llevan las firmas de Sonia Bravo Utrera y Mercedes Santos Moray, especialmente en labores de traducción y de periodismo crítico respectivamente. Otras regiones de excelentes, amplias literaturas hallaron entre los cubanos acercamientos en prólogos, análisis insertos en compendios

misceláneos de crítica y mediante artículos en publicaciones periódicas. No es el caso de las literaturas y el arte grecolatinos cuyos análisis nacionales tienen, por lo general, fines docentes. Estos escritos de profesores universitarios como Elena Calduch, Amado Palenque, Vicentina Antuña (recuérdese *Roma y las letras latinas*, de 1971), Beatriz Maggi, Luisa Campuzano, Elina Miranda se recogen en los Cuadernos H, de la Universidad de la Habana. Forman parte de los programas docentes de las carreras humanísticas.

Es la literatura española a la que se le dedican más profusos estudios. Los cervantinos, por ejemplo, encontraron altos momentos en los textos de Mirta Aguirre, esencialmente en *La obra narrativa de Cervantes* del año 1971. Fue esta autora quien para muchísimos escritores concebía el más relevante análisis de erudición hispanista editado y publicado en dos tomos durante la época (1985): *La lírica castellana hasta los siglos de oro*. Juan Marinello y especialmente Raimundo Lazo ofrecieron estudios particulares sobre literatura española siendo asimismo Lazo uno de los más insignes hispanistas de estos años. Fina García Marruz dedicó un trascendente y excelentísimo texto sobre la poesía, la figura de Gustavo Adolfo Bécquer. Jesús Sauborín Fornaris dedicó un volumen a la dimensión del escritor granadino Federico García Lorca; uno de los escritores españoles de más abundante bibliografía entre los cubanos. El teatro clásico español, la poesía de la generación del 27, las obras de Galdós, Unamuno, Machado, Juan Ramón Jiménez o Miguel Hernández suscitaron un gran interés, reflejándose esta exégesis pasionaria en numerosos textos, muchos de los cuales quedaron incluidos en libros.

Virgilio López Lemus comenta sobre la eventualidad de las exploraciones en torno a las literaturas africanas y asiáticas, preferentemente valoradas en forma de artículos o puntuales introducciones-prólogos de antologías poéticas o narrativas. La figura que mayor interés ofreció fue Rabindranath Tagore y las literaturas angolana, india, china y japonesa hallaron estudios particulares pero de carácter divulgativo. Varios estudiosos manejan la hipótesis de que quizás la época no propició las indagaciones que requieren de la erudición, del vasto conocimiento sedimentado sobre

las culturas de tales continentes. Por ello estos asuntos quedaron supeditados al interés real de los lectores en la isla.

La inquietud epocal halló un valioso, creciente campo en lo referido a la crítica literaria, a sus cuestiones teóricas, funciones, ausencia o presencia en el panorama literario insular. Hubo tres momentos (López Lemus, 2008: 400) centrales en planos de opinión y polémica e incluso de denuncia por la insatisfacción debido a los resultados de su esporádico despliegue por pertenecer a la zaga de los géneros ficcionales. Esos momentos ya citados se centraron entre 1965 y 1967. El primero mediante las revistas *Bohemia*, *La Gaceta de Cuba*, *Unión* y *El Caimán Barbudo*; el segundo se desarrolló entre 1977 y 1979 en la última publicación mencionada y en *Revolución y Cultura*; en ambas revistas y en otras de repercusión loable se advierte– en la primera mitad de la década de 1980– el tercer desarrollo de opiniones y polémicas.

Los rebordes y conceptos de la crítica se habían discutido en *Lunes de Revolución* –uno de los medios imprescindibles para la publicación de crítica literaria y para la interrelación de criterios encontrados y hasta contradictorios– y en menor medida en otras publicaciones de la década de 1960 aparecen reflexiones con perfil crítico. Fue el artículo de Juan Marinello "Nuestra literatura debe ser parte de nuestra Revolución", la más importante aseveración crítica en relación con su trascendencia posterior. En el texto el escritor planteaba el problema de la llamada "indigencia crítica" que obtuvo resonancia y ha perpetuado su influencia hasta la contemporaneidad más reciente estando indudablemente presente en los momentos polémicos posteriores al año en que se publica. Juan Marinello esgrimía la poca fuerza de la crítica nacional (literaria y artística), la necesidad de su ejercicio más amplio dada su función social (López Lemus, 2008: 400).

La insistencia en el desarrollo de la crítica permaneció en los años sucesivos. En 1981 se organizaba un fórum sobre literatura cubana que inauguraba un camino plagado de numerosos encuentros donde concurrían casi todos los críticos cubanos en activo. Al margen de la discusión oral, estos investigadores dejaron una amplísima bibliografía resultante de sus puntos de vista formada por algunos ensayos, abundantes artículos y un abrumador número de respuestas a encuestas. Las materias llevadas a debate eran

variadas mas constantes: el porqué de la escasez de trabajos críticos– valía de lo cuantitativo; el nivel de la crítica en comparación con la literatura de la época– relevancia de lo cuantitativo; los derroteros a seguir para alcanzar un quehacer crítico de inestimable calidad. Estas polémicas y encuestas trajeron consigo, sin objeción alguna, una mejor disposición hacia la crítica en los órganos de prensa e influyeron en la propia política cultural del Partido y del Estado puesto que algunos de sus asuntos de reflexión están contenidos en los documentos rectores partidistas y estatales. Surgió la necesidad de compilar en volúmenes pluriautorales algunos textos esenciales tanto de las polémicas como de reflexiones surgidas al calor de ellas. Resulta importante destacar el muy valioso *Revolución, letras, artes* (1980) que resume las líneas básicas del ensayismo cubano del período; la antología *Pensamiento y política cultural cubanos* (cuatro tomos, 1986) contiene escogidos textos de los años precedentes a 1959 (incluso del siglo XIX) para distinguir las líneas de continuidad del ensayo y la crítica literaria, también para presentar el proceso de consumación tras la revolución de las propuestas progresistas. La serie *Letras. Cultura en Cuba* está conformada por una decena de volúmenes bajo la compilación y selección de la investigadora Ana Cairo Ballester. Un raigal conjunto que resume problemas teóricos, estudios particulares de obras, figuras y corrientes de la literatura cubana.

El estudioso Virgilio López Lemus considera que la crítica literaria y artística alcanza a fines de la década de 1980 un relativo esplendor. A su juicio esto no implicaba que se hubiere alcanzado la total correspondencia entre el ideal *obra publicada-obra comentada.* Los críticos se habían superado hasta abandonar improvisaciones aún refugiadas en las reseñas de libros. Aumentó la presencia crítica como movimiento creativo de relieve dentro del panorama literario de la isla junto a los más exigentes trabajos ensayísticos. Entre estos últimos debe advertirse un núcleo de obras de historia de la literatura que rebasan el perfil crítico, conteniéndolo (López Lemus, 2008: 403).

La historiografía literaria tuvo un significativo desarrollo de conjunto en la época, sin duda influido por la nueva perspectiva sobre el conocimiento de la progresión de la nacionalidad cubana que ofrece la Revolución. El método de análisis histórico marxista prima entre los historiadores literarios que, amén de escribir obras de

historización "tradicionales"– globales, generalizadoras– se dedicaron además al desarrollo de géneros, etapas y corrientes. El novel lapso al que se alude trae una transfiguración cualitativa de la forma tradicional de historiar marcada por la interpretación y la crítica más profunda, pero también por el mayor grado de especialización, particularmente genérica. Entre las obras generalizadoras se distinguen las reiteradas ediciones revisadas y ampliadas de la *Historia de la literatura cubana*, de Salvador Bueno cuya primera edición es del año 1953. Ingente repercusión adquiere el *Bosquejo histórico de las letras cubanas* (1960), de José Antonio Portuondo. El texto sienta pautas de análisis marxista en esta rama del ensayo ya que es el primer volumen que hace suyo tal enfoque filosófico entre las historias literarias cubanas. Su valor más destacable será la síntesis. Las obras precedente habían sido, por lo general, ostensiblemente voluminosas. Portuondo no renuncia al análisis crítico de las obras que relaciona pero ofrece una visión panorámica centrada en la objetividad del hecho literario visto desde las circunstancias históricas.

Tras años de sedimentación informativa e investigativa Raimundo Lazo edita *La literatura cubana. Esquema histórico* (1966). Un año después aparece en la escena de las letras el *Panorama histórico de la literatura cubana*, de Max Henríquez Ureña, publicado previamente en Puerto Rico (1963). En la edición habanera alcanza su madurez como "el intento más ambicioso– y a la vez logrado– de la historiografía literaria burguesa por reseñar en su conjunto nuestro proceso literario".[20]

La última obra generalizadora de la etapa es un texto conjunto y se limita al siglo XIX: *Perfil histórico de las letras cubanas* (1983). Concebida en el Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba su equipo creativo tiene en su haber el único *Diccionario de la literatura cubana* (1984) que hasta el momento se haya editado en el territorio nacional con la exacta especificidad de las obras de esta naturaleza. Ambos proyectos inauguran líneas de trabajo que ya habían tenido

[20] Cfr. Sergio Chaple: "La historiografía literaria en Cuba: bases para un estudio evolutivo" (1984). Inédito. Texto en el Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba. Inédito. Texto en el Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba.

antecedentes y constituyen la más decisiva experiencia institucional de este tipo que se haya ofrecido en Cuba.[21] Sentencian numerosos investigadores que los méritos de dichas obras se sobreponen a sus defectos, ya sean el exceso de explicaciones histórico-sociales en un caso o la ausencia de firmas de mayor o menor jerarquía en el escenario escritural de la isla en el *Diccionario.* Esta última obra incluye edificantes ensayos sobre géneros (como los referidos a la poesía, novela, etcétera), autores y publicaciones periódicas a tenor con la brevedad requerida.

El interés por historiar la literatura nacional no se detuvo en estos años pero en un lustro dentro de ella se acudió más al orbe genérico de matiz especializado y, también, a una generalización aún mayor cuando se refiere a todo el proceso cultural cubano. De este último aspecto se halla un antecedente dentro del propio período: Walterio Carbonell publica en 1961 *Cómo surgió la cultura nacional*. Años después Francisco López Segrera concibe su estudio *Los orígenes de la cultura cubana* (1969). Al margen del juicio de varios investigadores que le atribuyen una evidente superficialidad analítica debido a su vinculación entre diferentes artes, el texto es un intento novedoso por superar los aportes parciales que en este campo ofrecieron Chacón y Calvo entre otros autores.

La historización y la crítica literaria unidas alcanzan sus mejores expresiones en volúmenes que se ocupan de géneros particulares, de etapas y de corrientes literarias. Son las más numerosas y han conformado una real tradición dentro de los estudios literarios cubanos. La primera en el tiempo fue *Sobre los movimientos por una poesía cubana hasta 1856* (1961), de Samuel Feijóo. Obra de erudición excelsa cuyos aciertos interpretativos le ofrecen amplia vigencia. En la década de 1960, no obstante, lo preponderante fueron las generalizaciones históricas de Portuondo, Lazo, Bueno, Arrom, Henríquez Ureña y Segrera. El auge de los nuevos estudios especializados

---

[21] El antecedente principal en el siglo XIX es el *Diccionario biográfico cubano (1878-1886)*, de Francisco Calcagno. No tuvo continuidad notable salvo algunos índices autorales de regiones cubanas o el informativo *Cuba en la mano* (1940) que no es propiamente un diccionario de la literatura. El *Diccionario biográfico cubano (1951-1959)* de Fermín Peraza Sarausa quedó inconcluso y no llegó a editarse más que en impresión ligera.

arribará en el decenio del 70 cuando en el pórtico de la década aparece, precisamente, *La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano*, de Cintio Vitier.

El teatro ha gozado de peculiar privilegio en cuanto al número de obras dedicadas a su estudio; muchas de ellas con carácter historizador. Sin duda la más importante entre todas sea *La selva oscura* de Rine Leal. Abarcador análisis que no sólo se ciñe al panorama nacional y connota significativos vasos comunicantes entre lo cubano y lo universal. El mismo autor publica con posterioridad su más panorámica *Breve historia del teatro cubano* (1980). Entre los estudios más sobresalientes de otros autores destaca *Dramaturgia cubana contemporánea* (1988), de Raquel Carrió.

Otros géneros favorecidos por la historización parcial o general son los narrativos. Con *La novela cubana del siglo XX* (1982), de Imeldo Álvarez e investigaciones críticas panorámicas de Rogelio Rodríguez Coronel y Dolores Nieves sobre la novela de la Revolución cubana se abre el sendero de las exégesis y compendios narrativos. El cuento contemporáneo ha estado atendido con rigor por Salvador Redonet Cook (1946-1998) mas se está a la espera de una monografía de carácter historizador que conforme un *corpus* idóneo para sucesivas revisiones y análisis.

Quizás sea la poesía quien disfrute del mayor beneplácito crítico-investigativo aunque no con una continuidad palpable. Tras *Lo cubano en la poesía*, de Cintio Vitier, reeditado en la etapa, el énfasis panorámico decreció. Tan sólo el texto citado previamente de Samuel Feijóo y su posterior *El son cubano. Poesía general* (1986) podrían distinguirse. Ambos alcanzan una intención historicista aunque en el último no sea ésta su motivación central. En los dos tomos de *Crítica literaria* del propio autor se encontrarán textos sobre el estatus del soneto y la décima en la isla. La obra *Palabras del transfondo* (1988), de Virgilio López Lemus se detiene, junto a su interés crítico panorámico, en la especificidad evolutiva de la corriente coloquialista de la poesía cubana. López Lemus también se ha ocupadodel desarrollo cubano de la estrofa conocida como décima. No obstante a lo enunciado, entre los análisis más extensos sobre esta particularidad lírica podrían señalarse *Décima y folclor* (1980), de Jesús Orta Ruiz y, esencialmente, *La décima escrita* (1986), de Adolfo Menéndez Alberdi.

Tres libros cuya condición historizadora no ofrece dudas pero que suelen concebirse, además, como miradas crítico-interpretativas son *Nueva literatura cubana* (1971), de Julio E. Miranda– su recorrido por la creación literaria tras la Revolución está más inclinado hacia la poesía sin soslayar otros géneros– y los dos volúmenes de Enrique Saínz *Silvestre de Balboa y la literatura cubana* (1982) y *La literatura cubana de 1700 a 1790* (1983), cuya materia de análisis los inclina hacia el surgimiento de la lírica nacional. A la relación panorámica debe añadirse el *Itinerario estético de la Revolución cubana* (1971), de José Antonio Portuondo. Sin objeción alguna muy relacionado– dicho texto– con la historización literaria de la época revolucionaria. Consigue colocar a su autor entre los historiadores que también se entregan a la particularización, a las monografías especializadas.

Las reflexiones previas indican la importancia creciente de la historiografía literaria en el lapso. Comparto con varios analistas que su rasgo distintivo, en relación con los años anteriores, es la pasión por la especialización genérica además del enfoque marxista que se advierte como metodología recurrente entre las firmas más jóvenes. Será más importante ahora la valoración que la exposición factual o enumerativa de textos y autores. Se asiste, al unísono, a una relación más explícita del hecho literario en su vinculación con la cultura nacional, vista como un todo en prospección. Sin renunciar al dato, a la referencia de erudición e inclusive a las finalidades docentes, un número elevado de estos análisis hace hincapié en la crítica. Partirán de ella para conceptualizar y conformar panoramas.

Debido a esta última reflexión podría aseverarse que los ensayos sobre cultura cubana que se escriben en la etapa no pueden desvincularse de la propia historización literaria. De hecho, entre los estudios de Carbonell y de López Segrera se hallan enmarcadas otras obras de sumo interés y variedad de análisis como *Nación y cultura nacional* (1981), de Jorge Ibarra; *Procesos etnoculturales de Cuba* (1983), de Jesús Guanche; *Cultura y comunicación* (1984), de Enrique González Manet y *Cultura y Marxismo* (1986), de Desiderio Navarro.

Crecen las ansias por desentrañar el hecho cultural en la historia de la nación cubana y orbitando en su seno, el hecho literario. Éste va erigiéndose con un carácter de

conjunto, de mejor globalización y teorización que continúa hasta la actualidad. Los historiadores encuentran motivos sociales suficientes para ahondar aún más en esa integración de los estudios culturales. Con propiedad y constancia se inician éstos en la época aunque sin hallar una obra integradora de alta relevancia. Virgilio López Lemus llama la atención sobre la conciencia de la necesidad de tales estudios. En su opinión ésta se muestra implícita y explícitamente por los textos publicados y por la especificación de objetivos. Quizás pueda especularse que a la historización literaria hasta ahora predominante ha de continuar, en etapa posterior, el amplio estudio integrador de la cultura cubana. La necesidad, inobjetablemente, ya estaba siendo expuesta.

Un grupo especial de investigación y análisis al panorama nacional lo formarían textos sobre integración de las culturas negras, de origen africano. Testimonio de ello son los últimos ensayos de Fernando Ortiz Fernández que aparecen en la revista *Islas* y, especialmente, los estudios posteriores de Enrique Sosa (1930-2002): *Los ñáñigos* (1982) y *El carabalí* (1984). En análisis similares se destacan también Rogelio Martínez Furé, Argeliers León, Natalia Bolívar, Miguel Barnet, Jesús Guanche entre otros autores. Cabría rememorar aquí un libro singular, obra de Fernando Ortiz, que si bien no versa sobre la integración étnica cubana se relaciona con creencias populares. *Una pelea cubana contra los demonios* (1959) es, inobjetablemente, la base (para muchos investigadores modélica incluso) de otros estudios específicos sobre temáticas afines.

El ensayismo de la época ha estado signado o notablemente influido por un grupo de documentos del desarrollo de la Revolución. Los discursos de Fidel Castro, las obras de Ernesto Che Guevara e intervenciones orales o textos de otros dirigentes revolucionarios, han tenido un importante papel en la progresión de las ideas y en varios casos han dejado huellas estilísticas en el ensayo y en la crítica artístico-literaria. La documentación de política cultural de la Revolución ha signado evoluciones en la prosa de pensamiento. El primero de estos documentos es *Palabras a los intelectuales* (1961),

discurso de Fidel Castro que posee carácter fundador en tal política cultural del estado.[22] Le sigue el notable texto de Ernesto Che Guevara *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965), que junto a reflexiones de la Primera y Segunda Declaración de La Habana (1960 y 1962), los documentos del primer congreso de la UNEAC (1961) y del Congreso de Educación y Cultura (1971) resultan los pioneros textos básicos de esta política revolucionaria. Con posterioridad se verán profundamente acompañados por discursos y entrevistas de Carlos Rafael Rodríguez (*Problemas del arte en la Revolución*, 1979) y de Armando Hart Dávalos (*Del trabajo cultural*, 1978 y *Cambiar las reglas de juego*, 1983).

El epílogo de esta línea de la oratoria y la ensayística se haya en la recién mencionada tesis "Sobre la cultura artística y literaria" del Primer Congreso del Partido, cuyo *Informe Central* aludió a la problemática artística. Son reflexiones significativas para la vida social, el pensamiento estético y las esferas creativas artístico-literarias. Ellas rigen la política partidista sobre el arte y la literatura nacional, cuya consagración estatal se halla resumida en el Capítulo IV de la *Constitución de la República de Cuba*, proclamada en 1976.[23]

Sin duda alguna, el pensamiento sobre política cultural tan comentado por los escritores cubanos constituye una de las líneas reflexivas más determinantes del momento. La propia culturología y la ensayística en general no escapan de su influencia llegando a dedicarse en ocasiones a tratar temas que conciernen a directrices inherentes a la ya vigente política cultural. Así puede observarse en la investigación en torno al pensamiento estético. Si bien este ha disfrutado de independencia en relación con la

---

[22] Las palabras de Fidel fueron ampliamente reproducidas. Recogen la famosa frase "Con la Revolución todo…contra la Revolución, ningún derecho". La segunda parte de esta frase, sentenciosa y lapidaria que tanta repercusión cobró dentro de la intelectualidad de la isla, es también conocida como: "Contra la Revolución nada", tomada de otra sección del discurso.

[23] Este Capítulo dice: "Artículo 38. El estado orienta, fomenta y promueve la educación, la cultura y las ciencias en todas sus manifestaciones". Compuesto de once epígrafes especifica: "d- es libre la creación artística siempre que su contenido no sea contrario a la Revolución. Las formas de expresión en el arte son libres; e- el Estado, a fin de elevar la cultura del pueblo, se ocupa de fomentar y desarrollar la educación artística, la vocación para la creación y el cultivo del arte".

política cultural existen estrechas vinculaciones entre las obras de ensayistas mayores como Juan Marinello o José Antonio Portuondo. Este último intelectual ha sido el más prolífico en materia estética con trabajos tan notables como *Estética y Revolución* (1963), *La ciencia literaria en Cuba* (1968) y el anteriormente enunciado texto *Itinerario estético de la Revolución cubana* donde realiza el mejor estudio de vinculación entre el pensamiento estético de la obra revolucionaria y la política cultural a través de sus documentos centrales. Éstos y otros materiales de semejante sema han sido compilados en *Ensayos de estética y teoría literaria* (1979). Portuondo reeditó en 1972 *Concepto de la poesía* del que sobresale un enfoque marxista que cobraba actualidad y brindaba una nueva vigencia a la obra, referente e influyente en la época.

Muchos otros escritores resumieron sus criterios literarios compilando sus obras de estética en volúmenes como *Poética* (1961), de Cintio Vitier; las obras de Carpentier (*Tientos y diferencias*) y de Lezama (*La cantidad hechizada*) contienen una parte significativa del pensamiento de estos dos autores imprescindibles. Se refirieron también de manera más incidental a la estética Mirta Aguirre (con valiosos estudios sobre versología y métrica), Samuel Feijóo (autor de una poética original, distintiva en el panorama nacional), Roberto Fernández Retamar (consigue articular con criterio la estética con asuntos literarios, históricos y políticos latinoamericanos), Eduardo López Morales (se refiere a la estética europea), Desiderio Navarro (pionero en la incorporación de las ciencias literarias en la isla), *et aiil*. Digno de mención es el texto de los autores Lucila Fernández y Agustín Fernández. *Política y estética en la época moderna* del año 1974 consigue, con acierto innegable, vincular la estética con su raíz filosófica.

Los estudios filosóficos han presentado una dispar repercusión en el plano de las publicaciones. Al margen de los vaivenes temporales en este plano, los procesos de investigación han sido rigurosos, intensos, extensos. La mayor proporción de ensayos apareció, por lo general, en revistas especializadas. Los investigadores sustentan generalizadamente que la base marxista de tales estudios es mayoritaria, casi absoluta con excepción de títulos como el *Panorama de la filosofía cubana* – publicado por su autor Humberto Piñera en los Estados Unidos de Norteamérica en 1960– *Algunas*

facetas de Varona (1965), de Elías Entralgo o *Ese sol del mundo moral* (1975), tratado de historicidad sobre la ética cubana que Cintio Vitier editó en México. El exponente representativo del pensamiento marxista en Cuba, Gaspar Jorge García Galló publica manuales, textos sobre asuntos básicos de la filosofía marxista-leninista y material docente que lo distinguen entre los ensayistas dedicados a los temas filosóficos. El número mayor de textos de esta disciplina pertenecen a escritores universitarios, cuyos perfiles se acercan a temáticas filológicas. Destáquese a Zaira Rodríguez Ugidos, de la que aparecen póstumamente, en 1985, sus esenciales *Obras*. Pablo Guadarrama es uno de los más importantes analistas de las problemáticas filosóficas latinoamericanas; Lourdes Rensoli Laliga se especializa en puntuales filósofos del viejo continente ofreciendo rúbricas tan interesantes como *Quimera y realidad de la razón* (1987) y textos de historización filosófica con finalidades docentes.

El resultado de estas investigaciones no ha ofrecido en su conjunto un *corpus* de especificidad estético-literaria. Es insoslayable el hecho de que los estudios filosóficos en Cuba continúen ligados al quehacer docente salvo en las investigaciones para otros fines que se desarrollan en el Instituto de Filosofía de la Academia de las Ciencias de Cuba o en dependencias del Comité Central del Partido Comunista. La docencia ha potenciado algunos de los principales análisis sobre preceptiva, gramática, lexicografía, lingüística y, por supuesto, los relativos a educación y pedagogía. El auge de estos tratados, incluidos aquí las aproximaciones a referentes de lenguas extranjeras, se aprecia en la década de 1980. Aunque su especialización y especificidad pudiesen dejarles al margen de este breve recorrido, resulta apropiado distinguir obras como *El habla popular cubana de hoy* (1982), de Argeliers León, con firma de Argelio Santiesteban, *La dimensión lingüística del hombre* (1983), de Max Figueroa Esteva; *Los indoamericanismos en la poesía cubana de los siglos XVII al XIX* (1984), de Sergio Valdés Bernal; *Felipe Poey, lingüista* (1984), de Rodolfo Alpízar; *De lo popular y lo vulgar en el habla cubana* (1988), de Carlos Paz y un notable número de publicaciones de temas similares, obra del equipo de investigadores en esta rama del saber del

Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de las Ciencias de Cuba.[24] De perfil semejante sobre redacción son las obras de Ricardo Repilado, los de tropología poética de Mirta Aguirre e interminable lista de ensayos multiaspectuales de claro sentido docente, escritos por profesores universitarios o de enseñanza general.

El ensayismo sobre artes plásticas y musicales se ha enriquecido con firmas de renombre, conocidas antes del año 1959 como Juan Marinello, de quien se editó tras su muerte sus *Comentarios al arte* (1983). Aquí se compila lo esencial de su labor crítica sobre artes no literarias. Loló de la Torriente ofrece en *Memoria y razón de Diego Rivera* (1959) el más completo volumen sobre el ingente maestro mexicano o *Imagen en dos tiempos* (1982), monografía histórico-crítica de la pintura cubana. Nuevos autores de prestigio suman obras ensayísticas sobre las artes de Cuba: Yolanda Aguirre (*Vidriería cubana*, 1971); Graziella Pogollotti (*El camino de los maestros*, 1979); Adelaida de Juan (*Las artes plásticas*, 1968; *Pintura cubana*, *Temas y variaciones*, 1979); Jorge Rigor (*Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba*, 1982); Gerardo Mosquera (*Exploración en las artes plásticas*, 1983) entre otros como Leonel López Unza, Oscar Morriñas, Amado Palenque, Samuel Feijóo, Félix Beltrán y Alfredo Guevara. Puntuales arquitectos también se han dedicado, desde el punto de vista artístico, a los estudios relativos a su especialidad. El más fecundo ha sido Roberto Segre, argentino residente en la isla desde temprana data. Eliana Cárdenas y Nelson Herrera concibieron textos singulares. La obra monumental de Joaquín Weiss y Sánchez comprende el primer volumen cubano sobre la historia de la arquitectura, monografías sobre el arte de construir en la Habana durante el período colonial, entre los que sobresale *La arquitectura colonial cubana* (1979).

---

[24] A los mencionados textos de Max Figueroa Esteva, Sergio Valdés Bernal, Carlos Paz y Rodolfo Alpízar, deben agregarse otros de los también integrantes del equipo; Zoila V. Carneado Moré: *La fraseología en los diccionarios cubanos* (1985), Antonia María Tristá: *Fraseología y contexto* (1938) y algunos más vinculantes o no con la literatura. Distinguimos a Graciela Pérez González, Alina Camps Iglesias, María Teresa Noroña Vilá, Raquel García Riverón, Isabel Martínez Gordo, María Elena Pelly Medina, Nuria Gregori Torada y Gisela Cárdenas Molina. También han publicado obras biautorales y en colectivo.

Los ensayistas y críticos musicales dimensionan la música cubana, exploran raíces y señalan las figuras de mayor relieve en el acto, arte de la composición. Los notabilísimos de la época han sido Argeliers León (*Música folklórica cubana*, 1964); María Teresa Linares (*La música popular*, 1969); Harold Gramatges (*Presencia de la Revolución en la música cubana*, 1983); Leo Brouwer (*La música, lo cubano y la innovación*, 1972). La historiografía musical halló su cenit con dos momentos primordiales: en primera instancia con la edición de *Breve historia de la música* (1964), de Pablo Hernández Balaguer y un segundo instante con la creación de Edgardo Martin en 1972, *Panorama histórico de la música cubana*. Se han distinguido además otros críticos y ensayistas que van más allá de las funciones docentes: María Antonieta Henríquez, José Ardévol, Ramiro Guerra (con significativas indagaciones sobre la danza), Idilio Urfé, Miguel Cabrera, Dulcida Cañizares (especialista valiosa de la obra de Gonzalo Roig), Helio Orovio (autor de un *Diccionario de la música cubana*, 1981).

El séptimo arte vio la progresión de atención que recibió por parte de la crítica a raíz de la fundación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Merecidísimo espacio tiene en los renglones de este resumen puesto que el movimiento oral y escrito desarrollado abarca la crítica (específica de un filme, un director, un autor) y el ensayismo (teoría cinematográfica, técnicas, recursos, panoramas históricos entre otras temáticas). Según Virgilio López Lemus (López Lemus, 2008: 409) en treinta años han aparecido disímiles volúmenes de autores cubanos. Muchos de estos títulos son compilaciones de críticas como *Un oficio del siglo XX*, de Guillermo Cabrera Infante y varios de José Manuel Valdés Rodríguez (*El cine: industria y arte de nuestro tiempo*, 1989 entre otros artículos).[25] Similar ocurre con las *Crónicas de cine* publicadas en 1988 por Mirta Aguirre y con *Letra y Solfa. Cine* de Alejo Carpentier (1989) que agrupan textos mayoritariamente escritos en los años cincuenta. Mario Rodríguez Alemán se incorpora al conjunto con *La sala oscura* (1982). Con un carácter ensayístico

[25] Este libro se editó en Cuba antes de que el autor saliera del país para residir en Europa. Posteriormente publicó otros textos ensayísticos y críticos sobre cine entre los que, a mi juicio, sobresale *Cine o Sardina*.

certeramente definido aparecen *Una imagen recorre el mundo* (1979), de Julio García Espinosa; *Dialéctica de un espectador* (1982), de Tomás Gutiérrez Alea y *Arte, Cine. Videotape: límites y confluencias* (1987), de José Rojas Bez, este último título se refiere enfáticamente a la especulación "sobre cuestiones teóricas del cine, su concepto y especificidad" así como "su ubicación en el universo de las restantes artes".[26]

Sin una publicación bibliográfica autónoma pero con trabajos notables aparecidos en revistas, especialmente en la publicación *Cine Cubano*, o expresándose oralmente a través de los medios de comunicación masiva, se ha distinguido un grupo de críticos con sistemático y apasionante desempeño. Entre ellos destacan: Roberto Branly, José Antonio González y Eduardo López Morales que hasta el momento de su obra trabajaron en la época referida. Otros destacados nombres continúan ese excelente legado hasta la actualidad aunque en puntuales ocasiones con el desarrollo de un *sui generis* "periodismo cinematográfico" de reseñas divulgativas que no articula plenamente una poética ensayística. Por sólo citar a algunos referimos los nombres de Frank Padrón Nodarse, Luciano Castillo, Alejandro Rodríguez, Carlos Galiano, Mercedes Santos-Moray y Leonel López Unza.

En la acera de enfrente, fuera de las artes, de la historización literaria y de las temáticas referidas a la literatura, la dimensión más próxima a este tipo de ensayismo de raíz filológica es el ensayo historiográfico. La historia va alcanzando una gradual cientificidad distanciada de la creatividad escritural. Imposible no nombrar una obra capital de la cultura cubana: *El ingenio* (1964), de Manuel Moreno Fraginals, quien ha sido enunciado previamente en este resumen. Necesario es también consignar la labor de historiadores muy vinculados a temas de cultura artística, general como Ramiro Guerra, José Luciano Franco, Emilio Roig de Leuchsenring, Elías Entralgo y Juan Pérez de la Riva. Casi todos fallecieron en el período al que ahora se hace referencia. Por sus

---

[26] La cita aparece en el texto *Historia de la Literatura Cubana*. *La Revolución (1959-1988). Apéndice sobre la literatura de los años noventa*. Tomo III. La Habana: Instituto de Literatura y Lingüística José Antonio Portuondo Valdor", Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente; Editorial Letras Cubanas, 2008. Dicho adagio es parafraseado por el crítico e investigador Virgilio López Lemus. La real autoría corresponde, así lo designa Virgilio, al crítico cinematográfico cubano Luciano Castillo.

rebordes literarios se traen, una vez más, a colación: *El grupo minorista y su tiempo* (1978), de Ana Cairo y *Geopoética* (1983), de Antonio Núñez Jiménez. Obra distanciada de lo histórico ya que su perfil central es la visión geográfica del archipiélago cubano por medio de la poesía.[27]

Un conjunto de destacados bibliógrafos realiza una impresionante secuencia de ediciones de bibliografías multiaspectuales de temas científicos y literarios, de épocas, libros, índices de revistas, bibliografías de las más notables figuras de la cultura nacional, de fondos bibliotecarios e infinidad de asuntos. Por sólo nombrar una, valdría la pena distinguir el *Índice general de publicaciones periódicas cubanas.* Es Araceli García-Carranza, cuyas obras rebasan el carácter auxiliar de estos textos, la bibliógrafa más importante de la época. Fruto de sus investigaciones eternas es la excelente *Bibliografía de Alejo Carpentier* del año 1984.

Si bien las bibliografías no poseen relieve cuantitativo en el panorama ensayístico del período, no deben olvidarse entre otras cosas por su calidad crítico-expositivas la de Santiago Pita, escrita por el poeta Octavio Smith o la de *Casal* (1981) de Emilio de Armas, reputada entre las mejores bibliografías literarias nacionales. Se hallarán obras dedicadas a Humbolt y Wifredo Lam, ambas de Antonio Núñez Jiménez. En esta línea de exégesis valorativa pictórica aparecen las de Juan Sánchez sobre Fidelio Ponce y las de José Secano entre las que se erige el texto dedicado a Amelia Pélaez. Al profesor Amado Palenque corresponde una resumida y excelente biografía sobre Leonardo da Vinci –de igual nombre– publicada en el año 1984. Se distinguen textos dedicados a José Martí, Máximo Gómez y Antonio Maceo mas la mayor parte de estas semblanzas sobre héroes nacionales de los siglos XIX y XX son de carácter histórico, como las igualmente dedicadas a personalidades de la política insular.

Varios investigadores literarios cubanos comparten el juicio de que al ensayismo literario deberían sumarse los volúmenes de entrevistas aparecidos en la etapa. Señalan

---

[27] Es el volumen referido a la poesía cubana y la naturaleza insular correspondiente a la serie: *Cuba: la naturaleza y el hombre. Geopoética*. El libro es, a su vez, un recuento sobre el canto a las bellezas del paisaje en la trayectoria de la literatura cubana.

el aspecto temático como motivo esencial de tal incursión aunque su metodología cabalgue entre el periodismo y la crítica. Sería el caso del importante volumen *Entrevista* de Alejo Carpentier. *Entrevisto* (1982), de Fernández Retamar: *collage* ensayístico a parir de numerosas entrevistas concedidas por el autor. Otros libros que comparten esta modalidad serían: *Las palabras de otro* (1982), de Ciro Bianchi Ross, sin objeción el periodista cubano que con más eficacia y talento ha hilvanado el sistema de preguntas y respuestas en aras de un sólido argumento exegético, historiador y personal.

Diversas compilaciones de ensayos y artículos críticos en torno a personalidades cimeras de la cultura cubana han conformado libros imprescindibles. Con excelente cuidado y erudición didáctica– no resulta la expresión un oxímoron– brillan en el escenario investigativo de la isla las colecciones de la serie Valoración Múltiple de la Casa de las Américas, las Órbitas de Ediciones Unión y los *Acerca de ...,* editados y publicados por la Editorial Letras Cubanas. Amén de estos esfuerzos loables de índole editorial existen otras compilaciones ensayísticas sobre José Lezama Lima, Onelio Jorge Cardoso, Alejo Carpentier, José Soler Puig y otros autores de la isla.

Un nutrido grupo de escritores de varios géneros ha desarrollado el ensayo y la crítica de manera puntual pero con repercusión y logros subrayables. Los novelistas Lisandro Otero, Reynaldo González y Miguel Barnet. Intelectuales decisivos en la etapa revolucionaria que cuentan en su haber con libros de ensayos publicados. Entre los poetas ensayistas continuán su quehacer Fina García Marruz, Cintio Vitier y figuras más noveles como Ernesto García Alzola, Luis Suardíaz, Manuel Díaz Márquez, Raúl Hernández Novas, Mirta Yánez, Aramís Quintero, Luis Álvarez entre varios nombres que si no han reunido hasta la fecha sus estudios en libros lo harían con posterioridad destacando como excelentes prosistas de pensamiento.

Se asistía en la época a aumentos y disminuciones en los órdenes de la calidad y la cantidad de ensayos y de crítica. Aunque esta última fuese deficitaria en puntuales oportunidades quedando por debajo del reto de la creación de ficción; el ensayo prosiguió con ritmo semejante al de otros pasados años encontrando en los años ochenta su más notable esplendor. Epifanía a la que contribuyen un mayor grado de

profundización, cientificidad o voluntad de ella, con gradual distanciamiento del subjetivismo típico de la prosa impresionista. El crecimiento cuantitativo (López Lemus, 2008: 407) puede relacionarse con una causa objetiva: el ensayista escribe con la relativa seguridad de la publicación de sus textos. Si antes del triunfo revolucionario no existían con propiedad casas editoriales literarias, ahora éstas surgen aún sin llegar a cubrir todas las ofertas de investigaciones concluidas, monográficas o no. La Imprenta Nacional de Cuba y con posterioridad la Editora Nacional se convertían en los primeros medios nacionales creados para tal labor. En el año 1967 fue fundado el Instituto Cubano del Libro con series editoriales como Arte y Literatura y Ciencias Sociales, en las que podían afluir, en perfecto algoritmo editorial, la ensayística– y la crítica literaria– antes editada por la Universidad Central de las Villas y por las Ediciones Unión de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). La concepción de la Editorial Letras Cubanas trajo consigo un aumento en la publicación de textos de teoría y crítica literarias mediante una redacción especializada. La Editorial Pueblo y Educación por su parte asumió la amplísima publicación de textos para la enseñanza con significativas tiradas en relación con la población del país. De igual manera la Universidad de la Habana publicaba con fines docentes los Cuadernos H, de incuestionables valores en la exploración artístico-literaria desde las edades clásicas hasta la contemporaneidad.

Sería oportuno precisar que a ese esfuerzo editorial se suman numerosos órganos de prensa provinciales y nacionales. Éstos dan cobijo entre sus páginas a reseñas, críticas y ensayos. Han sido de alguna manera enunciados algunos pero con no menos importancia se ubican las revistas de las universidades de La Habana, Santiago de Cuba y Villa Clara; de la Biblioteca Nacional; de las previamente citadas editoriales (Unión, Letras Cubanas, Arte y Literatura) y de otras (Gente Nueva, Casa de las Américas); de los ministerios de Educación (*Simientes*, *Educación*) y de Cultura (*Temas, Revolución y Cultura*…); de la Academia de Ciencias (*Anuario L/L, Revista de Ciencias Sociales*) y de numerosos otros organismos del estado. Al unísono se organizan en estos años varios fórums literarios donde las comunicaciones o ponencias presentadas devienen auténticos ensayos. Huelgue mencionar el de Literatura cubana de 1981, así como los de

narrativa, poesía, sobre Alejo Carpentier, Juan Marinello y otras figuras y el no menos esperado que tuvo como tema central, precisamente, la dimensión del ensayo y la crítica.[28] Del anterior panorama no pueden ausentarse los Encuentros Internacionales de Criterios I y II, celebrados en los años 1987 y 1989 respectivamente. Compartieron criterios en estas citas estudiosos del relieve de Iuri Lotman, Fredric Jameson, Patrice Pavis, Jonathan Culler, Manfred Póster, Viacheslav Ivanov, Jochen Shulte-Sasse Gerald Prince y otros.

La objetividad expositiva, el interés de asumir con cientificidad rigurosa los textos crítico-ensayísticos ha traído como resultado el hincapié autorial en los contenidos restando énfasis a cuestiones estilísticas, tan acuciadas en la etapa precedente. No suelen hallarse estilistas como Mañach o Marinello salvo en autores específicos cuyas obras habían alcanzado ya madurez antes de la Revolución. Asumiendo una poética, quizás, más lógica que tropológica e inmersos en temas sobre arte y literaturas nacionales e internacionales se dedicaron al análisis de los procesos culturales decimonónicos y contemporáneos. Dialogaban con los orígenes de la nacionalidad y su expresión literaria, incluidas la cronologización y evaluación del desarrollo cultural cubano hasta nuestros días subrayando las expresiones artísticas que hallaron esplendor tanto como aquellas que transitaron por momentos de insuficiencia– como fue el propio caso de la crítica literaria y artística. Permanecían en el día a día problemáticas en torno a las influencias y las técnicas (esencialmente narrativas), los aspectos ideológicos y las orientaciones filosóficas de la creación artística. Entre otras cuestiones igualmente exploradas sobresalían las significaciones respectivas (el lugar que ocupan) de las principales figuras del arte y la literatura nacionales.

La presencia de intelectuales cubanos en fórums y congresos internacionales y la visita de destacadas figuras extranjeras a los eventos nacionales propició una apertura edificante a la investigación. Debe advertirse del escaso y puntual análisis de las

---

[28] En el año 1990 apareció *La literatura cubana ante la crítica*; compilación de los textos que conformaron ese forum de 1987. Sin duda alguna un testimonio evidente y productivo del estado del ensayismo y la crítica literarios cubanos del final del período pasado.

culturas latinoamericanas tanto como del estudio sistemático de otras culturas. Sobre los críticos también se ha ejercido la crítica. Muchas voces les exigían profusión temática, un profundo saber y reflexión; en ocasiones pidiéndoles más de lo que podrían ofrecer (López Lemus, 2008: 409). El cambio histórico cubano hizo más compleja la actividad de críticos y ensayistas puesto que aumentaron los reclamos sociales inespecíficos, en otras palabras, la sacra colectivización que el sistema revolucionario trajo consigo. Lo anterior reclamó que los especialistas fueran, a su vez, ciudadanos plenos, en vínculo estrechísimo con el alto esfuerzo popular en la edificación socialista. De esta manera y como acertadamente sostiene Virgilio López Lemus se cumplía con "el segundo oficio" (en la mayor parte de los casos devino primero por el considerable tiempo que solicita), con las obligaciones de la defensa patria, con las tareas de las organizaciones de masas hallando entre tanto el tiempo para la superación cultural y la escritura.

La profesionalización especializada ha tenido ante sí varios inconvenientes. Si en esta época se hallan ciertamente grandes y buenos ensayistas de todas las edades es fruto de la constancia y entrega individual a la autosuperación; constante que se advierte entre los más importantes cultivadores de la prosa de pensamiento en el país. Ni evasivos ni acomodados; el caudal de su trabajo les avala, les conforma.

El reclamo social enunciado hace un momento se extiende hacia todos los escritores e, inclusive, a todos los profesionales cubanos, sin distinción de especialidades. Quizás por ello los críticos y ensayistas han solido ser más exegéticos y menos partidarios –vistos en mayoría– de las cuestiones teóricas. Es evidente la ausencia de un mayor "trascendentalismo" capaz de superar la inmanencia crítica, en ocasiones muy centrada en el solo objeto de análisis. Lo anterior ha dado lugar a la añoranza de un trabajo generalizador, hacia el que se halla más inclinado el historiador. Sigue, sin objeción alguna, siendo el ensayismo uno de los géneros más fecundos de la literatura cubana y la crítica aunque no permaneció siempre a la altura de su

circunstancia (artística y social) ofrece asimismo un buen panorama durante estos años.[29]

La etapa que se inicia en 1989 puede describirse como una década caracterizada por un énfasis en la reflexión y en la indagación introspectiva de la realidad social cubana, realmente fecunda en/para el ejercicio del género. El hecho de coincidir esta década en la isla con el llamado "período especial en tiempos de paz"- complejísima etapa de crisis que, sin embargo, obró como motivación y tema *per se* de la ensayística y la crítica– propició en el cubano la asimilación de las nuevas y difíciles condiciones de vida para subsistir y, especialmente, para crear con el saldo positivo de la experiencia humana.

Insuflan fe en este tiempo la renovación de criterios editoriales, las condiciones y la salida de muy variadas revistas, casi artesanales, que consiguen la recirculación del material crítico y ensayístico. De esta manera ofrecen cimientos materiales a la proyección de un pensamiento que reflejará de múltiples modos la etapa vivida. Esta asunción de lo vivido y la consiguiente asimilación literaria incidió notablemente en el florecimiento del género literario ensayístico, fundamentado en su esencia inquisitiva y disquisitiva, su dialogismo polisémico y, especialmente, en el ofrecimiento de la perspectiva libre tanto en el discurso temático como en su elaboración estructural.

Resulta peculiar constatar que conceptualmente el ensayo y la crítica escrito en la isla durante los años noventa no dista demasiado del realizado fuera del territorio nacional; para varios estudiosos claro síntoma de un fenómeno afín de pronunciamientos y reflexiones en aras de un "mejoramiento humano". Quizás sea por estas condicionantes que tras cualquier tema personalista, esteticista, anecdótico en el discurso de la etapa subyace la ingente temática de lo social, histórico y político aunque no suela ésta implicarse abiertamente.

---

[29] Cfr. Cairo Ballester, Ana: "Orientaciones metodológicas. Literatura ensayística cubana II". Folleto. La Habana: Ministerio de Educación Superior, 1982.

Lo enjundioso de estos géneros en el lapso referido permite demarcar aquellos textos cuya expresión es eminentemente literaria y otros que se mueven en este epicentro escritural y desde su vórtice abarcan aristas como la artístico-literaria y la filosófica. Los ensayos totalmente históricos, políticos, sociológicos como variantes del discurso no se contemplan aisladamente, sin que por ello dejen de incurrir algunas de sus ópticas en muchas de las obras más sobresalientes, toda vez que, como ya se ha apuntado, subyacen en la ensayística y la crítica como tónica general. Lo anterior obedece, de cierta manera, a la interrelación e intertextualidad que se aprecia en varios textos. Ello hace difícil en ocasiones deslindar con nitidez las variantes temáticas puras en los años revisados. Sin duda otra de las peculiaridades descubiertas que dan carácter al género entre los años de 1989 a 1999. No pueden excluirse puntuales obras de investigación que por su literariedad convincente, pulida pueden contemplarse dentro del mismo.

Integrando casi todas las subdivisiones estudiadas se encuentran reediciones de valiosos textos de ensayo y crítica literaria a la vez que reimpresiones de títulos indispensables de la literatura cubana. Todo lo anterior establece un terreno pródigo para la indagación y el quehacer reflexivo. Entre los autores nacionales más favorecidos por la acción editorial (respuesta a la demanda de los lectores por el interés creciente de su obra) aparece en primer lugar José Martí. Las miradas hacia la totalidad de su obra– ensayística, oratoria, epistolar– alcanzaron su cima en la publicación de una excelente edición crítica. Otros clásicos autores de la literatura cubana reeditados en el período son Félix Varela, Fernando Ortiz, Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Juan Marinello, Gastón Baquero, Jorge Mañach, Carlos Rafael Rodríguez, Cintio Vitier y Roberto Fernández Retamar. Además de la reimpresión de importantes obras de su acervo, es necesario destacar algunas reediciones de libros que enriquecen por sí mismos, el panorama de la ensayística y la crítica literarias cubanas de estos años. Imprescindible mencionar el libro del teórico, poeta y ensayista Roberto Fernández Retamar *Calibán y otros ensayos*, publicado en Cuba, Brasil y los Estados Unidos. La edición revisada en Cuba con el título *Caliban Cannibal: existe una cultura latinoamericana*, explica los términos de su discurso y ejemplifica la vocación identitaria del ensayo de la época.

Otras reediciones de particular relieve son los títulos: *Cuba: cultura*, de Juan Marinello, recopilación antológica de ensayos relacionados con el tema y *Letra con filo*, de Carlos Rafael Rodríguez, ambos del año 1989. Una de las obras fundamentales del género en la isla, es sin duda el título: *Ese sol del mundo moral: para una historia de la eticidad cubana*, de Cintio Vitier, cuya primera edición en Cuba fuera realizada en 1995 (la primera edición, concebida en México, data de 1975).

A juicio de algunos investigadores nacionales el ensayo literario en este período –quizás también en prolongados períodos precedentes– adolece de una escritura en exceso tecnicista, imbuida de cientificismos más propios de la investigación literaria pura que del tono reflexivo y libre inherente al género. Tal característica. Común a toda la literatura finisecular, inmersa en el espíritu– a ratos tecnificado– de la era computarizada tonifica el ensayo con elementos analíticos, en menor o mayor medida afines a las nuevas corrientes de la teoría literaria. Partiendo de este criterio se destacan en el período varias líneas de acercamiento al sujeto, siendo los principales análisis: textuales, poético-filosóficos, inter y paratextuales y los ideotemáticos.[30] Es oportuno señalar que el tipo de discurso observado no aparece en su forma pura sino integrado a varios de los abordamientos apreciados.

El cientificismo acentuado que, en no pocas ocasiones, distingue al ensayo en la época, asunto del que no está exento el género en ningún otro territorio, lo hace proclive a la aproximación, en método y carácter, a la reflexión teórica y a la disquisición filosófica, condición que rigurosamente dosificada en atención al contenido no hace mermar su valor más bien todo lo contrario.

La elevada significación del ensayo con esa impronta ética, cómplice de nuevas formas de ver –especularmente– la realidad, ha contribuido a enriquecer la memoria cultural de la nación.

---

[30] Para una cabal comprensión de lo señalado se prefiere hablar de análisis en la denominación de los tipos de acercamiento observados en el discurso crítico-ensayístico.

En aras de una mejor comprensión del género en la contemporaneidad y siendo consecuentes con la visión panorámica o de conjunto que hasta el momento ha caracterizado este recorrido, se proponen cuatro grandes grupos (también subgrupos) que viabilizarán el entendimiento del ensayo y la crítica literaria durante estos años. Son los siguientes:

A. Indagaciones socio-culturales.
B. Estudios teóricos y panoramas.
C. Orígenes y tradición:
- Sobre autores cubanos
- Clásicos de la literatura cubana
- Estudios martianos
D. Literatura artística y de temática universal.

1. Indagaciones socioculturales

Las condiciones socioeconómicas en la Cuba del período condicionaron el eje sociológico de toda la literatura aún en las temáticas más ficcionales. Es por esta razón que se encuentran muy variados títulos que, desde una óptica literaria, se insertan en la panorámica sociocultural. De 1989 es uno de los textos más representativos sobre la literatura, la cultura y la sociedad en Cuba; *Cuba: cultura y sociedad*, de Francisco López Segrera. El texto deviene un fresco sobre las implicaciones y relaciones entre ambos términos como índice de conocimiento de la isla. En este mismo año y con la autoría del investigador Gustavo Pérez Firmat aparece el estudio *The Cuban Condition: Translation and Identity in Modern Cuban Literatura*.[31] Aquí se aborda lo identitario en

[31] Aunque no como línea general en la estructura propuesta se incluyen en este sucinto repaso del período varios títulos en inglés -como idioma original-que por su interés ilustran con creces las tesis desarrolladas en dicho recorrido.

el reflejo que ofrece la obra literaria. Tesis que reafirma la integración de literatura, cultura y problemática social, palpable en la poética ensayística de la etapa.

Uno de los núcleos ideotemáticos más representativos del ensayo en el período es, indudablemente, el de la identidad. Este término adquiere connotaciones que trascienden la esencia idiosincrásica extendiéndose al plano socio-cultural siendo la identidad de lo cubano el sujeto predominante durante estos años por la connotación, sustantivación nacionalista que representa.

Sobre el tópico giran una gran cantidad de títulos que ilustran la acometida de los ensayistas cubanos con matices menos o más literarios o reflexivo-filosóficos. Tal es el caso de *La polémica de la identidad* (1996) de los filósofos Georgina Alfonso, Emilio Ichikawua y Miguel Rojas donde se aborda la problemática no sólo en la disquisición reflexiva teórica sino apoyada en el discurso literario y filosófico de la isla. Idénticos títulos aportan dos autores que indagan sobre el tema en obras diversas. *Ensayos de identidad*, publicado en 1993 por Enrique Ubieta y en 1995 por Enrique Alberto Gómez. Ambos aciertan con sus indagaciones al desentrañar este concepto para desvelar la zona por la cual transita el ser de la cubanidad, que ahora se brinda en la visión totalizadora de la cultura, integrada en ella la propia literatura.

Con iguales propósitos aparece en 1999, publicado en Alemania y fruto de la labor conjunta de investigadores cubanos radicados dentro y fuera de la isla (coordinado por el estudioso Raúl Fornet Betancourt), el libro *Filosofía, Teología, Literatura: aportes cubanos en los últimos cincuenta años*. El volumen ofrece un marco conceptual de la cultura apoyado en estas aristas del pensamiento humano.

También de problemática socio-cultural y con el tema identitario se publican en el exterior los títulos: *Cuba: la isla posible* (1995), de Iván de la Nuez; *El arte de la espera* (1998) e *Isla sin fin* (1999), de Rafael Rojas. Con marcado tono autobiográfico y estilo periodístico, *Mea Cuba* (1990), de Guillermo Cabrera Infante. Reseñables son las ediciones en lengua inglesa (1996) y española (1998) del ensayo de Antonio Benítez Rojo *La isla que se repite*. Indagación socioeconómica en la historia nacional desde los tiempos de la Colonia hasta el siglo XX. Inclinado hacia el perfil historicista pero con

rebordes socio-culturales aparece el libro *Cuba-España. España-Cuba* (1998), del escritor Manuel Moreno Fraginals.

De las implicaciones sociales de la literatura de la época y de ese carácter político que subyace en ella tematiza la obra, del ya mencionado Roberto Fernández Retamar, *Cuba defendida* (1996) cuya aparición, en criterio de los investigadores, señala un hecho estratégico por necesario dadas las coyunturas sociales previamente enunciadas. Por su parte, *Resistencia y libertad* (1999), de Cintio Vitier aborda tópicos, desde el peculiar *ethos* poético del autor, de significativo valor y contenido ideológicos. Fruto del examen minucioso del sentimiento de lo cubano en la intimidad destaca el texto *Filosofía del cubano y de lo cubano* (1996), de José Sánchez-Boudy. Con idéntica mancomunidad entre sujeto literario y ámbito social-cultural aparece el título *Panorama de la literatura cubana en la Revolución* (1992), de un colectivo de autores.[32]

Un interesante estudio –distintivo de las cualidades del ensayo como género literario– se publica en el año 1992 bajo la firma del narrador y crítico Reynaldo González. *Contradanzas y latigazos* se adentra en el contexto de la Cuba decimonónica. La intemporalidad de sus ideas y conclusiones lo convierten, no obstante, en un texto imprescindible para conocer las imbricaciones entre literatura y sociedad convirtiéndose, por ello, en un ejemplo paradigmático del tópico.

Necesario resulta enunciar aquí los títulos de Gastón Baquero *Indios, Blancos y Negros en el caldero de América* (1991), con palpables referencias identitarias y *La fuente inagotable* (1995), valiosa selección de estudios literarios de fuerte referente culturológico.

Son estos puntuales ejemplos de temática socio-cultural inquietantes estudios que sitúan el quehacer ensayístico, a partir de su tradición e historia, de cara a la propia condición nacional.

---

[32] Si bien este texto podría incluirse en la subdivisión correspondiente a los panoramas, dada la peculiaridad sociocultural del período que abarca su objeto de estudio se prefiere insertarlo en este grupo para una ejemplificación más evidente.

2. *Estudios teóricos y panoramas*

Uno de los grupos temáticos predeterminados para la intelección de este recorrido es el que corresponde a los estudios teóricos y panoramas. Se incluyen en este los genéricos y generacionales y aquellos teoréticos y/o reflexivos.

Para una teoría de la literatura hispanoamericana (1995) es un texto cimero para comprender el alcance y desarrollo de este tópico en la etapa. Su autor Roberto Fernández Retamar publica su versión completa en Colombia. Entre los textos de indagaciones temáticas y los estrictamente teoréticos o encaminados hacia la libre reflexión se encuentra la obra *Ejercicios del criterio* (1989) del investigador, crítico y traductor Desiderio Navarro. Con este análisis continúa una línea muy cercana a su labor teórica dejando al unísono pautas en la ensayística de la isla. Favorecerá con paulatino interés la ejercitación del criterio del autor en una vocación de mayor liberalidad reflexiva. Por sendero afín transita la obra del poeta y crítico Eduardo López Morales. En *Crítica de la razón poética* (1989) se trasluce, entre tópicos particulares de la poesía cubana, un discurrir teórico, no menos filosófico en el análisis. El ensayo *La escritura y el límite*, publicado en 1998, es un compendio de estudios sobre cultura general con marcada vocación (característica que comparte con los títulos referidos previamente) teórica.

Según la opinión de varios investigadores un recuento de los panoramas debería iniciarse con aquellos títulos de mayor diapasón contenidista. Por tal razón se eligen *Ensayos cubanos* (1994), de Salvador Bueno y *Prosas leves* (1993), de Cintio Vitier. Ambos volúmenes permiten contemplar, estudiar y exponer cada temática escogida en su conjunto. Importantes serán las obras del presente período correspondientes a la serie *Letras. Cultura en Cuba*, coordinada por la profesora y doctora Ana Cairo, donde se revalorizan temas de la literatura cubana que inciden en el universo cultural del país. *Dimensiones regionales de la literatura cubana contemporánea* publicado en el año

1994 es una compilación con selección e introducción de Carlos Alé Mauri.[33] En sus páginas se contextualiza la literatura entro de un marco socio-cultural que arroja luz sobre los componentes identitarios partiendo de lo regional.

Insertas bajo la rúbrica de volúmenes abarcadores de las tendencias literarias del momento, diversas propuestas abordan lo realizado en varias décadas tanto por generaciones como por grupos vivenciales. Algunas serían: *Poética de los noventa. Ganancias de la expresión* (1995), de Roberto Zurbano; *Panorama de la narrativa habanera. 1976-1992* (1995), de Orlando Chávez Pérez. De igual tendencia aparecen *Estudios de narrativa cubana* (1994), de Sergio Chaple; *La nueva cuentística cubana* (1995), de Francisco López Sacha; *La literatura cubana ante la crítica* (1990) de un colectivo de destacados autores integrado por Enrique Saínz, Ricardo Repilado, Francisco López Sacha, Denia García Ronda, José Prats Sariol, Ricardo Hernández Otero, *et al*. De la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana es también otro intento de antologar los principales textos de la ensayística cubana, resultado recogido loablemente en la *Selección de lecturas de literatura ensayística* (1990), a cargo de la profesora e investigadora Mariana Serra García.[34]

Más favorecidos han sido los estudios sobre temas y/o etapas específicas aunque también con tendencias analíticas muy próximas a argumentos socio-historicistas y paratextuales. Recuérdese *El tema del bandidismo en la narrativa cubana* (1991), del crítico Imelda Álvarez; *Revista de Avance o el delirio de originalidad americano* (1997), de la investigadora Marta Lesmes; *En torno al ´98cubano´* (1998), publicado en España por Enrique Pérez Cisneros. Especial mención merece el título *Ella escribía postcrítica* (1996), de la profesora, investigadora y ensayista Margarita Mateo Palmer.

---

[33] Se menciona el texto, a pesar de la particularidad del estudio, por ser paradigmático en el intervalo que se analiza tanto en su expresión literaria como editorial. Al margen de presentar un sujeto tan delimitado tonifica en sus especificidades las constantes generales representados en la literatura nacional desde sus indagaciones socioculturales.

[34] Se entiende acertada la inclusión de textos editados por universidades que, aunque dentro de un ámbito promocional limitado y con carácter no comercial, han tenido relevancia en el contexto crítico y ensayístico del período. Estos volúmenes han contribuido al desarrollo del género desde su propuesta positiva como alternativa editorial.

De amplia recepción de crítica y público lector este ensayo profundiza con cuidadoso y desenfadado lenguaje en el fenómeno de la crítica postmoderna, especialmente en el contexto literario de la isla.

Valiosos han sido además los aportes realizados a través de tesis doctorales leídas en universidades cubanas y extranjeras. En el caso específico de las nacionales figuran *La narrativa del romanticismo en Latinoamérica* (1989), de la también narradora y crítica Mirta Yánez y *Samuel o la abeja* (1995), versión ensayística de la tesis del poeta, crítico e investigador Virgilio López Lemus por sólo citar algunos. Esta contribución de investigadores y profesores será una constante a lo largo de la etapa como muestra de casi todas las variantes y tendencias temáticas apuntadas.

De mayor especificidad en el objeto de investigación emergen estudios temáticos que llaman especial atención en la década. Menciónense algunos de los títulos dedicados a la décima: *La décima. Panorama breve de la décima en Cuba* (1996) y *Décimas e identidad. Siglos XVIII y XIX* (1997), ambos del ya mencionado Virgilio López Lemus; *La tradición decimista y El Cucalambé* (1991), del tunero Carlos Tamayo Rodríguez; *Hitos de la décima en Cuba* (1994), de Antonio Gutiérrez Rodríguez y *Panorama de la décima en Cuba* (1990), de Luis Beiro Álvarez. De particularidad temática también sobresalen *Vivir del cuento* (1994), del profesor y crítico Slvador Redonet, autor de excelentes estudios sobre literatura cubana y *En el lugar de los cuentos* (1991), de Omar Felipe Mauri. Sobre otros temas literarios que han tenido especial atención en la etapa destacan *Defensa del testimonio* (1990), de Víctor Casáus y *Cuba. La narrativa policial entre el querer y el poder* (1992), de José M. Fernández Pequeño.

Resultado de una conjunción donde se abordan temáticas y etapas cronológicas de la literatura, combinatorias además de de estudios textuales y paratextuales se encuentran obras con una integradora visión de análisis. Serían los casos de *El libro en Cuba. Siglos XVIII y XIX* (1994) y *Las máscaras del tiempo* (1996), de Ambrosio Fornet. Esta última obra con propósitos indagatorios en torno a la creación novelística de Alejo Carpentier especialmente. En ambas se vislumbra –característica idiomática y estilística en este imprescindible crítico cubano– la fusión analítico–sintética de sus

estudios y el sustrato socio-historicista que asume ante cualquier investigación. Compartiendo perfil están el excelente texto *La voz de la escritura* (1998), de la profesora y ensayista Beatriz Maggi; *Rupturas y homenajes* (1998) y *La maldición; una historia del placer como conquista* (1999), ambos de Víctor Fowler Calzada, donde se conjugan igualmente los estudios de temas, figuras y tendencias sobre un eje eminentemente ensayístico aunque sin la total independencia de estructura para tratar el sujeto por la subyacencia de un cientificismo basado en la objetividad contextual y epocal que sostiene el discurso.

Con resonancias idénticas aparecen *Los estados nacientes. Literatura cubana y postmodernidad* (1996), de Roberto Zurbano y *¿Qué es el postboom?* (1996), de Emmanuel Tornés. Los dos textos comparten una doble intención panorámica y genérica-autoral aunque la crítica comparte en su exégesis la ausencia de un debate totalmente disquisitivo sobre lo posmoderno al ser tomado éste como apoyo discursivo y no como sema autónomo, extrapolado de la contextualizad de la época.

De particular interés temático es el libro *Tres ensayos ajenos* (1994), de la investigadora y crítica Zaida Capote. Su autora logra una acertada mancomunión de temas sobre le hilo de un acercamiento historicista e ideotemático de corrientes y autores de la literatura continental. Se publica en los Estados Unidos con semejantes sintonías analíticas en idioma original, también en España en su versión castellana, *La prole de Celestina, continuidad del barroco en las literaturas español e hispanoamericana* (1993), del destacado escritor Roberto González Echeverría.

Enmarcados en los estudios de género se distinguirán *El alfiler y la mariposa* (1999), de la profesora, investigadora, crítica y ensayista Nara Araújo quien desde una aproximación erudita analiza figuras y temas del discurso literario femenino y *Con el lente oblicuo. Aproximaciones cubanas a los estudios de género* (1999); una recopilación de textos a cargo de las investigadoras Susana Montero y Zaida Capote. La primera de estas autoras firma, también, el estudio *La narrativa femenina cubana: 1923-1958* (1989).

Con sagaces miras críticas y tono reflexivo-teórico se presentan los ensayos *Indagaciones* (1988), de Enrique Saínz; *El mundo subterráneo* (1997), de Ezequiel

Vieta; *Las pequeñas cosas* (1989), del poeta, narrador y dramaturgo Antón Arrufat; *En las raíces del árbol* (1989), de Joel James Figarola; *Crítica sin retroceso* (1994), de José M. Fernández Pequeño; *La ventana discreta* (1998), de Reynaldo González; *El mundo como ilusión y apariencia* (1998), de Elvira Rosa Castro; *Espacio sin fronteras* (1998), de Lourdes Tomás Fernández de Castro y *De la mirada sorprendida* (1996), de Gilberto Nieto Ortiz, publicado en México. Como ejemplo fehaciente del ensayo capaz de tratar con igual fortuna lo panorámico (incluido lo genérico, temático y generacional) con significativo énfasis teórico-reflexivo y elevado nivel artístico aparece *Poéticas* (1997) de Cintio Vitier, tomo publicado en Madrid

Una de las temáticas que se ha ubicado con mayor celeridad y rigor en el vórtice de la crítica ha sido, inobjetablemente, la de la postmodernidad. Si en *¿Qué es el postboom?*, de Emmanuel Tornés se hacía referencia a este fenómeno como "configuración" esencialista del movimiento y en *Los estados nacientes…* de Roberto Zurbano se ensayaba una conceptualización del epifenómeno postmoderno para tonificar un *corpus* literario (década de los ochenta) en el entorno nacional, en *El debate de lo moderno o postmoderno* (1996), de Paul Ravelo Cabrera se lanza la idea de postmodernidad más allá de una calificación adjetival para sustantivarla como "nuevo espíritu de una época".

Con una mayor introspección y disquisición ante el andamiaje literario y filosófico necesario a la teoría propia de la postmodernidad, Emilio Ichikawua en *El pensamiento agónico* (1996) se adentra aún más en el tópico para desentrañar las fuentes del intelecto humano. Junto al pensamiento otros temas medulares de la finisecularidad redimensionan su validez. La cuestión de la identidad, la postmodernidad y su proyección en la sociedad dinamizan el centro de las investigaciones.

Presentes con el rigor y la vigencia de sus teorías en la contemporaneidad subyacen en las obras referidas las ideas de Jürgen Haberlas, Jean Francois Lyotard, Michel Foucault, Umberto Eco, Jacques Derrida por enumerar tan sólo algunos pensadores. Este correlato conceptual vertebra el discurrir crítico y ensayístico, en

general el ámbito literario cubano. Más allá de la colindancia con los medios filosóficos hará valer sus credenciales como indispensable soporte teorético.

Completan el cuadro de esta etapa algunos textos que ofrecen una apertura hacia indagaciones culturológicas integrándose, amén de sus acentuadas originalidades, al contexto estudiado. Menciónense por ejemplo *De Gutenberg a Landaluce* (1990), de Jorge R. Bermúdez, obra más abarcadora y reflexiva que un panorama de la historia de libro y *Un espacio mítico* (1944), de Ivón Díaz García donde la autora se adentra en las correspondencias entre el pensamiento occidental y el orientalista tomando como punto de partida el misticismo. Obra que se incluye aquí por constituir una aportacióna la cultura universal desde una línea categorial teórica muy propia.

La riqueza y diversidad de los estudios encontrados en la vertiente tanto teórica como panorámica de la crítica y ensayística cubanas en el período analizado, edifica y estimula por las consonancias y resonancias que le acercan a la tradición del ensayo hispanoamericano y universal en su más lata calidad.

3. Orígenes y tradición

En búsqueda de una ilación que acentúe la continuidad de la cultura cubana en el hallazgo de vértices que, quizás hasta el momento, no habían esplendido con su auténtica luminosidad, la ensayística y la crítica cubanas propondrán como tema imprescindible el origen y la tradición. Será la cubanidad punto focal en esta etapa.

Voces de pasadas centurias encuentran eco en la continuidad histórica del país y a devienen elementos a tener en cuenta en el ser cubano de hoy. No es de extrañar, por ello, el discurrir en torno a la figura fundacional de Félix Varela, representativa de la herencia histórica y cultural de la isla. Sobre él se encuentran disímiles visores y ángulos de enfoque que enriquecen el caudal ensayístico. Al margen de sumergirse en la tradición de carácter más historicista, estas miradas contemplan también su función de intelectual contribuyente a la formación de una tradición literaria. Quizás por tal razón son mayoritarios los textos con análisis que escapan de lo meramente textual mas parten siempre del discurso escrito. Tales son los casos de *No hay patria sin virtud: un*

acercamiento medular del sistema de valores patrios en "Cartas a Elpidio" y "La Edad de Oro" (1990), de Emilia Gallego Alfonso y *Dos hombres, dos ideas: Félix Varela y Jorge Mañach* (1991), de la investigadora Rosario Rexach, publicado en los Estados Unidos. Como una revaloración integral de la personalidad del presbítero cubano se distinguen las conclusiones del profesor Eduardo Torres-Cuevas en su ensayo *Félix Varela: los orígenes de la ciencia y con-ciencias cubanas* (1998). En la obra se complementan con claridad investigativa los elementos del pensamiento que de manera aislada se han venido ofreciendo del presbítero cubano y que se erigen en escalones hacia una valoración integral de su persona. Menciónense, además, para completar esta muestra de la casi total exégesis de la obra de Félix Varela los libros *Temas varelianos* (1998) y *Pasión por Cuba y por la Iglesia* (1998), de Mons, Carlos Manuel de Céspedes y García-Menocal.

Siguiendo la estela de fundadores y hallazgos de filiaciones con los cimientos de la nacionalidad e idiosincrasia cubanas, no será fortuita la disimilitud de introspecciones alrededor de la obra de Fernando Ortiz Fernández. Enumérense, por sólo citar algunos de los volúmenes más representativos, el estudio *Fernando Ortiz y la Hispanocubana de Cultura* (1996), de Carlos del Toro González; *La guerra y la paz en sus textos; 110 aniversario del natalicio de Fernando Ortiz* (1991), del historiador Julio de Riverend y *Miscelánea II de estudios dedicados a Fernando Ortiz* (1998), edición trilingüe en español, inglés y francés.

En el mismo rango de intereses reflexivos articulando la vocación del rescate de la tradición insular y orígenes en autores y temas tratados se encuentra la obra de Jorge Mañach. El conocido y excelente autor de *Indagación del choteo* convoca idénticas recepciones tanto en el país como fuera. De autoría nacional es el volumen *Seis enfoques sobre Mañach* (1998), colección de ensayos publicada para conmemorar su centenario y en el extranjero destaca el previamente referido de Rosario Rexach.

No menos importante es la relevancia de la obra de Chacón y Calvo. Así lo atestigua el ensayo *Reseña de un crepúsculo: imagen e idea para una interpretación de la hermenéutica comparativa de José María Chacón y Calvo* (1997), de José Díaz Roque.

A la perennidad de la obra de la camagüeyana Gertrudis Gómez de Avellaneda contribuyen los textos *Constante ideotemática en la Avellaneda* (1991), de Nara Araújo; *Estrategia y propuesta de un periodismo marginal* (1993), de Susana Montero; *La Avellaneda: intensidad y vanguardia* (1997), de Florinda Alzaga y *Estudios sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda (La reina mora del Camagüey)* (1996), de Rosario Rexach, estos dos últimos publicados en los Estados Unidos.

En la perspectiva tradicionalista que recoge el ensayo cubano de la década se adentra la visión renovada de valiosos autores del siglo XIX como José Joaquín Palma, Julián del Casal, Diego Vicente Tejera y otros del XX entre los que se distinguen Agustín Acosta y Carlos Loveira. A propósito de este último aparece *Moral y sociedad en la novelística de Carlos Lobería* (1995), de la investigadora Cira Romero. Sobre Agustín

Acosta se publica en 1990 el libro *Agustín Acosta: el modernista y su isla*, de María Capote. Como exégesis de la obra de Juan Clemente Zenea, las aproximaciones de Cintio Vitier *Rescate de Zenea* (1989) y *Zenea y el romanticismo cubano* (1990) son las más representativas. El segundo título fue publicado en Madrid. La obra poética de otros clásicos cubanos despierta igualmente el interés crítico. Tal es el caso de José María Heredia, destáquese el texto *¿Es Heredia el primer romántico en lengua española?* Publicado en el año 1989 por Ángel Aparicio Laurencio.

Con un carácter más panorámico aparece la obra *Desde lejos y aquí* (1991) del profesor santiaguero Jesús Sabourín Fornaris. En este ensayo ecléctico se incluyen valoraciones sobre importantes escritores cubanos de todos los tiempos.

Extensa e interminable será la lista de textos sobre autores cubanos que se presenta con notorio interés en esta década. En su casi totalidad tendrán como fin la búsqueda de hilos invisibles (también más perceptibles) que mancomunen temáticas, etapas, épocas, vocación de orígenes y tradición. Esta valiosa integración conceptual se convertiría en una de las constantes de la ensayística en la isla. Especial atención merecen algunos títulos imprescindibles como *Valoración Múltiple. Dulce María Loynaz* (1991), con selección y notas a cargo del investigador Pedro Simón; *Acercamiento a Dulce María Loynaz; Premio Cervantes 1992* (1993), de Gastón

Baquero; *Silencio y destino, anatomía de una novela lírica* (1996), de Alberto Garrandés; *Aprehensión martiana en Juan Marinello* (1998), del filósofo Rigoberto Pupo; *Juan Marinello, la palabra trascendente* (1996), de Virgilio López Lemus; *Carlos Rafael Rodríguez: tradición y universalidad* (1997), de la investigadora Olivia Miranda; *Félix Pita Rodríguez, un cuentista excepcional, aproximaciones críticas* (1991), selección de Waldo González López sobre textos ensayísticos de José A. Portuondo, Mirta Aguirre, Juan Marinello, *et al*; *La imagen y el cuerpo: Lezama y Sarduy* (1997), de Virgilio López Lemus; *El cuentero. La otra dimensión* (1995), (a propósito de la obra de Onelio Jorge Cardoso), de la profesora e investigadora Denia García Ronda; *La esperanza en Pailock* (1994), de Fabio Murrieta Rodríguez; *Ezequiel Vieta y el bosque cifrado* (1993), de Alberto Garrandés; *La poética de Rafaela Chacón Nardo* (1996), de Mayra Hernández y *La poesía de José Kozer: de la recta a las cajas chinas* (1994), de Aida María Heredia.

En aras de sintetizar y remarcar valorativamente sin menosprecio por ello de la presencia– como objeto de estudio– de autores relevantes en el panorama literario insular se mencionan con especificidad aquellos casos en que la exégesis alcanza especial significación por su vastedad. La ensayística en torno a la figura del poeta Nicolás Guillén podría servir como punto de partida de este brevísimo recorrido. En primer lugar aparece la importantísima obra *Fundación de la imagen* (1989), de la poeta e investigadora Nancy Morejón. El texto anuncia una vertiente exegética en la obra guilleniana que será enriquecida con posterioridad. Hasta el momento sólo se habían realizado estudios críticos aislados que ahora evidencian la coherencia de un volumen monográfico. Vinculado a esta línea discursiva y teniendo como sustrato lo identitario y etnológico de su poesía pero enriquecido con un método analítico específicamente lingüístico aparece en el año 1998 *Nicolás Guillén. Identidad, diálogo y verso*, del profesor y crítico Luis Álvarez. Sobre una faceta no muy difundida de la obra del poeta nacional destaca *Introducción al periodismo de Nicolás Guillén* (1997), de Miguel Cabrera Peña. Incluido en el libro *Conversar con el otro* (1990), donde se establece un diálogo didáctico con el lector acerca de figuras como José Martí, Onelio Jorge Cardoso, José Soler Puig entre otros, aparece la valoración guilleniana que vuele a

ofrecer Luis Álvarez. Otro texto del período es *Nicolás, algo más que un poeta* (1992), de Margarita Carvajal. La autora se adentra en la personalidad del autor en un análisis más que textual, contextual.

Los acercamientos a la obra de Reinaldo Arenas dentro de la isla, salvo aisladas y muy puntuales aproximaciones, son exiguos dentro de la isla. Sobre el narrador y ensayista distinguimos las rúbricas *La alucinación y los recursos literarios en las novelas de Reinaldo Arenas* (1995), de Félix Lugo Nazario y *El desamparado humor de Reinaldo Arenas* (1991), de Roberto Valero.

Sin objeción de ninguna índole, con la única excepción de José Martí, los autores más estudiados del período, tanto dentro como fuera de Cuba, han sido Alejo Carpentier y José Lezama Lima. Las múltiples ediciones de las obras de ambos escritores y la difusión de sus valores a través de simposios, cursos y premios, tanto en el territorio nacional como en el extranjero, han contribuido ostensiblemente a la emergencia notable de una ensayística que prácticamente no ha dejado arista alguna fuera del alcance de sus objetivos. Circundando los conceptos de la americanidad y el tópico de lo "real-maravilloso" en la producción literaria de Carpentier -uno de los asuntos más estudiados- permanecen *Un tema cubano en tres novelas Alejo Carpentier* (1993), de Armando Cristóbal Pérez; *Alejo Carpentier y el humanismo de Nuestra América* (1992), de Armando Hart Dávalos; *Lo real maravilloso: creación y realidad* (1989) y *Un camino de medo siglo: Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso* (1994), ambos de Leonardo Padura Fuentes. Sobre la narrativa propiamente dicha menciónense *Coordenadas carpentereanas* (1990), de Aurelio Horta Mesa. Enriqueciendo otras temáticas del autor la profesora e investigadora Luiza Campuzano concibe su *Carpentier, entonces y ahora* (1997). Otros estudiosos aportan sus juicios: *Alejo Carpentier, tres relatos, tres análisis linguoestilísticos* (1994), de Tania T. Licea y Luis Enríque Rodríguez; *Composición e ironía en "Viaje a la semilla"* (1993), de Alejandro Cánovas y *Alejo Carpentier o el periodista* (1991), de Virgilio López Lemus.

Pródigo es el acercamiento a la enjundiosa y brillante obra de José Lezama Lima. No sorprende de este modo la riqueza editorial y lo diferenciado de los puntos de vista y, especialmente, las líneas –consecuentes con su propia cosmovisión– que se

observan y conceptúan como novedosos métodos de análisis. Observados éstos en trabajos, particularizados en algunos autores tratados (huelgue mencionar a Félix Varela, José Martí, los poetas pertenecientes al grupo "Orígenes", Ezequiel Vieta, Rafaela Chacón Nardo y José Kozer como más ilustrativos) pero suficientes para anunciar un tipo de análisis de enorme eficacia para la comprensión más visceral y sintomáticamente reflexiva de las obras en cuestión.

La línea discursiva del ensayo lezamiano inclinada a lo disquisitivo filosófico, en consonancia con el propio sujeto reflexivo, se anuncia desde 1990 por dos títulos: *Lezama Lima: una cosmología poética* (1990), de las investigadoras y ensayistas Lourdes Rensoli e Ivette Fuentes y *La solución unitiva* (1990), del también investigador y crítico Jorge Luis Arcos. Ambos textos se sumergen en la poética del autor descubriendo los engarces y rebordes de su mundo espiritual. Desde un punto de vista comparatístico que toma como base un significativo procedimiento analógico, se estructura el ensayo de la profesora Rosa Marina González-Quevedo. En *Teilhard y Lezama: teología poética*, publicado en 1996, la autora profundiza, partiendo del texto en sí, en un substrato temático inherente a la propia cosmovisión del poeta.

Con disímiles y variadas especificaciones se publican *José Lezama Lima a través de Paradiso* (1993), de Jorge Luis Arcos; *La región olvidada de José Lezama Lima* (1994), de Jorge Luis Llópiz, texto que, en opinión de la crítica y dando fe a su título, rescata una de las facetas más inmerecidamente marginadas y poco comprendidas de Lezama, su creación cuentística. Género también distinguido por el libro *Dos hilos de Ariadna: lecturas de "Para un final presto" y "El patio morado"* (1996), de la profesora Mayerín Bello. Otras obras destacadas serán *Fascículos de Lezama* (1994), de Pedro L. Márquez de Armas donde se analiza –desde una óptica sustentada en lo psicológico y muy cercana al contexto ficcional en que se apoya– el sentimiento amoroso y filial como un ideologema en su creación; *Los contextos en Paradiso* (1997), de Yamilé García Zamora y *Otros pensamientos en la Habana* (1994), de Osmar Sánchez Aguilera.

Sobre las interrelaciones –primordiales para la aprehensión de su obra– de los escritos y la vida del poeta, menciónese el ensayo *Lezama Lima: el ingenuo culpable* (1994), de Reynaldo González.

Ligado orgánicamente al grupo Orígenes, del que fuera su primordial figura y mentor; los estudios grupales hacen participar a José Lezama Lima como protagonista sin marginar por tal razón al resto de los demás poetas, extraordinarios exponentes, todos, de la creación literaria. Varios son los textos que certifican el interés irradiado por el grupo Orígenes en tanto línea discursiva que propone, como esencial concepto y poética, el tema de la cubanidad. Esta atención se ve reflejada en los distintos escenarios geográficos donde se desarrolla el quehacer intelectual cubano. En la isla destaca la valoración concebida por dos de sus miembros más reconocidos, Cintio Vitier (*Para llegar a Orígenes*, 1994) y Fina García Marruz (*La familia de Orígenes*, 1997). Sin duda excelentes trabajos cuya relación y ahondamiento afectivo ayuda a desvelar sombras, a potenciar comprensiones más íntimas. A estos volúmenes se unen *Vigencia de "Orígenes"*, que vio la luz en 1993, por un colectivo de autores y *Orígenes: la pobreza irradiamte* (1994), de Jorge Luis Arcos, donde se compilan textos ensayísticos vinculantes a los poetas origenistas. En un acercamiento esteticista a la obra del grupo, referida en este caso a la arista danzaria dentro de las poéticas grupales e individuales, aparece *De lo cubano en la danza* (1998), de Ivette Fuentes. Lejos del quehacer nacional es importante referir la labor desplegada por el poeta y ensayista Jesús Barquet. Su texto *Consagración de la Habana: las peculiaridades del Grupo Origenista en el proceso cultural cubano* (1992) es para la crítica uno de los estudios más abarcadores sobre el fenómeno "Orígenes" realizados por un cubano en el extranjero. Uno de los más completos, inobjetablemente, de esta temática entre los muchos con los que cuenta el autor.

De manera particular los poetas del grupo "Orígenes" más abordados en la década han sido Eliseo Diego, Fina García Marruz, Cintio Vitier y Virgilio Piñera. Sobre Eliseo Diego se publica la recopilación de textos ensayísticos *Acerca de Eliseo Diego* (1991), a cargo de Enrique Saínz, autor además de las "Palabras preliminares", cronología y notas. De 1992 es el texto *Nombrar las cosas (Sobre la poética de Eliseo*

Diego), de Ivette Fuentes. A propósito de aspectos más específicos en su obra se cuentan *Eliseo Diego y sus "Noticias de la Quimera"* (1997) del investigador Mauricio Núñez Rodríguez y *La muerte y las fronteras: visiones en la obra de Eliseo Diego* (1993), de Aramís Quintero.

En la interpretación de la obra de Cintio Vitier remárquese el abarcador título *La obra poética de Cintio Vitier* (1998), del ya referido Enrique Saínz; en lo que constituye, sin objeción, el primer estudio sistémico de su poesía. Intento ya iniciado por Raúl Hernández Novás en un pequeño ensayo publicado en Madrid en 1990 con el título *Cintio: la mirada poética.*

Alrededor de la excelente obra de Fina García Marruz, única mujer integrante del grupo "Orígenes", se ubican varios artículos publicados en revistas nacionales e internacionales mas en 1990 se publica en Cuba el que hasta hoy es el más ambicioso estudio sobre su obra. El volumen *En torno a la obra poética de Fina García Marruz* del investigador y ensayista Jorge Luis Arcos. Quien recorre con oficio y rigor la prodigiosa creación en verso de la escritora.

Acerca de Virgilio Piñera sobresale el completo estudio sobre la cuentística del singular poeta, novelista y dramaturgo titulado *La poética del límite* (1993), de Alberto Agrandes.

Los ensayos sobre autores cubanos, hasta aquí reflejados, con sus carencias y demasías, olvidos y obstinadas devociones, descubren el interés que la propia literatura cubana y sus creadores, como objeto de estudio, suscita en las noveles generaciones de intelectuales. Sin temor al error puede decirse que la marcada diferencia de tendencias y preferencias temáticas o generacionales no desvirtúa la ingente atención que irradia la figura y obra de José Martí.

El contexto sociopolítico que ha servido de marco a la etapa revisada ha estado signado, como previamente se ha enunciado, por controvertidas opiniones en torno a la historia nacional, instando o potenciando el rescate y la revalorización de nombres indispensables para el orgánico decurso insular, para la inserción cubana en el ámbito hispanoamericano. José Martí, por la representatividad cimera de su figura en la historia de Cuba, tanto de su pensamiento político, económico, cultural, filosófico o literario se

erige como centro del caudal reflexivo. No es de extrañar, por esta razón, que constituya el escritor más socorrido como tema de la ensayística en la década, Sobresaliente en cubanos de todas las latitudes y tendencias ideológicas.

La arista de mayor preferencia en la crítica y en la ensayística (incluida además la investigación literaria) es aquella dirigida a resaltar el espíritu de "americanidad" como modo de resaltar la unidad histórica y cultural del continente. Sobre el tópico recupérese *Nuestra América: cien años y otros acercamientos a Martí* (1995), de Roberto Fernández Retamar. Texto de resonancias continentales que continúa una línea discursiva tradicional en este ensayista, muy a tono, por la tesis sostenida, con su defensa del americanismo *vs.* eurocentrismo divulgada en otros títulos. Con igual interés cítese *Cuba y América en la modernidad de José Martí* (1996), del investigador Rolando González Patricio; estudio que fusiona el cariz social del tema americanista en Martí como la inserción en su discursiva, en vinculación estrecha con su rango de precursor del modernismo y así de la modernidad.

Otros interesantes ensayos sobre la temática son *Las dos Américas en Nuestra América*, de Alberto Prieto y *La crítica a los modelos liberales en Nuestra América*, de Sergio Guerra Vilaboy, ambos publicados en el año 1991 y como sus rúbricas lo postulan, de vigencia en el ámbito de las nuevas propuestas de las "dos Américas". Sobre el famoso ensayo, esta ocasión dirigido a reflexionar sobre las bases teóricas del pensamiento martiano se elige el estudio *José Martí y Nuestra América* (1996), del filósofo Ignacio Delgado, profesor de la Universidad de Salamanca. Como tópico generalizado de los conceptos americanistas de Martí, el texto *Uno en alma e intento: identidad y unidad latinoamericana en José Martí* (1995) del investigador Pedro Pablo Rodríguez.

Menos dirigido a sus propuestas sociales y más cercano a otros conceptos subliminales en el conocido texto martiano, publica Cintio Vitier en 1991 *Las imágenes en Nuestra América*. Encaminado hacia la recepción juvenil (Editorial Abril) y en consonancia con la faceta educadora del prolífico ensayista cubano que concibiera la idea para posteriormente trabajar en la selección de textos y en el asesoramiento del proyecto de los "Cuadernos Martianos". Con el título *Temas martianos* (1995) se

presenta un grupo de estudios de Fina García Marruz. Avalado por el Centro de Estudios Martianos los textos aquí reunidos examinan distintas facetas del Martí escritor y su rostro más humano. La erudición y el exquisito discurrir escritural de la autora convierten estos textos en un conjunto de inevitable referencia para cualquier amante de la lengua española.

En la diversidad de estudio de la obra martiana y en la polisemia que la sustenta, se apoyan vertientes cubanas que abordan planos de profundidad analítica. Ejemplo significativo es el de la indagación en la arista filosófica de su pensamiento (*Aproximaciones a José Martí* (1998), del filósofo Raúl Fornet Betancourt, publicado en Alemania); sobre su pensamiento económico (*En torno al pensamiento económico de José Martí* (1990), de Rafael Almanza); alrededor de su labor diplomática (*La Diplomacia del Delegado* (1996), de Rolando González Patricio) y acerca del trasunto cristiano de su pensamiento (*José Martí: perspectivas éticas de la fe cristiana*, del historiador Rafael Cepeda, de 1991, editado en Costa Rica).

La investigadora Carmen Suárez León tiene en su haber dos estudios sobre la obra martiana en facetas no abordadas con anterioridad. Los volúmenes son *Martí, el editor* (1991) y *José Martí y Víctor Hugo en el fiel de las modernidades* (1997). Un original análisis comparativo entre los dos escritores a partir de las traducciones que hiciera Martí del novelista y poeta francés, donde destaca el referente modernista y la sugerencia de una poética inmersa en la modernidad.

Con una óptica integral que ayuda a desentrañar recurrencias idiomáticas se conciben los ensayos *José Martí y la interpretación moderna de la naturaleza* (1995), de Antonio Núñez Jiménez; *José Martí en su dimensión única* (1996), de Joel James Figuarola; *La poética de José Martí y su contexto* (1994), del investigador Carlos Javier Morales; *La espada en el sol (Para una lectura poética de José Martí)* (1989), del poeta Francisco de Oraá y *José Martí: para una ascensión constante del llanto redimido* (1996), de José Díaz Roque.

Sobre las particularidades lingüístico-literarias y estilísticas de su obra destacan los textos ensayísticos *Estrofa, imagen, fundación. La oratoria de José Martí* (1996), de

Luis Álvarez Álvarez y de la profesora Marlen Domínguez los ensayos *José Martí: ideario lingüístico* (1990) y *Lengua y crítica en José Martí* de (1989).

Con temáticas y textos particulares marcan el interés *Los pueblos árabes en la pupila de José Martí* (1991), en edición bilingüe, del historiador José Cantón Navarro; *El Camagüey en Martí* (1997) del mencionado en otro instante Luis Álvarez; *José Martí*: *imagen, crítica y mercado de arte* (1998), de la profesora y crítica Adelaida de Juan; *José Martí: para que la mano pinte bien* (19969, de Misael Moya Méndez y *Dos (buenos) estudios sobre José Martí* (1990), de Vivian Diéguez Torres. Encaminado a la contextualización histórica de la obra martiana se destaca el volumen *Incursiones en la obra de José Martí* (1989), del investigador Ibrahím Hidalgo Paz. En extremo colindante con el análisis contextual, en este caso particularmente apoyado en la comparatística entre dos pensamientos y posturas ideológicas, está el tomo *Jornada Varela- Martí* (1990) que recoge las ponencias e incidencias de intelectuales connotados en estudios martianos.

4. Literatura artística y de temática universal

Desde el inicio de este panorama ha quedado reflejada la imposibilidad de hallar una pureza absoluta en la literatura en cuanto a divisiones temáticas. Dentro de las zonas de total deslinde resulta aún más complejo puesto que los compartimentos estancos son, de hecho, imposibles. Las especializaciones del quehacer humano consiguieron que sus resultados fueran en un momento igualmente deslindados. Las corrientes modernas del pensamiento, distinguiéndose sobre la homogeneización de lo posmoderno, transitan hacia otras posturas de diálogo, cuyo eje no es más que la simple y natural comunicación entre los seres humanos que obligan a constantes imbricaciones entre planos de lectura y conceptuales para enriquecer el discurso intelectual. Quizás por ello el ensayo y la crítica de este período también acercan sus propuestas al arte, tanto en temas como en esencias contenidas, sin marginar la supremacía de lo literario aunque connotado de transgresiones que lo hacen destacar en otros campos de la creación.

El teatro, sin duda alguna, discurso de la dicotomía arte-literatura por esa mágica conjunción, en un mismo rango creativo, de lo escénico y lo dramatúrgico, será representado por varios textos ilustrativos de la complejidad y riqueza de este fenómeno. Ilústrese con el volumen *Morir del texto* (1995), de la crítica e investigadora Rosa Ileana Boudet. Espléndido ejercicio intelectual que evidencia este conflicto interior de la pieza teatral articulada sobre la palabra escrita y proyectada luego en la oralidad y gestualidad del actor en escena, ponderando, siempre la importancia de este cimiento vertebrador que es el texto dramático. Otro ejemplo valorativo de las connotaciones- en esta oportunidad identitarias en tanto- o no- nacionalistas- del texto dramático es el ensayo *Tres consideraciones sobre un teatro que se mira por dentro* (1994), de la investigadora Ileana Mendoza. La obra propicia a través de la introspección dramatúrgica una vía hacia consideraciones vinculantes de lo cubano y de la historia teatral de la nación.

Llorar es un placer (1989), ensayo de Reynaldo González, vertebra el género del melodrama con el propio de la literatura como sustrato de las novelas radiales y televisivas. Éstas han sintonizado desde hace varias décadas en Latinoamérica con el fenómeno de las telenovelas. Igual intención sostiene el ensayo *Mi música extremada* (1996) de Guillermo Cabrera Infante. El autor rinde culto al bolero ensalzando, argüido en disquisiciones identitarias, el texto de la canción, absoluta protagonista de su reflexión. Inclinado más hacia lo panorámico y a sus raíces históricas, el musicólogo Helio Orovio publica en el año 1995 el necesario título *El bolero latino.*

El ensayo cubano de la época se acerca a las más variadas convergencias artísticas y el séptimo arte será una de las manifestaciones que distinguirá con valía y creces. Imprescindible mencionar los textos ensayísticos *Pensar el cine* (1995) de Mayra Vilasís, texto de valiosa indagación teórica; *Un extraño en el paraíso* (1996), del poeta y crítico Jorge Iglesias, miscelánea reflexivo-teórica acerca del cine que tiene su origen en una crítica más circunstancial en torno a figuras cimeras como Zefirelli, Scout, Spielberg, Tarkovski entre otros y *Alea: una retrospectiva crítica* (1998), de Ambrosio Fornet donde la obra de este imprescindible cineasta cubano sostiene la reflexión crítica de tópicos de interés universal.

Con tratamiento estrictamente antológico se pueden mencionar *Mirada al cine cubano* (1999), de los especialistas Walfredo Piñera y María Caridad Cumaná; más anecdótico, testimonial y excelentemente escrito se presenta el ensayo de Guillermo Cabrera Infante *Cine o Sardina* (1997). Centrado en poéticas específicas el libro de Mercedes Santos Moray *La poética de la espiritualidad: Tarkovski y Kieslovski* (1998), insiste en la visión metafísica que alcanzan las obras de tan *sui generis* realizadores.

En torno a la danza se distinguen aquellos textos que persiguen un tópico de reflexión más teórica acerca de particularidades estéticas de este arte. En el ensayo *Coordenadas danzarias* (1999) del destacado coreógrafo y maestro de danza Ramiro Guerra se establecen nexos entre la impronta dancística, la proyección coreográfica y la cultura que las sostiene. Compartiendo vocación indagatoria se distingue el texto *Danza y poesía* (1992), de Ivette Fuentes. La autora establece las analogías primarias entre la metáfora poética y lo estético danzario. Otro ensayo ilustrativo de este período es *Alicia Alonso: más allá de la técnica* (1996), de María del Carmen Echeverría en el que, a partir de un análisis de los aportes técnicos del baile de la "prima bailarina absoluta" del ballet nacional cubano, se suscribe la parábola de una estética singular, súmumm de las peculiaridades de la escuela cubana de ballet. Otro acercamiento valorativo al legado cultural de la bailarina lo constituye el texto editado en España *Alicia Alonso: órbita de una leyenda* (1996), de los críticos e investigadores Pedro Simón y Francisco Rey. De este último crítico es también el estudio histórico de la huella en tierras cubanas de la famosa bailarina rusa Anna Pavlova, *Anna Pavlova en Cuba* (1996) deviene un texto de lozana presentación anecdótica que hace propicia su lectura a cualquier público.

En un ámbito transdisciplinar, sin precisos márgenes entre lo real y lo ficcional, testimonio de oralidad o libre recreación de una historia subjetivada o no, se reinserta el ensayo para dar a conocer el sentido del Mito. Uno de los aspectos de la cubanidad, en consonancia con la obra de Fernando Ortiz, es sin duda el componente africano. Sustrato argumental, teórico y creativo de la imprescindible narradora e investigadora cubana Lydia Cabrera; discípula del etnógrafo y polígrafo cubano. La ingente recepción de su obra unida a múltiples reediciones se refleja en el extranjero donde aparecen las publicaciones: *La laguna secreta de San Joaquín* (1993) y *Anaforuana (Ritual y*

Símbolos de la iniciación secreta Abakuá) (1993). Se publica además el libro *Páginas sueltas* (1994), recopilación de artículos y ensayos breves aparecidos en revistas y periódicos cubanos (labor de selección a cargo de Isabel Castellanos). Como visión panorámica de los mitos aparece *Cuba: imágenes y relatos de un mundo mágico (1999)* de la investigadora Natalia Bolívar Aróstegui. De tono más reflexivo y con plena intención teorizante menciónese *Temas de mitología comparada* (1997), de Rinaldo Acosta Pérez Castañeda. Es éste un estudio comparado de los mitos y el simbolismo mitopoético que consigue descubrir los principales y más comunes mitologemas de la literatura y mitología universales.

Aunque no tan abundante como la incidencia en la literatura nacional, la crítica y la ensayística del período han tratado temas y figuras de la literatura universal. Especial énfasis han recibido la literatura española e hispanoamericana debido, entre otros factores, a la divulgación y promoción de esta área de creación por parte de instituciones culturales y académicas, por la proximidad con idioma, cultura y por el sitial de mayor auge que Cuba ha buscado en esta geografía.

Iníciese este puntual recuento, no obstante, por dos textos que tratan asuntos concernientes al aspecto cultural más general. Estos son: *Realismo crítico y naturalismo en la narrativa francesa del siglo XIX* (1990), de Silvia García Sierra e *Historia de la literatura latina de sus orígenes hasta el principado de Asturias* (1991), de las profesoras Vicentina Antuña y Luisa Campuzano.

Sobre la herencia cultural ibérica destacan *El impacto creador de España sobre el Nuevo Mundo (1492-1592)*, de Octavio R. Costa publicado en el año 1992. El título ahonda con visor historicista en el legado cultural español como catalizador de las vocaciones creativas de mayor genuinidad. Imbuidos de la contemporaneidad aparecen *Antonio Machado, 50 aniversario* (1989), compendio de ensayos sobre el poeta a cargo de un colectivo de autores entre los que destacan los nombres de Nicolás Guillén, Roberto Fernández Retamar, Fina García Marruz *et al* y *Dos grandes de España: Antonio Machado, León Felipe* (1992) de V. López Lemus.

Representativa es también la incursión en el ámbito latinoamericano tanto en tendencias y panoramas regionales como en estudios monográficos de autores. Entre las

obras que abordan la investigación panorámica continental se encuentra *Literatura caribeña: bojeo y cuaderno de bitácora* (1989), del investigador Emilio Jorge Rodríguez; *Narrativa puertorriqueña actual. Realidad y parodia* (1994), de Vitalina Alfonso Torres y *Reescrituras de la memoria: novela femenina y revolución en México* (1994), de Jorge Fornet.

Sobre el ámbito literario mexicano, de signo hipertélico por su connotación universal, es la ensayística dedicada a la figura de Octavio Paz. Sobre el prominente escritor se distinguen *Las estrategias discursivas de Octavio Paz en "El arco y la lira"* (1998), de Amauri Francisco Gutiérrez y *Los signos del infinito: una lectura de la poesía de Octavio Paz* (1992), de Rafael Acosta de Arriba. Sobre otro mexicano, el poeta Carlos Pellicer, es el estudio *Pellicer, río de voces* (1990), de José Prats Sariol. Aparecen además aislados estudios sobre figuras cimeras de la literatura continental y por sólo citar un título señálese *La doble aventura de Adán Buenosayres*, de Ernesto Sierra Delgado, publicado en 1996 a propósito de la obra de Leopoldo Marechal.

De temática más general y variada, con incursiones en el ámbito específico latinoamericano tanto como en el universal, destacan los libros *Los dientes del dragón*, de Alberto Garandés y *La pesadilla de la verdad*, de Jorge Fornet; publicados ambos en 1999.

En un sucinto panorama se ha tratado de recoger el aporte crítico y ensayístico cubano de varias épocas. Difícil tarea no sólo por la cantidad de títulos publicados y la diversidad de tópicos abordados sino por la selección que de ellos se requirió. Determinar las líneas fundamentales por las que estos géneros literarios han discurrido a pesar del empeño objetivo de un estudio científico, está marcado casi siempre por la subjetividad de quien investiga. Al margen de lo referido previamente se ha intentado resaltar, dadas las características inherentes a la investigación que se realiza, las vertientes que condicionan la reflexión en la crítica y la ensayística insular. A la selección, al afán de integrar y de sintetizar en aras de una mejor representatividad del caudal literario consultado se deben las omisiones y/o degradaciones de importancia en obras y autores; quizás, también, los irreparables olvidos. Queda, sin objeción alguna, reflejada en antologías y catálogos dispersos por todo el orbe, la obra de los cubanos y

cubanas que han buscado y buscan en una consonante parábola el sentido de sí mismos. Recuérdese que "en la profundidad de una obra y no en otra cosa ha de buscarse la clase de su ser nacional, porque el mundo de un autor como el del criterio de su propio continente, encierra en sí todos los conflictos psicológicos que forman el substrato de un pueblo en un instante de su devenir histórico". [35]

[35] Cfr. Ricci, Graciela: "Del estructuralismo a la crítica simbólica" en *Teoría de la crítica y el ensayo en Hispanoamérica*, La Habana: Editorial Academia, 1990, pág. 102.

CAPÍTULO II. LA ERUDICIÓN ENTRAÑABLE

> Lo primero fue descubrir una oquedad: algo faltaba sencillamente. Pero, de pronto, todo podía dar un giro y las cosas, sin abandonar su sitio, empezaban ya a estar en otro. La poesía no estaba para mí en lo nuevo desconocido sino en una dimensión desconocida de lo evidente. Entonces trataba de reconstruir, a partir de aquella oquedad, el trasluz entrevisto, anunciador. Relámpago del todo en lo fragmentario, aparecía y cerraba de pronto como el relámpago.
>
> FINA GARCÍA MARRUZ

IIA. FINA GARCÍA MARRUZ EN EL CONTEXTO LITERARIO CUBANO.

Llegar al centro, a una verdadera intelección que transita, como decía el poeta cubano Eliseo Diego, entre la frontera sutil que separa la literatura de ese otro orden del espíritu donde el arte y el ser se confunden es sentir a Fina. Heredera palpable de una escritura iluminada donde lo cubano refulge con auténtica luz como acto cotidiano. Su presencia testimonia la sabiduría de quien ha sabido corporeizar en palabras la emoción poética, el insondable misterio del silencio, la trascendencia del alma.

Josefina Consuelo García-Marruz Badía nació el 28 de abril de 1923 en la Habana. Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de la Habana fue la única mujer en el grupo de los diez poetas ya mundialmente conocido como grupo Orígenes; acaso, uno de los movimientos poéticos más singulares del idioma. Junto a Cintio Vitier- pareja intelectual y afectiva durante muchos años- se integró a una familia poética e intelectual donde concurrieron José Lezama Lima, Eliseo Diego, Gastón Baquero, Virgilio Piñera, Octavio Smith, Lorenzo García Vega, Ángel Gaztelu y Justo Rodríguez Santos. Fueron calificados por Roberto Fernández Retamar como *trascendentalistas*, a partir de la acepción de Heiddeger: "trascendente es lo que realiza el traspaso, esto es, lo que traspasando, permanece". Aquella afortunada caracterización sirve para sustentar igualmente, como acertadamente han apuntado varios estudiosos, el valor religioso que le confieren- con la excepción de Piñera, Rodríguez Santos y García

Vega- la mayoría de estos escritores al menester poético, a la luz, sobre todo, del misterio cristiano de la encarnación, del Verbo que se hace carne. Los denominados poetas de Orígenes fueron así reconocidos por la importante revista homónima que fundaron y en la que colaboraron con profusas, valiosas aportaciones. Este grupo ha constituido, desde su emergencia en el año 1937, el movimiento cultural más decisivo de la cultura cubana. Más allá de su vórtice poético abarcó disímiles publicaciones: *Verbum*, *Espuela de Plata*, *Clavileño*, *Nadie parecía*, *Poeta* y, por supuesto, *Orígenes*, considerada en su época "la revista más importante del idioma" según la opinión de Octavio Paz. Innegable sería destacar que en torno a ella se reunieron algunos de los escritores más señeros de la contemporaneidad, representativos pintores de la vanguardia en la isla y músicos de prestigio como Julián Orbón. Quizás lo más representativo de esta edificante mancomunión sea que varios de sus gestores han dejado valiosas páginas narrativas, de traducción literaria, dramatúrgicas y ensayísticas. La extraordinaria riqueza de su aporte y la diversidad de estilos dentro del excelso conjunto de ideas de sus componentes dan unidad a la versatilidad escritural que lo sustenta y distingue. El historiador y ensayista cubano Rafael Rojas registra así el paisaje en el que se desarrolló la actividad de Fina Farcía Marruz:

> Aunque en Cuba ha habido una larga tradición de intelectuales laicos, el nacionalismo católico cubano no ha conocido un momento de mayor esplendor intelectual que el que protagonizan los escritores reunidos en torno a la revistas *Verbum* (1937), *Espuela de Plata* (1939-1941), *Clavileño* (1942-1943), *Poeta* (1942-1943), *Nadie parecía* (1942-1944), *Orígenes* (1944-1956). A partir de un modelo de sociabilidad restringida, lejanamente inspirado en las cofradías religiosas, varios escritores católicos (Gastón Baquero, Ángel Gaztelu. José Lezama Lima, Eliseo Diego, Cintio Vitier, Fina García Marruz, Octavio Smith…) crearon, junto con otros tres poetas ateos o, más bien, paganos y nihilistas, José Rodríguez Feo, Virgilio Piñera y Lorenzo García Vega, esta saga de revistas entre 1937 y 1956.
>
> Pero aquellas revistas, como se sabe, fueron algo más que una publicación de exquisita literatura: fueron lo que Ángel Rama habría llamado una pequeña ciudad letrada, que abría sus puertas a músicos como Julián Orbón, pintores y escultores como Mariano Rodríguez, René Portocarrero, Amelia Peláez, Alfredo Lozano o Roberto Diago, críticos de arte como Guy Pérez Cisneros, filósofos como María Zambrano o simples amigos como Agustín Pi. Lezama decía que aquella comunidad intelectual era un

"taller renacentista", pero, como afirmara uno de sus sobrevivientes, Lorenzo García Vega, por momentos se asemejaba más a una secta medieval.[36]

La propuesta estética, teórica, discursiva que connota la lectura de los textos *Poética* (1960), *Experiencia de la poesía* (1944) y *La luz del imposible* (1957) de Cintio Vitier arroja luz sobre muchas de las facetas esenciales del pensamiento poético origenista. Estos títulos constituyen un importante hito en el ámbito no sólo cubano sino también iberoamericano en la consecución de una interpretación de la imagen poética y, en general, de toda la realidad desde la capacidad cognitiva que le confieren a la poesía. *La familia de Orígenes*, por su parte, de Fina García Marruz deviene un conjunto de semblanzas sobre los miembros que la autora conoció a través de tantos años de entrañable compañía, que tuvo su centro inolvidable en Lezama. Resulta, además, una mirada de conjunto sobre las fuentes culturales, cercanas o lejanas que nutrieron a la familia origenista. No ignora la autora que la principal intención del texto haya sido demostrar las afinidades profundas de *Orígenes* con el gran movimiento fundador americano: el modernismo. Toma como punto de partida una línea de pensamiento continental que no mereció demasiadas miras críticas. No aludirá a poetas que con igual derecho figuran en las incontables bibliografías sobre la temática sino que hallará en Vallejo y Lezama las constantes de esta exquisitamente transitada linealidad.

Inmersa en esta versatilidad intelectual Fina García Marruz ha viajado, acompañada de un incomprensible silencio, por el universo de las letras. El investigador, poeta y ensayista cubano Jorge Luis Arcos, sin objeción de ninguna índole, el estudioso más profuso y constante de la escritora, comentaba en el año 1999: "¿Por qué su poesía, y su obra toda, permanecen aún casi desconocidas, como un oculto tesoro?".[37]

---

[36] En Rojas, Rafael: *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Barcelona: Anagrama, 2006, pp. 114-115.

[37] Tomado de *El instante raro.* Antología Poética de Fina García Marruz. Edición, selección, prólogo y notas de Milena Rodríguez Gutiérrez, Valencia: Pre-textos, 2010. Cifrado a su vez de "Fina" en revista *Encuentro de la cultura cubana,* número II, 1999, pp. 4-7.

Transcurridos una década y casi un lustro el adagio del investigador adquiere una relatividad evidente. Paulatinamente la escritora ha dejado de ser un sacro regalo insular. Las publicaciones y reconocimientos merecidamente otorgados a su obra han ido *in crescendo* en esta etapa. En el año 2007 Fina García Marruz recibió en tierras chilenas el prestigioso premio Pablo Neruda de Poesía Hispanoamericana**.** El año 2011 ha sido el de su encuentro epifánico con la crítica ibérica. En el mes de abril se daba a conocer su nombre como merecedor de la vigésima (XX) edición del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana y más recientemente, en octubre, es galardonada con el XVIII Premio Internacional de Poesía Ciudad de Granada Federico García Lorca que otorgan varias personalidades de esta provincia andaluza.

En cuanto a la resonancia editorial de su obra puede argüirse que el mayor número de publicaciones se ofrece en la isla. El Fondo de Cultura Económica y otras editoriales mexicanas, a raíz de la obtención por parte de su esposo y compañero de letras Cintio Vitier del Premio Juan Rulfo (al que también estuvo nominada la escritora), comienzan a hacerse eco de la producción literaria de la autora. A la Colección Tierra Firme del Fondo de Cultura Económica se debe la edición en 2003 del excelente texto ensayístico de Fina sobre Quevedo. Otros países latinoamericanos como Chile y Argentina han editado importantes antologías de su poesía. Huelgue enunciar, por citar sólo dos ejemplos; *El peso de las cosas en la luz*, Buenos Aires, 2006 y *Sin romper el silencio*, Santiago de Chile, 2008.

La editorial Pre-textos, en su Colección la Cruz del Sur, sería la primera que en España habría de antologar, (año 2010), exclusivamente los versos de la valiosa escritora e intelectual cubana. Al cuidado minucioso de la poeta, investigadora, profesora y crítica literaria Milena Rodríguez Gutiérrez, *El instante raro* permite al lector transitar, como si fuese el último sobreviviente de la noche, por esa música de lo posible, elevada dádiva de la lengua castellana que constituyen sus esenciales libros poéticos. Matizando lo previamente referido resulta necesario acotar que Fina García Marruz no ha sido en la península una escritora completamente desconocida. Carmen Conde, en su Antología de mujeres poetas, publicada en el año 1967, la consideraba una de las "once grandes poetisas americohispanas". Fue nominada al Premio Cervantes en

1989 y la revista *Quimera* la incluyó en un número monográfico titulado "Catálogo de sombras. Treinta escritoras del siglo XX en lengua castellana"; aquí compartía con Lydia Cabrera el privilegio de ser las únicas cubanas seleccionadas. En número posterior de la citada revista Ana Nuño- directora por aquel entonces de la publicación- la entrevistaba junto a

Cintio Vitier. También junto a Cintio e invitada por la Residencia de Estudiantes participó, 1998, en el ciclo *Poeta en Residencia*. Fue una de las poetas de Latinoamérica del pasado siglo que apareció en la antología *La maldad de escribir* que en 2003 publicasen gracias a la Editorial Igitur Silvia Bonzini y María Negroni.[38]

La herencia monumental que Fina García Marruz ha legado a la cultura cubana, primero como integrante de *Orígenes* y posteriormente como intelectual entregada al proceso cultural revolucionario, se distingue una luminosidad única en la aprehensión de lo que estudiosos como Enrique Saínz han denominado "el adentro último de lo real, la figura desconocida de lo que vemos y deseamos".[39] Ya desde sus libros iniciáticos (*Poemas*, 1942 y *Transfiguración de Jesús en el monte*, 1947) se percibe una esencial comunicación con el ser en una dimensión espiritual, la búsqueda de un núcleo que revele lo que vemos y somos. Querencia vital que tiene su génesis en el anhelo de conocimiento más veraz e integrador. Junto a varios textos insuflados por el sentido, el misterio de la fe y la savia ontológica más íntima aparece, por entonces, "Carta a César Vallejo"; memorable poema al hombre noble, a una de las plumas más prestigiosas e inmensas de la lírica, la lengua castellana. En esos lejanos años se inscriben algunas de sus ensayos y críticas. Quizás sean "Lo exterior en la poesía" y su comentario a *Del furtivo destierro* (1946), de Octavio Smith, los trabajos donde la propia autora

---

[38] Ha sido un referente esencial, complementario, para esta puntual ubicación de Fina García Marruz en el escenario internacional de las letras el prólogo de Milena Rodríguez Gutiérrez a la Antología Poética *El instante raro*, publicado por la Editorial Pre-textos en el año 2010.

[39] Léase con especial atención el texto de Enrique Saínz: "La familia de Orígenes: la solidez de una poesía", publicado en la versión digital de *La Jiribilla. Revista de Cultura cubana*, año V, 2007, No. 307.

reflexiona en torno a su propia escritura. Estos ejercicios metapoéticos aparecen publicados en la revista *Orígenes* en el año 1947.

Fue su obra paulatinamente creciendo en volumen con varios poemarios (*Las miradas perdidas. 1944-1950*, 1951; *Visitaciones*, 1970; *Créditos de Charlot*, 1990; *Los Rembrandt de L' Hermitage*, 1992; *Viejas melodías*, 1993; *Habana del Centro*, 1997) y textos ensayísticos (*Temas martianos*, 1969, en colaboración con Cintio Vitier; *Hablar de la Poesía*, 1986; *Temas martianos*- tercera serie-, 1993; *La familia de Orígenes*, 1997; *Darío, Martí y lo germinal americano*, 2001; *Ensayos*, 2003; *Quevedo*, 2003; *El amor como fuerza revolucionaria en la obra de José Martí*, 2006). La cultura cubana se enriquecía con cada uno de estos títulos que permitían al lector rehacer su particular tránsito, su memoria y razón de ser.

Fina García Marruz ha sido, es, una escritora: poetisa, crítica y ensayista excelsa; una pensadora profunda con una intelección de excelente y conmovedora sencillez. Su vital inteligencia irradia la literatura toda y también, por supuesto, la lengua. De su obra ensayística resumida en *Hablar de la poesía* y *Ensayos* se deslinda un opimo, complejo sendero en la cultura y en el saber hispanoamericano.[40] Como se ha referido con anterioridad publica la autora su primer libro *Poemas* en el año 1942. Más de cuarenta años transcurrirían para ver impresa su reunión de ensayos *Hablar de la poesía* en 1986. Ello no connota una ausencia prolongada de sus textos reflexivos. La revista *Orígenes*, dirigida por José Lezama Lima, donde Fina García fue editora y lectura imprescindibles, vio enriquecida sus páginas con poemas, reseñas y ensayos de la autora. Antologada y reconocida como poeta desde tempranas datas, la escritora tarda en ser identificada como portadora de un pensamiento crítico. Señala con aserto el escritor e investigador mexicano Adolfo Castañón en el prólogo de sus *Ensayos escogidos* que la causa esencial de tal retraso podría estar en el cuidadoso pudor que le ha sido siempre inherente. No por esto deja de ser exponente de una conciencia formal, de un vigoroso, profuso pensamiento crítico e histórico expuesto en sus numerosos ensayos, crónicas y

[40] Cfr. García Marruz, Fina: *Hablar de la poesía*, La Habana: Letras Cubanas, 1986, pág. 441.

artículos dispersos en periódicos y revistas de Cuba, el Caribe y toda la América Hispana.[41]

Hablar de la Poesía y *Ensayos* devienen valiosas compilaciones ensayísticas de la autora. El primero es la tardía recopilación de textos escritos antes de 1986 y el segundo libro, editado inicialmente en 2003 con posterior reedición nacional tras cinco años, obedece a la petición expresa de sus editores por recoger en un volumen trabajos dispersos de la autora. Previa y posteriormente a estas ediciones ha publicado ensayos, crónicas, artículos en revistas y libros colectivos. Resulta complejo ubicar la citada hemerografía en su totalidad. Los años de total entrega, junto a Cintio, a la investigación de la literatura cubana, también la latinoamericana y española, en la Biblioteca Nacional José Martí resultan determinantes para entender la dimensión de su labor como crítica y pensadora de la cultura. Se impone, sin objeción alguna, un concienzudo estudio de ubicación y compilación de estas reflexiones. Innúmeros lectores aguardan por el agasajo valioso que constituyen sus juicios.[42]

Le fue otorgado en 1990 el Premio Nacional de Literatura. Distinción que vendría a reconocer una valiosa y extendida labor intelectual. De prosa y verso cuidados, líricos en su sencillez, pulidos en su trascendencia, Fina García Marruz ha entendido siempre el ejercicio literario como un acto de amor: "Formal es para muchos sinónimo de exterior, de pura fórmula, pero cuando la poesía vuelca su contenido en la forma, cuando es su forma, cuando la retórica se vuelve piedad y reverencia la artesanía, debiéramos decir: formal, esto es, entrañable".

Toda su producción- partiendo desde una perspectiva hermenéutica- nace, participa y se enriquece de la realidad. Asumida, interrogada, aprehendida ésta desde la

---

[41] Castañón, Adolfo, Prólogo a la edición de *Como el que dice siempre. Antología de ensayos* de Fina García Marruz, México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México y DGE El equilibrista, 2007: 9-29. Publicado también con modificaciones puntuales bajo el título "Como el que dice siempre", *Revista de la Universidad de Antioquia*, núm. 291, 2008: 74-81. Ha sido esta última reproducción la utilizada en la investigación en curso, en esta tesis doctoral.

[42] Algo que necesita realizarse urgentemente es ordenar cronológicamente la obra de Fina García Marruz. Ubicar la totalidad de su obra incluyendo poemas, reseñas, artículos y ensayos de las dos primeras etapas de su itinerario escritural.

imagen, desde la vida cognoscitiva que le es consustancial a la poesía. En esta dialéctica de lo real la palabra vehicula el conocimiento de lo desconocido para nombrarlo como una de las maneras más auténticas que tiene la literatura, la cultura para adentrarse en dicha realidad interpelándola, descifrándola, comprendiéndola. Como sustrato ideológico esplende la creencia de hacer visible lo invisible o simplemente re-visualizar aquello que rodea e interroga al hombre y en ocasiones desconoce en su esencia. La creación de esta escritora distintiva de las letras cubanas, como excelentemente estudia Jorge Luis Arcos en su no menos brillante texto *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*, acepta como pocas la noción de un límite y parte, con una causalidad infrecuente, de una profunda sensación de insuficiencia que parece lacerar un silencio sagrado, atrayendo desde su cada vez más desnuda y sencilla materialidad, "el oscuro son" del universo. Decir, desde lo poco, lo diminuto, lo escaso o, sencillamente, lo natural, ese *plus* ingente que atraviesa toda la realidad.[43] La excelencia de este trabajo suple con creces la ausencia de estudios integradores que hasta la fecha, al margen de la citada publicación, han abordado el quehacer literario de la autora.

En su prematuro ensayo "Lo exterior en la poesía", publicado en *Orígenes* (invierno, 1947) ya resalta la autora la valiosa relación entre la mirada y las cosas, traducida en el logro de una imagen. Para ella un pensamiento, una estética, un estilo, son ante todo condicionantes de una mirada. Mientras otros afirman buscar la interioridad, la inapresable "cosa en sí" kantiana, Fina García Marruz reivindica la humildad de lo exterior, tan reveladora cuando el ojo, los sentidos poseen la inocencia necesaria para contemplarla:

> Reparemos que sólo hay dos realidades absolutamente exteriores a la imagen que de ellas tenemos o nos hacemos: nosotros mismos y Dios. He aquí dos imprevisibles poéticos, dos desconocidos. ¿Es que, hasta hoy, se habían constituido alguna vez en objeto para la poesía? Es evidente que no. La pureza e ingenuidad del ojo clásico confirió a las cosas una cierta ilusión de independencia (que hizo

[43] Imprescindible para profundizar en la asunción de la realidad por parte de la escritora será la referencia Arcos, Jorge Luis, *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*, La Habana: Ediciones Unión, 1990. Este excelente estudio articula una poética en torno a la obra en verso de la autora y reflexiona con agudeza sobre las temáticas más distintivas de su pensamiento y producción poéticos.

posible esa actitud de entregar un bien heterogéneo y sin angustia para su "disfrute", en tanto que la malicia romántica acuñó con aire pretenciosamente individual sus paseos por el ámbito más bien general y anónimo de la caída, con idéntico aunque inverso espejismo. Si el sentir clásico fue ante todo un sentir de lo externo, en tal grado, que para el poeta aún su propio sufrimiento es sustancia, cosa (…) es claro que se trató siempre de lo exterior- conocido, pero no de aquello que ahora nos ocupa, lo exterior-desconocido, dentro y fuera de nosotros.[44]

Para la escritora lo exterior es aquello que se muestra, lo que ofrece una plenitud aunque no siempre sea posible acceder a esa presencia luminosa en el primer instante. Lo exterior, como exclama en sus "Sonetos de la pobreza" es *"lo ofrecido"* que resiste al olvido y a la muerte viajando más allá del alcance de los sentidos. Para descubrirlo es necesario despojarse de toda atadura- "No te pida el alma otra clemencia/ que ésta de quedarnos ya sin nada"-, por esta vía la perfección se identifica con la "pobreza de su ser, desnudez suma" y también con la "música callada" que en su fervor ascético toma la autora del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz.

Como plantea acertadamente el poeta y ensayista Roberto Méndez en el artículo "Fina García Marruz: el desciframiento de la superficie" incluido en *La dama y el escorpión*, la complejidad más grande que puede ofrecer la exterioridad a la mirada es la lejanía, definida como una suerte de resistencia que obstaculiza la identificación absoluta con el objeto cubriéndole con un misterio que no es ocultamiento de su cualidad poética sino realce de ella. Por tal razón ante una flor la autora puede decir: "¿Quién te podrá tocar sin espanto? Lejana es tu/presencia como el cuerpo de la nieve" y reconocer "esa velada distancia que no podremos nunca atravesar" mas esa sencilla forma -el ideal poético encarnado- puede, por su dual condición de objeto real y arquetipo, tocar el límite de lo imposible: "he aquí que estás frente a mis ojos y sin embargo, tan misteriosamente fuera de la vida". [45]

---

[44] Cfr. Méndez Martínez, Roberto: *La dama y el escorpión*, Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2000, pp. 222 y 223.

[45] Cfr. Ibidem, pág. 225.

IIB. ENTRE TERPSÍCORE Y EL COLIBRÍ: FINA, LA SINGULARIDAD DE UNA ESCRITURA.

…Quiero escribir con el silencio vivo…
FINA GARCÍA MARRUZ

Tras todo pensamiento literario, cultural subyace una concepción del mundo, una ética, una filosofía e ideología, un universo axiológico que alcanzan su expresión en dicho pensamiento llegando a transfigurarse a través de la individual perspectiva del escritor. En la obra de Fina García Marruz ello se manifiesta con fuerza e intención notables. Toda su producción está atravesada (irradiada) por lo poético. Tanto su reflexión crítico- ensayística como su obra en verso o prosas poéticas encuentran su raíz fundacional y unitiva en la poesía. Resulta edificante constatar, para una comprensión raigal de su obra, la retroalimentación de sus reflexiones sobre la poesía palpable en ensayos o críticas con el *corpus* propiamente literario de su obra.

Lo anterior supone, sin dudas, aceptar la validez de su pensamiento crítico dentro de la perspectiva de *la crítica poética* de poderosa esencia y raíz martianas. Las disímiles escuelas que han conformado y conforman el plural panorama de los estudios literarios suelen reconocer, hasta cierto punto validar, en la poesía la inserción de un saber reflexivo, de una metapoética. El recelo, sin embargo, que acompaña la presencia de lo poético dentro del discurso de la crítica es abrumador o, por lo menos, confuso. Se ha tendido tradicionalmente a desunir, casi con absoluto rigor, la valía de lo conceptual como exclusivo y paradigmático del pensamiento crítico o científico y la relevancia de la imagen como aspecto inherente al universo de lo literario. Sin pretender desconocer la proporción naturalmente mayor en que estos valores se manifiestan tanto en un medio como en otro se podría advertir que la crítica poética, cuando no se confunde con el impresionismo crítico, resulta igualmente válida para la aprehensión y el conocimiento de la realidad al mismo nivel de cualquier otra metodología crítica. Se tendrá, pensando

en el panorama de las letras cubanas, en la obra de José Martí el referente sapiencial de esta "doble iluminación".[46]

En la nota que precede los textos de la escritora en la antología *Diez poetas cubanos* precisaba Cintio Vitier:

(…) los poemas no constituyen para ella fines en sí mismos, sino sencillamente y estrictamente caminos o instrumentos que sirven al progreso del alma y la visión. La poesía es lo que abre nuestra capacidad de ver; sus más perfectas cristalizaciones no pueden sustituir el objeto a que el propio rapto poético tiende, o sea, la intemperie de la realidad, el ser virginal de lo exterior que es al mismo tiempo la más inefable *intimidad de la Creación*.[47]

Este transitar tangencialmente, por el accidente, a la sustancia, como dirían los escolásticos está en el centro de los poemas de *Las miradas perdidas* (1951). Texto que es considerado por la crítica su primer libro importante, relegando a un segundo plano la muestra primera de su poesía, *Poemas* y, su segunda, *Transfiguración de Jesús en el monte* (1947). Un ejemplo distintivo de lo enunciado será el poema "Ama la superficie casta y triste", incluido en el ya referido *Las miradas perdidas* y encabezado elocuentemente por el exergo de Píndaro: "Sé el que eres". Léanse sus versos:

Ama la superficie casta y triste
Lo profundo es lo que se manifiesta
La playa lila, el traje aquel, la fiesta pobre y
Dichosa de lo que ahora existe.[48]

El crítico e investigador Jorge Luis Arcos sostiene que para comprender, en su manifestación más sistemática, la presencia de una ontología religiosa o el valor de la

---

[46] En la búsqueda de una profundización en esta temática puede consultarse elbrillante examen que sobre la crítica realiza Vitier, Cintio (1971): "La crítica y la creación en nuestro tiempo incluido en el texto de su autoría *Crítica sucesiva*, La Habana: UNEAC, 1971, pp. 13-21.

[47] Véase con detenimiento Méndez Martínez, Roberto: *La dama y el escorpión*, Santiago de Cuba: Editorial Oriente, pp. 224-225.

[48] *El instante raro*. Antología Poética de Fina García Marruz, edición, prólogo, selección y notas de Milena Rodríguez Gutiérrez, Valencia: Editorial Pre-textos, 2010, pág. 66.

trascendencia en el pensamiento poético de Fina García Marruz resulta imprescindible la valoración de su ensayo "Lo exterior en la poesía" (1947). Importante será considerar la fecha de publicación de este excelente estudio. Desde temprana data la autora poseía, defendía una determinada concepción de la poesía. Muchas de las reflexiones teóricas que aquí desarrolla presidirán en venideros años su excelsa producción creativa y, también, su prosa de pensamiento. Repárese que la fecha de publicación del ensayo es previa a la concepción de *Las miradas perdidas* (1951), entonces en proceso de realización, 1944-1950. Hecho que inobjetablemente valida esa decisiva y fecunda comunión, ya aludida, entre ambas zonas de su obra.

En un principio la escritora focaliza su atención en la interpretación de las fronteras alcanzadas por la poesía contemporánea. Para ella el proceso de autoconocimiento de la poesía- que expresa en otra ocasión como la independencia del ´tema´ frente al misterio de la mirada– permite el reconocimiento como unilaterales de los dos caminos tradicionales de aprehensión poética: inmanentismo o sensualismo, romanticismo o clasicismo, subjetivismo u objetivismo, idealismo o realismo.[49] Estas vías pueden connotar el objeto o el sujeto. Lo anterior constituye el revés, el envés de una misma problemática pues tanto el objeto como el sujeto devienen fruitivamente contempladas, exteriores y conocidas ya que cada una de estas vías, en criterio de la autora, odiaba el vínculo, el diálogo, la intimidad dialéctica de la relación sujeto-objeto. Se reproduce el juicio de Fina García Marruz, sin duda alguna, iluminador de esta idea:

> La pureza e ingenuidad del ojo clásico confirió a las cosas una cierta ilusión de independencia (que hizo posible esa actitud de entregar un bien heterogéneo y sin angustia para su "disfrute"), en tanto que la malicia romántica acuñó con aire pretensiosamente individual sus paseos por el ámbito más bien general yanónimo de la caída, con idéntico, aunque inverso, espejismo. Si el sentir clásico fue ante todo un sentir de lo externo, en tal grado, que para el poeta aún su propio sentimiento, es sustancia, cosa (así Lope por ejemplo, tan fino poeta del

[49] Cfr. García Marruz, Fina: *Lo exterior en la poesía*, La Habana, 1947, pág. 90.

sentimiento, no es en modo alguno por ello un poeta sentimental), es claro que se trató siempre de lo exterior-conocido, pero no de aquello que ahora nosocupa, lo exterior-desconocido, dentro y fuera de nosotros. La poesía se hizo ´objetiva´ en los clásicos, ´subjetiva´ para el romántico, pero que lejos estaban ambas de la verdadera intimidad, que es siempre extraña como un ángel, de la verdadera allendidad de lo Exterior.[50]

¿Qué es "lo exterior desconocido"? Fina García Marruz se encargará de advertir que: "Lo exterior no es lo externo. La poesía está buscando una exterioridad mucho más profunda".[51] Tras conocer la íntima relación entre el sujeto y el objeto señala:

Reparemos que sólo hay dos realidades absolutamente exteriores a la imagen que de ellas tenemos o nos hacemos: nosotros mismos y Dios. He aquí dos imprevisibles poéticos, dos desconocidos. ¿Es que, hasta hoy, se habían constituido alguna vez en objetos para la poesía? Es evidente que no.[52]

Difiriendo de las dos líneas generales de aprehensión poética previamente referidas y distinguiéndose, incluso, de esa ingente zona de la poesía de la primera mitad del siglo XX con su búsqueda de lo ´incondicionado´- cítese el surrealismo y toda su compleja descendencia- la escritora, como ha explicado con aserto Jorge Luis Arcos, asentará su perspectiva escritural, esencialmente poética, en una "ontología religiosa". Ésta supondrá la entrevisión de la trascendencia religiosa a través de la poesía. Adviértase que esta ´perspectiva´ no se vincula con aquella corriente poética que se inicia en el siglo XIX extendiéndose hasta el siglo XX que mediante posiciones afines o diversas llegó a considerar a la poesía como religión. La posición de la escritora es, con creces, distinta. Ella no absolutiza las vías irracional o mágica que, en última instancia, conducen al escepticismo con respecto a la realidad puesto que anhelan trascenderla

[50] Cfr. Ibidem, pág.16.

[51] Cfr. Ibidem, pág. 17.

[52] Cfr. Ibidem, pág.16.

aunque apartándose de esta. La autora hace suyas las ansias de trascendencia mas con la realidad como referente, cimiento, sostén. Inserta en esta realidad busca traspasarla en típica inversión idealista objetiva.[53] En uno de sus textos crítico-ensayísticos más valiosos sobre la escritora, también poeta, Juana Borrero, se lee esta idea significativa: "Sólo el amor a lo perecedero en cuanto tal puede encender el hambre de lo imperecedero".[54] En uno no menos brillante y laureado trabajo posterior, *Hablar de la poesía*, explicita esta posición al argumentar:

> Lo primero fue describir una oquedad: algo faltaba, sencillamente. Pero, de pronto, todo podía dar un giro y las cosas, sin abandonar su sitio, empezaban ya a estar en otro. La poesía no estaba para mí en lo nuevo desconocido sino en una dimensión desconocida de lo evidente. Entonces, trataba de reconstruir, a partir de aquella oquedad, el trasluz entrevisto, anunciador.[55]

Una interrogante nueva plantea esta reflexión: ¿Qué era aquella oquedad?, ¿qué la llenaba?: Dios. Así, para la escritora, sólo hay dos desconocidos, dos "imprevisibles poéticos": el hombre mismo y Dios. El hombre como ser trascendente y la divinidad como la trascendencia suma. Esa nueva "exterioridad" u "objetividad" debe ser el centro de manifestación de la poesía. Pero lo Exterior, acota, es "lo Angélico" por lo que a la postre, es inalcanzable. Parte de aquí su afirmación de que "el centro mismo de toda búsqueda poética (es): descubrir la liturgia de lo real, la realidad pero en su extremo de mayor visibilidad, que es también el de su escape eterno". [56] La autora no desconoce la realidad aunque pueda asumirla como liturgia, como expresión de lo trascendente. La poesía no tendrá otra vía de conocimiento que no sea la realidad, lo

---

[53] Sobre estas consideraciones revísese Arcos, Jorge Luis: *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*, La Habana: Ediciones Unión, 1990, pág. 180.

[54] Cfr. García Marruz, Fina: "Juana Borrero" en *Poesías de Juana Borrero*, La Habana: Instituto de Literatura y Lingüística, Academia de Ciencias de Cuba, 1966, pp. 7-56.

[55] Cfr. García Marruz, Fina: *Hablar de la poesía*, La Habana: Editorial Unión, 1970, pág. 4

[56] Cfr. García Marruz, Fina: *Lo exterior en la poesía*, La Habana, 1947, pág. 19.

particular- "eterna fuente de poesía", explica en una reflexión venidera. Su ontología religiosa, de raíz católica, a la vez que valora los sentidos, los trasciende.[57]

La participación en lo trascendente por mediación de la poesía halla en ese *límite*, en el reconocimiento de lo que rebasa a cada ser, según la creadora, su verdadero sentido: "Denme el conocimiento de un límite y la más simple frase melódica me puede llevar de la mano a lo insondable".[58] Sólo puede la poesía, o la vía amorosa, acceder al vislumbre, a la entrevisión de la eternidad. ¿Qué es, entonces, la poesía para Fina García Marruz? Sin duda alguna una vía de participación: "Poesía es incorporar, no destruir, tener la sospecha de que aquel que no es como nosotros tiene quizás un secreto de nuestro nombre".[59] Será así la poesía el único saber junto al conocimiento de la ´caridad´, del sufrimiento amoroso que puede establecer el vínculo, la coincidencia, la intimidad dialéctica de la relación sujeto-objeto entre el fenómeno y la esencia, entre lo invisible y lo visible, entre lo particular y lo universal, lo conocido y lo desconocido, entre la inmanencia y la trascendencia, lo temporal (que es la infinitud en el tiempo) y lo eterno (que es el no-tiempo). Ese punto *coincidente* de ´cercanía´ y ´lejanía´ es el que puede aprehender la poesía- "Estaba a la vez cerca y lejos", escribe para referirse al mar- mas no como un apoderamiento sino como una revelación huidiza, que escapa, inapresable.

La referida intención participativa abarca también la prosa reflexiva de la autora. Sus ensayos y críticas literarias, culturales hacen palpable esa capacidad y voluntad de "participación". Fina García Marruz se sitúa intuitivamente dentro de la obra, en su centro cordial y desde allí descubre las leyes que la rigen. Esta verdadera comunión estética le permite comprender las necesidades intrínsecas del creador, el *ser* efectivo de la creación y no el presunto *deber ser* de la crítica normativa, salvo, en todo caso, el

---

[57] Léase con detenimiento para una exacta valoración de la temática el imprescindible trabajo de Jorge Luis Arcos, reiteradamente citado a lo largo de la investigación. Arcos, Jorge Luis, *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*, La Habana: Editorial Unión, 1990, pág. 183.

[58] Cfr. García Marruz, Fina: *Hablar de la poesía*, La Habana: Editorial Unión, 1970, pág.7

[59] Cfr. Ibidem, pág. 8.

deber ser que el impulso creador lleva en sí y que no siempre alcanza a realizar. En la autora, de este modo, la penetración se torna compenetración; lo cual no implica que no haya en ella criterios previos y, aún más, toda una teoría de la valoración estética y de la expresión artística y literaria. Estas concepciones suyas no le son nunca obstáculo para ponerse en el lugar del otro; antes bien, por la profundidad y amplitud de sus principios, le facilitan una comprensión que no excluye, en segunda instancia, el libre juego de los gustos y rechazos, ni la lucidez técnica- que suele desdeñar, ni el señalamiento íntimo de lo que, a su juicio, está en el camino de la mayor plenitud artística y humana.

En la obra crítico-ensayística de Fina García Marruz es la propia poesía la que late confundida con la realidad. En su breve pero significativa obra crítica y ensayística anterior a 1959- año del triunfo revolucionario que supuso un sustancial cambio en todos los órdenes- pueden reconocerse, con notable profusión, muchos de los contenidos y maneras expresivas que caracterizan a la crítica y ensayística origenistas. No sólo la calidad de su prosa revela enseguida a uno de los mayores escritores de la lengua, sino que, concurrentemente, su intensidad expresiva, su fulgurante penetración crítica- donde lo analítico y lo imaginario se entreveran inextricablemente-, su funcional erudición y la *marca* filosófica que le es inherente a su pensamiento, permiten reconocer a una escritora que, aunando en su discurso, sin dualismo posible, lo abstracto y lo singular, detenta un coherente pensamiento poético; sólo semejante, acaso, dentro de nuestra lengua, a la prosa eminentemente filosófica, pero también poética, de la coetánea pensadora española María Zambrano.

Se podrían señalar otras fuentes y contactos valiosos en su imaginario escritural: José Martí, Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Charles du Bos, Leo Spitzer, Lezama Lima, Cintio Vitier; así como una savia raigal que compromete todo su pensamiento: el pensamiento cristiano y católico- los textos bíblicos, Plotino, San Agustín, Pascal, la mística poética y teológica. Desde su ensayo "José Martí", publicado en la revista *Lyceum*, en 1952, será difícil encontrar una presencia más entrañable y creativamente incorporada a su pensamiento que la de Martí, la cual se irá haciendo cada vez más evidente en su obra posterior a 1959.

El discurso crítico y ensayístico de la autora permitirá la conjunción de dos características muy generales, sólo en apariencia contradictorias. Por un lado encarnaría el pensamiento más ortodoxamente católico del grupo Orígenes y, por otro, será la protagonista más distintiva de exégesis brillantes, dotadas de exquisita lucidez, erudición y sensibilidad.

El *corpus* de esta obra se configura en lo esencial alrededor de los siguientes trabajos: tres reseñas críticas- de predominante tono ensayístico: "Notas sobre *Espacios métricos* de Silvina Ocampo", *Orígenes*, 1946; "Del furtivo destierro, sobre el poemario de Octavio Smith, *Orígenes*, 1947 y "Notas para un libro de Cervantes", *Orígenes*, 1949. Este último trabajo gira en torno al libro de la poeta, ensayista e intelectual cubana Mirta Aguirre, *Un hombre a través de su obra: Miguel de Cervantes Saavedra* (1948). Asimismo, escribió tres importantes ensayos: una excelente indagación teórica sobre la poesía, "Lo exterior en la poesía", *Orígenes*, 1947 y reflexiones extraordinarias sobre José Martí y Ramón Gómez de la Serna.

La primera constante del pensamiento de Fina García Marruz que aparece en su reseña sobre el poemario *Espacios métricos* de Silvina Ocampo, es aquella que constituirá una recurrente indagación sobre la esencia del menester poético. Allí expone:

> Sólo metafóricamente podemos decir que la poesía es lo inefable. Poesía es siempre lo que se habla, lo que se ha podido decir de lo indecible. Pero la poesía pone ser allí donde la crítica puede sólo señalar cualidades, de aquí que podamos hablar de lo poético que es un libro, de la medida en que lo es, pero no sustituir su lectura hablando de la poesía misma.[60]

Vislumbres como éste conformarán, en "Lo exterior en la poesía", el centro de sus consideraciones. En esta reflexión la autora aborda directamente su objeto de estudio: una nueva concepción de la poesía que intentará superar tanto la *objetividad* de los clásicos como la *subjetividad* de los románticos, puesto que ambas instancias

---

[60] García Marruz, Fina: "Notas sobre *Espacios métricos* de Silvina Ocampo" en *Orígenes*. La Habana, año III (11), pp 42-46, otoño, 1946.

constituirán para ella, el envés y el revés de una idéntica limitación. En otras palabras, se trataba en ambas de lo "exterior-conocido" y la búsqueda de Fina García Marruz se centrará en lo "exterior-desconocido". Lo anterior deviene una solución unitiva opuesta a todo dualismo; un conocimiento de lo desconocido con principio en lo conocido que la autora designará como "una nueva objetividad" o "una exterioridad mucho más profunda". Mas esa nueva exterioridad, fundamentada y enraizada en una concepción religiosa, trascendente de la realidad, implicará entonces un conocimiento poético de lo particular. Éste se constituirá desde el reconocimiento de que sus esencias serán siempre trascendentes preconizando una dialéctica entre el sujeto y el objeto, en la que tanto Dios- trascendencia suma- como el hombre- ser trascendente- se erigirán al unísono objeto y sujeto del conocimiento poético. Ambos encarnarán, entonces, "dos realidades absolutamente exteriores a la imagen que de ellas tenemos o nos hacemos" expresa la autora enfatizando con determinación: "He aquí dos imprevisibles poéticos, dos desconocidos" para concluir que "el centro mismo de toda búsqueda poética (es): descubrir *la liturgia de lo real*, la realidad pero en su extremo de mayor visibilidad, que es también el de su escape eterno"; es decir ese punto coincidente entre lo conocido y lo desconocido, entre lo cercano y lo lejano, entre lo inmanente y lo trascendente. [61]

Resulta imprescindible la revisión de sus "Notas para un libro sobre Cervantes" para comprender en su plena dimensión varias de las constantes de su pensamiento. Aquí la escritora insiste en la diferenciación entre el conocimiento filosófico y el poético o entre el conocimiento científico, conceptual, analítico y el conocimiento imaginal. Ello le permitirá el análisis de un importantísimo problema estético de su tiempo, el de la poesía pura- a través del cual se intentó, por un lado, deslindar la poesía de todo aquello que fuera ajeno a su naturaleza intentando a la vez definirla de una u otra manera; lo que suponía, en cierto modo, una contradicción. Al pretender definirse la esencia de la poesía caíase en el error de separar esa esencia de "aquello en que

[61] García Marruz, Fina: "Lo exterior en la poesía" en *Orígenes*, La Habana, año IV (16), pp. 16-22, invierno, 1947.

encarna", o sea, de la realidad. Aquí veía Fina García Marruz el "defecto principal" de la estética purista de Henri Brémond, representante de la llamada variante de la poesía pura. Tampoco- criterio que compartiría con Lezama y Vitier- estaría de acuerdo con la absolutización de la variante atea o racional de Paul Valéry. Comulgará con una concepción *católica* de la poesía que asume que "el misterio de la encarnación, misterio cristiano por excelencia, el del verbo que se hace carne".[62] Situada en esta perspectiva esencial, se opondrá a toda interpretación, a su juicio, excesivamente irracionalista o racionalista del fenómeno poético. Buscará la escritora un vórtice dialéctico, no sus extremos; si bien para ella, en última instancia, el centro de toda realidad será trascendente. Lo importante será constatar que, según esta estética trascendentalista- que arroja luz, sin objeción de ninguna índole, sobre la estética origenista- el conocimiento poético es fundamentalmente el conocimiento de lo particular. Tal perspectiva- aunque con una ascendencia religiosa, concretamente católica y detentadora de una filiación teológica- dentro del ámbito del neotomismo, idealista objetiva, o sencillamente tomista, significaba una superación de la estética surrealista y de la estética purista- también de todo formalismo. Desde todos los puntos de vista frente a las manifestaciones estrechas del sociologismo o del materialismo vulgar, se erigía asimismo, aún desde una dimensión religiosa, como una postura cognoscitiva mucho más dialéctica, flexible y activa. Incluso la estética simbolista, retomada en lo esencial por el origenismo deberá adaptarse a una adecuación de esa ontología religiosa predominante en su pensamiento. En última instancia- y a la postre será ello lo más relevante- encarnaba una posición mucho más fiel a la especificidad de la poesía al asumir su carácter unitario entre lo singular y lo universal. Es en este sentido como debe comprenderse su crítica a la absolutización de "lo social" en el arte- del llamado "mensaje"- propio de estos años en los que predominaba una determinada "poesía

[62] García Marruz, Fina: "Notas para un libro de Cervantes", en *Orígenes*, La Habana, año IV (24), pp. 41-52, invierno, 1949.

social" que unilateralizó y empobreció la propia función social del arte al desconocer sus otras funciones o al "desterrar" la especificidad de la naturaleza de la poesía.

Otra constante de su intelecto desarrollada en este trabajo será el carácter simbólico del arte, en esta ocasión a propósito del realismo cervantino. Con posterioridad retomará esta temática, desarrollándola magistralmente en su ensayo sobre José Martí. Dicho carácter queda manifestado, de manera evidente, en la siguiente comparación que establece entre el Cid y el Quijote, donde comenta:

> Pero hay otras razones que determinan la universalidad del símbolo heroico en el quijote y que nos lo hacen mil veces más conmovedor que el Cid. Las cosas que le suceden al Cid pueden ser favorables o adversas, pero están siempre a su medida. El Cid se propone cosas posibles- no importa que sean difíciles- y conocidas. Don quijote se propone lo imposible y lo desconocido, y cuando es vencido no lo derrota por eso lo imposible.[63]

Un aspecto destacado de la ensayística de Fina García Marruz, esencial y merecedor de numerosas páginas, es el amplísimo universo de referencias culturales que porta. Todo un orbe de cultura iluminador que opera dentro de su decir con naturalidad, a la vez que aporta una riqueza de matices, de múltiples vías de asedio a lo analizado. Sólo puntuales escritores han podido encontrar esa brillantez lingüística y conceptual en la crítica y en la ensayística cubanas, posterior a José Martí; Cintio Vitier y Lezama podrían ser dos de ellos. A lo referido previamente se suma su capacidad de situarse casi siempre en el vórtice amoroso del objeto de la crítica; es decir, en la comprensión- por participación cognoscitiva- de lo seminal de este objeto, independientemente del carácter negativo o afirmativo del juicio, aunque sin excluir éste. Ello distinguirá, por supuesto, su proceder crítico de las manifestaciones meramente impresionistas, positivistas- ya formalistas o sociologistas- tan extendidas dentro de la crítica cubana de entonces.

---

[63] Ibidem, pp. 41-52.

Acaso el ejemplo arquetípico de la ensayística de Fina García Marruz- junto a su "Elogio de Ramón"- sea el ensayo ya aludido, "José Martí". Texto tristemente, quizás por sus exiguas publicaciones, poco conocido pero resulta, inobjetablemente, uno de los mejores ejemplos de exégesis de la obra martiana. En el referido ensayo se concentran todas las virtudes de la prosa y todas las cualidades del pensamiento de la escritora. Su extensa serie de ensayos posteriores sobre el apóstol de la independencia insular tiene aquí su génesis y su centro fecundadores. En el resto de su obra crítica y ensayística puede comprobarse, incluso, muy a menudo la incorporación a su pensar de ideas que tienen en ese estudio su manifestación inaugural. Más allá de ellas, no obstante, conviene detenerse en aquellas que la escritura ha asimilado como parte de su propio pensamiento: su dialéctica e integradora concepción del realismo en el arte; su concepción simbólica de la realidad; la valoración de los sentidos como "eterna fuente de poesía"; lo que ella llama "la independencia del tema frente al misterio de la mirada", como testimonio de una de las "anticipaciones" martianas- que la poetisa hará también suya- a la estética contemporánea. Aparece asimismo aquí el tema de lo cubano- de ingente resonancia en su obra posterior al año 1959-, así como otros contenidos como el sentido de la *acción*, del *sacrificio*, del *sufrimiento*, del *límite*, de la *libertad*, de la *obediencia a una forma*, todos ellos relacionados con el estilo, la naturaleza martianos.

Quizás lo que más importe destacar de en este ensayo es el sentido profundo de *rescate* y *profecía* que lo distingue en el contexto histórico concreto donde se inscribe- fue concebido por la autora en el año 1951 y publicado un año más tarde. Según varios estudios y la cronología *per se* precede al importantísimo texto profético de Lezama, "Secularidad de José Martí". Repárese en su primer párrafo:

Desde niño nos envuelve, nos rodea, no en la tristeza del homenaje oficial, en la cita del político frío, o en el tributo inevitable del articulista de turno, sino en cada momento en que hemos podido entrever, en su oscura y fragmentaria ráfaga, el misterioso cuerpo de nuestra patria o de nuestra propia alma. Él solo es nuestra sustancia nacional y universal. Y allí donde

en la medida de nuestras fuerzas participemos de ella, tendremos que encontrarnos con aquel que la realizó plenamente, y que en la abundancia de su corazón y el sacrificio de su vida dio con la naturalidad virginal del hombre.[64]

Expresa además que "cada cubano ve en él, un poco, su propio secreto"; que "contiene nuestra imagen intacta a la luz de una fe perdida"; que "si estuviera entre nosotros todo sería distinto"; que en él "la libertad no fue cosa distinta del sacrificio"; que "es el conjurador popular de todos nuestros males, el último reducto de nuestra confianza"; que ésa sea "voz vehemente (…), en que las palabras "Cuba", "cubano", tenían todo el orgullo y la confianza que ahora nos falta".[65] Estos juicios, emitidos en plena república neocolonial, rebasan el alcance ontológico de lo cubano al que en ocasiones se ha querido constreñir la significación de la poética de lo cubano en el Grupo Orígenes, otorgándole, además, una aparente dimensión histórica. No por casualidad su ensayo concluye con esta sugerente conminación:

Sí, ante el espectáculo posterior de la República, volvámonos a estos pobres héroes, estos fundadores silenciosos. Volvámonos a aquel que le escribió un día a su pequeña María Mantilla, con aquel acento casi escolar de ternura que nunca nadie ha tenido después: "Tú, cada vez que veas la noche osura, o el sol nublado, piensa en mí". [66]

No hay dudas, en sentido general, sobre la valía del legado que realizaron varios integrantes del grupo Orígenes al ensayo y a la crítica cubanos- especialmente José Lezama Lima, Cintio Vitier y Fina García Marruz, sin obviar la aguda penetración crítica de Gastón Baquero o Virgilio Piñera. Aquellos conformaron una comunidad, por encima de sus características principales, que permite estudiarlos dentro de un ámbito de objetivos, ideas, realizaciones, ideas y convergencias generales comunes. Ellos

---

[64] García Marruz, Fina: "José Martí" en *Lyceum*, La Habana, vol. VIII (30): 5 de mayo de 1952.

[65] Ibidem, pp 5-6.

[66] Ibidem, pág. 41

integraron, en efecto, lo que puede considerarse un movimiento dentro de la crítica y ensayística nacionales, el cual esperaba todo conocimiento de un saber o razón poéticos. Configurarían de este modo una suerte de crítica poética o creadora, también llamada de interpretación o de participación, que se deslinda ostensiblemente, sin atisbo de confusión, de la crítica impresionista finisecular. Crítica, heredera en más de un sentido de la escuela alemana de Vossler y de la llamada crítica interna de Spitzer. Encontró también significativas correspondencias con el pensamiento poético francés- Valéry, Claudel entre otros-, aunque acaso halle en el proceder crítico y creador de Charles du Bos su espíritu más afín, entre otras razones por una mancomunión ideológica imprescindible: su catolicismo tácito que les hace asumir una concepción de la literatura como encarnación. Razones de peso son, a su vez, las afinidades propias de una misma concepción del mundo, nutrida por similares fuentes de pensamiento donde resaltan las fuentes religiosas, particularmente tomistas. Sería oportuno también resaltar la profunda huella de toda una tradición del pensamiento español- de antiguo linaje estoico y ecléctico. Tradición que participa de los vínculos entre filosofía y poesía, como puede apreciarse, por ejemplo, en las obras de Miguel de Unamuno y María Zambrano, de notables concomitancias con las de los poetas origenistas. Concurrentemente el pensamiento poético de Fina García Marruz incorpora el saber de igual índole, sobre todo de la poesía francesa de ascendencia simbolista, así como de un independiente heredero de dicha estética: el poeta español Juan Ramón Jiménez. No puede obviarse, por otro lado, la presencia de la tradición del pensamiento ecléctico cubano: José Agustín Caballero, Félix Varela, Luz y Caballero y José Martí, esencialmente por la semejante incorporación creadora, abierta de la cultura universal; así como por la religiosidad o espiritualidad que le es inherente por una suerte de continuidad de poderosa raíz ética. No hay dudas, sin embargo, de que aquello que distingue la prosa de pensamiento de la autora de otras tendencias del pensamiento cubano es la aprehensión de la realidad a través de un acendrado pensamiento poético.

Tras el triunfo revolucionario del primero de enero de 1959, la crítica y la ensayística de Fina García Marruz continuarán, en lo esencial, las pautas tanto expresivas como temáticas de su obra anterior aumentando notablemente en cantidad.

Su pensamiento, asimismo, se enriquecerá de manera ostensible. Lo anterior encuentra evidente consumación en sus indagaciones martianas. A partir de su ya comentado ensayo sobre José Martí publicado en la revista *Lyceum*, la autora desarrollará una vasta labor de investigación sobre la obra del héroe de la independencia insular. Recogida parcialmente en un libro compartido con Cintio Vitier, *Temas martianos* (1969), abordará todas las facetas de Martí como escritor: su poesía, su prosa poemática, su teatro, su única novela *Amistad Funesta*, su libro para niños y jóvenes *La Edad de Oro*, su epistolario y su extraordinaria labor crítica. Esta constante aproximación al pensamiento martiano estará siempre presidida por la comprensión previa de su poética, por la participación en su visión integral del universo. De ahí que en cada uno de estos ensayos, además del tema específico tratado, la crítica ofrezca una imagen esencial, abarcadora, integradora, relacionadora, de José Martí. Resulta imperioso, leyendo lo anterior, afirmar que para un estudio pormenorizado de la poética de Fina resulte imprescindible estudiar su incorporación de facetas esenciales del pensamiento martiano. Frente a otras miradas críticas en torno a Martí se tiene la impresión de recibir importantes pero hasta cierto punto parciales cualidades de su obra y pensamiento, con las palabras de la poetisa puede percibirse su imagen viva, dinámica, refulgente, unitiva. Asistimos a un inusual fenómeno de identificación y de consustanciación profundas. Ello explica que sus dilucidaciones martianas no se limiten a estos ensayos y que en muchos otros, incluso en la producción poética de la autora, aparezcan disímiles referencias a su obra y pensamiento casi siempre con un valor paradigmático. Sería imposible, por ejemplo, comprender el sentido de la crítica y de la poética de lo cubano en Fina García Marruz si se obvia al respecto la decisiva ascendencia martiana.

La labor realizada como investigadora de la literatura cubana durante varios años en la Biblioteca Nacional de la isla le proporcionó una visión panorámica de las letras en el país. Consecuencia de esto son sus valiosos estudios sobre Domingo del Monte, Manuel de Zequeira, Manuel Justo Ruvalcaba, Juana Borrero así como su prólogo al libro *Flor oculta de poesía cubana (siglos XVIII y XIX)* (1978), donde puede apreciarse esa constante presencia de Martí, tantas veces referida en estas reflexiones, y significativos contenidos de su poética de lo cubano.

La sostenida continuidad de su quehacer crítico avalan la extraordinaria lucidez que acompaña cada mirada; de la que constituyen ejemplos notables su estudio sobre *Dador* de José Lezama Lima; y otros ensayos con temas tan diversos entre sí como "Alicia en el país de la danza" –oportuno para una comprensión mayor de algunas facetas de su poética sobre lo cubano–; "Cantinflas", texto que tiene su antecedente en las digresiones que sobre Charles Chaplin había realizado en su ensayo sobre Ramón Gómez de la Serna; su estudio sobre la poesía nicaragüense; y su comentario sobre la poesía joven en Cuba, por tan sólo mencionar puntuales ejemplos.

Acaso las muestras más excelsas de su obra crítica- tanto por la considerable extensión, que en la autora es siempre sinónimo de sobreabundancia de dones críticos, como por la comprensión, penetración, casi total de su objeto de estudio- son sus ensayos: "Bécquer o la leve bruma", "Sor Juana Inés de la Cruz". "Juan Ramón Jiménez" y "La poesía es un caracol nocturno", a propósito del libro *Imagen y posibilidad*, de José Lezama Lima. Habría que añadir su ya mencionado estudio sobre Juana Borrero, donde la autora realiza decisivos aportes para el estudio del modernismo en Cuba al relacionar la obra de Juana Borrero con la de Martí y Casal.

En estos ensayos se pone de manifiesto la notable percepción crítica de la poetisa, esa capacidad, aludida previamente, para ver siempre más allá de las apariencias así como su innato poder de religación entre diferentes instancias del conocimiento de su objeto de estudio. En ellos se devela con una belleza exquisita- concretamente en algunas páginas sobre Juana Borrero, Lezama, Sor Juana o Juan Ramón Jiménez- su don para conmover al lector haciéndole partícipe, cómplice amoroso, de lo leído. Ellos solos bastarían para justificar la validez lógica e histórica de una crítica poética, de creación pura, de participación amable que- junto a la de Lezama, Vitier- ha elevado a categoría magistral el ejercicio exegético de las letras cubanas.

Junto a la erudición histórico-cultural y al insustituible conocimiento filológico, la prosa reflexiva- siempre poemática- de Fina García Marruz suele orientarse hacia una aprehensión cognoscitiva donde lo filosófico y lo poético se entreveran, en la mejor tradición del pensamiento español que tuvo en la obra de María Zambrano a una de sus exponentes más significativas. Si la pensadora malagueña pone el énfasis en la filosofía,

la ensayista cubana lo situará en la poesía. Además de Martí, pudieran señalarse, dentro del ámbito de la lengua castellana, otras presencias mas no cabe duda que sobresale su predilección por la crítica realizada por los propios poetas; como puede ser el caso de la realizada por Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Lezama Lima o Cintio Vitier entre otros. Puede afirmarse así- sin prolongar el señalamiento de fuentes provenientes de múltiples ámbitos lingüísticos, culturales- que el secreto encantado de su percepción crítica emerge- al margen de las dotes excepcionales para la captación de lo poético- de una creencia absoluta en el conocimiento poético de la realidad. Sus reflexiones sobre Bécquer, Juan Ramón, Sor Juana Inés de la Cruz o Juana Borrero gravitan alrededor de esta premisa constituyéndose el nivel argumentativo como el espacio de la encarnación.

No por casualidad en su ensayo "Hablar de la poesía", equivalente en relevancia teórica a "Lo exterior en la poesía", la autora desvela nítida y esencialmente las constantes de su pensamiento poético. Expuestas aquí, incluso, como juicios estéticos generales van ofreciendo una sólida cosmovisión poética de la realidad. Huelgue citar algunas de sus ideas para tener una certidumbre fiel a su esencia.

Aquel "exterior- desconocido" de su ensayo "Lo exterior en la poesía" es nombrado ahora como "una dimensión nueva de lo conocido", o acaso (…) "una dimensión desconocida de lo evidente" como proyección esencial del menester poético. En otras palabras, la poesía revela el centro trascendente de la realidad, mas a partir del mundo de lo particular, para ser fiel de esta manera a su concepto cristiano de la encarnación pero también, en otro sentido concurrente, al sentido religador, afirmativo, unitario de la poesía. De ahí que, como Martí, suponga una suerte de filosofía de la relación y asuma el carácter simbólico de toda realidad. Dice: "la poesía estaba a la vez cerca y lejos". La sitúa de manera permanente en ese punto coincidente de lejanía y cercanía, de inmanencia y trascendencia que era para la poetisa lo Exterior. Esta concepción central del realismo: "El realismo verdadero debiera abarcar el sueño y el no sueño, lo que tiene un fin y lo que no tiene ninguno, el cacharro doméstico y la Vía Láctea".

Insistirá siempre en la condición esencial, trascendente de la poesía que para la autora nunca podrá ser ni un mero medio ni un fin: "La poesía no es el reino del "deber

ser" sino del ser", expresa. Quizás por esto sea palpable en su obra la identificación de la poesía con el pensamiento asumiéndola como una forma especial de conocimiento, como un pensamiento poético. Razón por la cual, también, se aparta por momentos de la concepción de la poesía como literatura y la acoja como una religión o concepción del mundo mas no con un sentido estrechamente teológico, sino acaso, al igual que Lezama, como una forma de asunción unitaria del universo.

Al afirmar que la poesía no es "de ninguna manera un reino autónomo" distingue, también como Lezama, la existencia de un *ethos* en la creación y habla de las "verdaderas relaciones, acaso más misteriosas, de la moral y la poesía", recuerda que para Martí "conmover (…) es moralizar" pues cree, como aquel, en el conocimiento poético como equivalente del conocimiento amoroso, y en la crítica como obra de amor. Arguye que "la poesía quizás sea la moral venidera"; que "la naturaleza es fuente de inspiración moral permanente" y anuncia esa poesía de lo natural, de lo diario, de lo trivial; la poesía, inclusive, de quienes no escriben poesía pero la dignifican y encarnan en su diario existir. Finalmente sentencia que "la belleza, o lo es todo, o sería lo mismo que la injusticia", por donde ahonda su confianza en que la poesía incluya, en su carácter siempre unitivo, a la belleza, al bien, a la justicia, a la verdad y al amor.

Estas reflexiones estéticas, explícitas o implícitas en su ensayo "Hablar de la poesía", permanecen visibles de una forma u otra, junto a otros afluentes culturales, en toda su obra crítica y ensayística e, inobjetablemente, en su producción poética. Todas ellas permiten reconocer en la escritura toda de la autora una sabiduría poética coherente y significativa.

IIC. PERPETUUM MOBILE: FINA GARCÍA MARRUZ ENTRE LOS REBORDES DE UN DISCURSO LITERARIO FEMENINO Y EL CANON

Una escritura de mujer siempre es femenina; no puede evitar ser femenina; la única dificultad está en definir qué queremos decir por femenina.

VIRGINIA WOOLF

Es imposible definir una práctica femenina de escritura y esta imposibilidad permanecerá pues esta práctica no se puede sistematizar, acotar, codificar, lo que no significa que no exista.

HÉLÈNE CIXOUS

… puedo admitir que en efecto, por excepción hay poesías que parece imposible que pudiera hacerlas una mujer, como "Los caballos de los conquistadores" de Santos Chocano o aquella admirable de Darío, en metro de quince que comienza: "Los bárbaros, Francia, cara Lutecia…", y a cambio otras como la "Carta Lírica" de Alfonsina Storni que nunca pudo hacerla un hombre, ni hacerla ni comprenderla.

DULCE MARÍA LOYNAZ

Cuando Dios hizo el cielo y la tierra creó al hombre de la tierra misma, sopló en su nariz y le dio vida. Colocó luego al hombre, nombrado Adán, en un jardín donde hizo crecer árboles hermosos de frutos esplendentes. De todos podía el hombre comer menos de aquel que Dios pusiera en el centro del jardín: el árbol de ciencia del bien y el mal. Para ayudar al hombre, Dios creó toda bestia del campo y toda ave de los cielos y se las llevó para que él las nombrara. Y todo lo que Adán llamó a los animales vivientes, ese es su nombre. Pero ninguno de ellos resultó ser ayuda adecuada, por eso Dios hizo caer al hombre en un sueño profundo y mientras dormía, de una de sus costillas, creó a la mujer. Y dijo Adán: ésta es ahora hueso de mis huesos y carne de mi carne; esta será llamada varona porque del varón fue tomada.

(FÁBULA QUE CONSTITUYE EL NÚCLEO
TEMÁTICO DEL GÉNESIS)

Durante muchísimo tiempo la literatura masculina fue *la* literatura. En su ya clásico texto *Un cuarto propio* Virginia Wolf le inventa una hermana a Shakespeare y, mediante la ficción, explica la ausencia de escritoras semejantes al cisne Avon. Judith, que como el joven William, está excelentemente dotada para el susurro de la palabra, no puede instruirse y al llegar a Londres, al margen de su talento innato, termina embarazada de un actor de *El Globo*- donde triunfa su hermano- y luego se ahorca en una triste noche de invierno londinense. Wolf reclama para las escritoras un cuarto propio y una renta para dedicarse a escribir; el aseguramiento de la independencia

económica y mental.[67] Por razones históricas no hay, como sabiamente reflexiona la ensayista e investigadora cubana Nara Araújo, equivalentes para algunos grandes escritores y en el canon de la literatura mundial, los hombres predominan.[68] Las literaturas emergentes o periféricas no escapan a esa constante y al silencio de virtuales o reales escritoras ingentes; quizás sea esa una de las razones del estupor frente al fenómeno Sor Juana.

La lectura de género, integrada a otras posibles aproximaciones, puede ser de gran utilidad aunque continúan resultando innúmeras las opiniones más disímiles sobre el feminismo y la crítica literaria feminista: "las feministas son todas histéricas insatisfechas, que llevan pantalones y pistolas bajo la falda; la crítica literaria feminista es una posición estrecha y reduccionista".[69]

Tales criterios no siempre han provenido de hombres, algunas escritoras e investigadoras asumen el feminismo de manera vergonzante. Temen, sin atreverse a decirlo, que al ser colocadas bajo el rubro mujer (cursos, antologías, colecciones, investigaciones) se les condene a un *ghetto*, aunque se quiera promoverlas. Existen otras que sienten horror de verse, saberse en un sitial junto a Gertrudis Gómez de Avellaneda y Dulce María Loynaz pues sus interlocutores son Aristófanes, Rabelais y Quevedo.

Existe una certidumbre plena sobre las problemáticas relaciones que han marcado la relación entre el ensayo y la escritura femenina como consecuencia de la construcción por parte de la sociedad patriarcal de una imagen estereotipada de la mujer. Imagen que tiene como punto de partida el mito de la incapacidad femenil para el raciocinio y la cavilación y, por consiguiente, para la concepción de un discurso coherente.

---

[67] Woolf, Virginia: *A Literature one´s owe- Three Guineas*, Oxford University Press, 1992, pág 4, pp. 60-62.

[68] Léase detenidamente Araújo, Nara: *El alfiler y la mariposa*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1997, pág. 9.

[69] Ibidem, pág. 10.

De esta manera, mientras la práctica de otros géneros literarios entre los que pueden distinguirse la lírica o la narrativa ha sido legitimada en virtud de una supuesta homología entre determinados aspectos de tales géneros y algunos elementos constitutivos de la identidad de la mujer; el ensayo ha estado, no obstante, tradicionalmente vedado a la escritura femenina. Quizás una de las explicaciones más loable sea que desde su configuración como género literario en autores como Montaigne o Bacon, se ha visto conceptualizado, definido, por una serie de atributos que entraban en contradicción con la representación de la mujer. Muy destacables entre ellos: la idea del autor como sujeto independiente, dotado de perspectiva y opiniones propias, legítimas, sobre la realidad; su capacidad para discurrir, dilucidar y racionalizar o finalmente- esto inobjetablemente como consecuencia de lo previamente referido- la posibilidad de persuadir, convencer a través del texto incidiendo por ello, con relativo éxito, en la esfera de lo público.

Los textos de perfil ensayístico escritos por mujeres han sido de ese modo acotados al terreno de aquellas cuestiones hacia las que se consideraba que la mujer estaba particularmente predispuesta y que eran las únicas con las que se vinculaba eventualmente su actividad pública más allá del espacio doméstico, como la religiosa o la beneficencia. Sin embargo el pensar femenino excluido del ensayo fue, según varias investigaciones sobre el tema, impregnando otros géneros distorsionándolos; desestabilizando el paradigma genérico en un proceso de hibridación literaria que devendría, por medio de verdaderos ensayos fingidos, un universo textual de amplitud mayúscula.

Especial hincapié realiza la estudiosa María del Mar Gallego Durán (Gallego Durán; Navarro Domínguez, 2003: 6-7) en el carácter polimorfo del ensayo femenino. En su opinión naturaleza estrechamente ligada a las condiciones específicas en que se ha desenvuelto a lo largo de la historia siendo éstas las que, a su vez, han ido constituyendo las pautas de un discurso ensayístico femenino, capaz de mantenerse en su especificidad incluso cuando han ido desapareciendo ó, al menos atenuándose, las circunstancias que le dieron inicialmente forma. En ese sentido, reflexiona con agudeza, habría que señalar que la evolución del ensayo femenino ha estado marcada por la lucha

al acceso de una modalidad discursiva tradicionalmente monopolizada por el varón. Proceso que al unísono ha terminado conduciendo al reconocimiento - ya dentro del concepto de la postmodernidad – de la naturaleza específica de un saber femenino que se articula de forma diferenciada y, por tal razón, determina, inmerso en el campo específico del género, el recurso a procedimientos formales habitualmente marginados del mismo en época contemporánea, tales como el diálogo o la introspección autobiográfica.

La permeabilidad de lo ensayístico femenino a los diferentes géneros literarios y a los disímiles contextos políticos, sociales y culturales es una de las distinciones que más unifica el criterio de la crítica ante este tema. Para diversos estudiosos resulta importante destacar la notable función que desempeña lo autobiográfico en la configuración del ensayo escrito por mujeres desde sus tempranas manifestaciones medievales. En ellas y por debajo de la autobiografía ejemplar, impuesta en ocasiones por el propio patriarcado, las autoras consiguieron frecuentemente hacer uso de la reflexión en torno a ellas mismas como correlato de una meditación sobre el mundo que les estaba vedada.

La profesora Laura Rojo Rodríguez argumenta con aserto que el ensayo cultivado por féminas ha sido un género prácticamente "invisible" porque a la situación periférica de este género en relación al canon se añade la consideración de que el ensayo supuestamente requiere para su práctica cualidades intelectuales tradicionalmente asociadas a la masculinidad; tales como rigor, análisis y objetividad. Numerosos, no obstante, son los ejemplos de escritoras que han hecho de estas supuestas convenciones totales del género su objeto de juicio y revisión con la clara intención de reformularlas; fragmentando así el discurso monológico imperante e inventando un espacio en el que sus voces, como lectoras, mujeres y artistas, rompen el silencio.

La concepción de este acápite tendrá como co-relato argumentativo el renacer de la crítica feminista en Cuba. Se remarca el verbo "renacer" pues en los años ochenta

aparecen dos textos que así lo preconizan.[70] Sin referentes teóricos de envergadura devinieron valiosos intentos de tematización y periodización. A partir de los ochenta y en el transcurso de los noventa, la crítica feminista comienza a ganar un espacio en los medios de difusión cultural y en diversos espacios académicos. Tales avances no podrían desvincularse de una transformación evidente en la percepción sobre le feminismo y los estudios de género en las instituciones relacionadas con el estudio de la mujer en Cuba.[71] Una nueva acotación al renacimiento previamente citado se remonta a los primeros años del siglo XX. Ya en la década de 1930 había existido en la isla una crítica literaria feminista, vinculada a una narrativa feminista y al feminismo. Esta presencia evidenciaba la continuación de la etapa de la lucha anticolonial en la que la mujer- en tránsito continuo por los límites posibles entonces- había ocupado un lugar destacado. Los años de la república neocolonial fueron de activa inclusión en la vida política por sus derechos. Entre ellos sobresalían: el reconocimiento de su personalidad civil, la emancipación económica y la valiosísima liberación de restricciones a su educación.[72] Esa época sería el escenario de una eclosión de la literatura femenina, influida por aquel feminismo. Explícito feminismo que en ocasiones cercenó el texto literario por el predominio del mensaje. Nutría de este modo una crítica literaria que lo erigía en tribuna de demandas soslayando criterios de calidad.[73]

---

[70] Son éstos los textos de Luisa Campuzano: "La mujer en la narrativa de la Revolución. Ponencia sobre una carencia" en *Quirón o del ensayo y otros eventos*, La Habana, 1988, pp. 66-104; Susana Montero: *La narrativa femenina cubana 1928-58*, La Habana, 1989.

[71] Sobre la periodización, áreas y resultados de los estudios de la mujer en Cuba ver Álvarez Suárez, Mayda, "Mujer cubana: problemas de estudio" en *Temas*, Núm. 1, 1995, pp. 77-84. En 1990, La Casa de las Américas comienza una labor sostenida de seminarios y encuentros internacionales que incluiría la institucionalización de un programa de Estudios de la Mujer y un Premio Extraordinario dentro del Concurso Literario Casa, dedicado a estos estudios. En 1993 se organiza en la Universidad de la Habana una cátedra de la mujer con carácter interdisciplinario.

[72] Ver K. Lynn Stonner: *From the House to the Streets. The Cuban movement for Legal Reform 1898-1940*. Durham, 1991.

[73] La pionera en Cuba de esta narrativa y de su crítica es Susana Montero. Repárese, para una argumentación exhaustiva en el estudio de Nara Araújo, previamente citado, *El alfiler y la mariposa*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1997, pp. 7-15.

En el año 1946 la revista *Orígenes* publicaba una reseña de Fina García Marruz a propósito del poemario *Espacios Métricos* de la argentina Silvina Ocampo. Esta inteligente reflexión proporcionaba a Jorge Luis Arcos- sin objeción el estudioso más importante de la escritora cubana- un ejemplo para revitalizar cualquier lectura de género en torno a la escritura de la autora y a parcelas de su obra.[74] Curiosamente en las antípodas de este criterio se percibe una poética crítica que participa de la oposición binaria y de la (de) construcción de paradigmas. Iniciaba así la reseña Fina 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. Cuando leímos en Rosalía de Castro, "las mujeres somos 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. 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. 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, confundiéndose 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 el superior desinterés del espítitu (García Marruz, 1946: 42).

---

[74] Arcos, Jorge Luis: *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*, La Habana: Ediciones Unión, 1990, pág.125.

La ancestral colocación de lo femenino en el lado débil o subalterno del binarismo jerárquico está vinculada a la atribución de roles sociales, nada ajena, en sus inicios, a las características biológicas de cada sexo y a la capacidad procreadora de la mujer.[75] Esta lectura crítica de los *Espacios Métricos* de Silvina Ocampo parte de la existencia del binarismo jerarquizante haciendo suya una exquisita circulación simbólica (histórica) de paradigmas. Abre, a su vez, el horizonte de recepción que el canon ha establecido para los géneros literarios. La autora expresa como la cultura occidental masculina aparece y se reactiva como una civilización de la mirada en la cual el gesto femenino, la cultura del tacto y de lo entrañable no parece tener sitio más que a través de un segundo movimiento, de un reflejo crítico que desconfía de lo mirado y de las apariencias, ofreciéndose de esta manera a la intuición de un espacio que es tiempo de una era imaginaria donde la verdad se revela en el contacto intelectual y por la intuición que acoge, toca- por así decir- al mundo desde su vórtice para no mirarlo sino concebirlo. La poesía sería el instrumento de este mirar interior para el cual devienen vehículos innegociables cierta pobreza fecunda, cierta luminosa oscuridad.

En otro momento de la exégesis y releyendo con lúcida sensibilidad estos versos de la escritora argentina (*Fidelidad sin tregua prevalece tu canto/ Va subiendo tu escala entre la favorita memoria, la esperanza, con admirado manto*) Fina García Marruz reflexiona sobre la esencia femenina, los vínculos de esos espacios públicos/ privados- vistos como tópicos recurrentes en los estudios feministas- en armonía con el papel y la dimensión de la mujer dentro del saber humanístico e histórico teniendo la literatura, La poesía como cimiento y destino. Explicita lo siguiente:

Esta condición de la mujer (y séanos permitida aún esta necesaria digresión) la preparaba para su verdadero destino: el de ser intermediaria entre la naturaleza y la historia, por el hecho de no tener ella historia, de ser un ser a-histórico, a diferencia del hombre en quien sí

---

[75] Hél`ene Cixous demuestra cómo en el binarismo ancestral, construido de acuerdo con una jerarquía, el lado de lo femenino tiene valencias negativas. Ver de la autora el libro *La jeune née*, París, 1975, pp. 115-116.

resulta justo lo que decía Ortega de un ser consistente sólo en historia. Ante el ingreso de la mujer en la historia (cuyos inconvenientes no vamos a analizar aquí) cabe preguntarnos: ¿y no será ella la culpable- de nuevo- de ese irse del hombre hacia lo histórico que caracteriza a nuestro tiempo, sin el retorno a las indómitas fuentes inmemoriales que antes lo sostenían, no será, repetimos, la culpable al haber abandonado su mediación sagrada? Al perder el contacto profundo, aunque claro que invisible,- dador de equilibrio-, el arte se ha vuelto paradójicamente femenino. Estamos en el período de la intuición (pero esto es lo femenino por excelencia), del conocimiento entrañable y exhaustivo de las cosas, y no de ese encantador y espiritual conocimiento de las apariencias, de esas tan traicionadas apariencias que son lo más profundo de las cosas. Hemos perdido la otra intuición del espacio (y todo espacio es exterior, actual, finito) que engendró el clasicismo, para entrar en ese tema romántico del tiempo (y todo tiempo es interior, inactual, infinito) que ha llevado, al hacernos cerrar los ojos y penetrar en una sustancia infinita a una especie de descastado realismo, al descastado realismo de todo subterráneo, pues es sólo al abrir los ojos y contemplar esa realidad ilusoria y por tanto luciente del mundo cuando recobro mi finitud, mi figura en un orden. Y es el espacio (y claro que hablamos aquí de vivencias puramente poéticas) el que al introducir ese "estado de presencia" en la infinitud del tiempo, el que al extasiar el tiempo, anticipa lo eterno, borrando la corriente sorda del vivir" (García Marruz, 1946: 43).

Regresando al nexo entre lo público y lo privado, constante iniciática en muchas de las investigaciones sobre género, la autora refuta el privilegio otorgado en nuestra cultura al espacio público (lo económico/político/social/profesional/intelectual), considerado como masculino en detrimento del espacio privado (lo emocional/intuitivo/doméstico) considerado femenino. Como ha afirmado Gayatari Spivak la reconstrucción de estos opuestos, lo privado y lo público constituye un cierto programa, al menos implícito, en toda actividad feminista.[76] Para Spivak, no se trata tanto de invertir la oposición privilegiando la valía de lo privado sobre lo público sino su desplazamiento. En la medida en que lo (llamado) público está tejido de lo (llamado) privado, la definición de lo privado estará marcada por un potencial público al constituir

[76] Léase Spivak, Gayatari Chakravorty: *In other worlds*, New York: Routledge, 1988.

"la textura de la actividad pública".[77] Esta nueva dimensión que se retroalimenta recorre el juicio de Fina García Marruz. No trata la escritora de ignorar esa dicotomía sino de socavarla. Partiendo de una descripción factual sobre la historicidad femenina, revela las maneras en que sus supuestos compartimentos estancos no son tales sino más bien todo lo contrario: espacios móviles, permeables y/o intercambiables que hallan en el orbe poético su cientismo por antonomasia. Lo público y lo privado son categorías espaciales imprescindibles, entre otros muchos factores, en la concepción y comprensión del mundo, de la literatura. No deja de ser ésta una espiral, a ratos babélica, de espacios emocionales, físicos, ficticios y culturales.

En un interesante estudio publicado por Catherine M. Hedeen en la Revista Iberoamericana, la investigadora norteamericana iniciaba su reflexión cuestionándose las causas de la no inclusión de Fina García Marruz en el relevante texto de Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía* (1958).[78] La mirada de Vitier, imprescindible para cualquier acercamiento a la historia poética de la isla, enfrentaba la crisis social que un año más tarde llevaría a la Revolución reclamando "la necesidad profunda de conocer nuestra alma, cuando parece que sus mejores esencias se prostituyen y evaporan".[79] Para el poeta y crítico el resultado de esa indagación era/sería *lo cubano*. Identificaría, rastrearía y desarrollaría entonces "diez especies, categorías o esencias" de esa cubanidad ansiada y redentora.[80] En este fundacional ensayo de construcción nacional no incluye Cintio Vitier un estudio de la poesía de su compañera en la vida; también en

---

[77] Cfr. *Ibidem*, pág. 26.

[78] Cfr. Hedeen, Katherine M.: "La cubana en la poesía: Género y nación en *Visitaciones* y *Habana del Centro* de Fina García Marruz, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 226, enero-marzo 2008, pp. 167-189.

[79] Cfr. *Ibidem*, pág. 167.

[80] De acuerdo con Vitier son estas las características: "Arcadismo, Ingravidez, Intrascendencia, Lejanía, Cariño, Despego, Frío, Vacío, Ornamento". Añade que "cada una de las especies o esencias nombradas, incluye un cúmulo de valores y significados que han ido revelándose en el proceso histórico. Algunas atraviesan nuestra poesía desde los orígenes hasta hoy, otras tienen su mayor vigencia en la Colonia, otras aparecen o se definen más visiblemente con la República". Cfr. Ibidem, pág. 167.

la excelsa experiencia de *Orígenes*, la prestigiosa revista y editorial que elevaría a la categoría de excelencia la literatura de Cuba entre los años 1944 y 1956.

Entre los origenistas, congregados alrededor del padre Gaztelu, Fina García Marruz era la única presencia femenina con voz personalísima dentro del grupo. Un hecho que reviste una importancia notable a la hora de medir el alma cultural de esta autora. Como se ha referido previamente, en la década de los años treinta había surgido el movimiento feminista cubano: (La escritora Loló de la Torriente protagonizaba enfrentamientos contra la tiranía machadista, alentando al unísono las protestas del movimiento feminista). Al margen de esto reinaban en la isla, especialmente en el ambiente habanero de esos años, valores reaccionarios y un machismo acentuado. Begoña Huertas hace referencia a la ingente intelectualidad de la escritora, por méritos propios valedera del sitial que ocupaba entre los integrantes de *Orígenes*.[81] Reflexiona la estudiosa sobre su reivindicación individual pues en más de una ocasión, supone, tuviese que haber hecho frente "a un medio doblemente hostil para ella: como poeta y como mujer".[82]

En 1997 Catherine Davies en un trabajo investigativo sobre escritoras cubanas del siglo XX, aludía al exhaustivo análisis de Jorge Luis Arcos- en varias oportunidades citado en estas páginas- deteniéndose en la necesidad de leer la escritura de Fina García Marruz desde la perspectiva de género; pues las lecturas que no asumían esta percepción crítica "muchas veces no comprendían el verdadero sentido de su poesía".[83] Reconocía, además y no con total razón, la posición de la autora dentro de su ámbito social y cultural. Según Davies (1997) la limitada recepción que la poetisa y ensayista ha tenido en Cuba (a pesar de ser una de los escritores cubanos actuales más influyentes en el panorama de las letras nacionales y admirada, casi venerada, por la comunidad

---

[81] Cfr. Huertas, Begoña: "Cuando la retórica se vuelve piedad", *Quimera*, No. 123, año 1994, pp. 24-25. El aserto referido aparece específicamente en la pág.25.

[82] Cfr. *Ibidem*, pág. 25.

[83] Cfr. Hedeen, Katherine M.: "La cubana en la poesía: Género y nación en *Visitaciones* y *Habana del Centro*, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 226, enero-marzo 2008, pp. 167-189. La reflexión aparece específicamente en la página 168.

intelectual de la isla) ha sido consecuencia, en primer término, de una personalidad poco dada a la publicidad; en un segundo lugar, su matrimonio con el también excelso escritor e intelectual Cintio Vitier pues "un sentido del decoro le ha restringido de hablar de su poesía" y, tercero, que "el tipo de poesía que escribía no se insertaba con facilidad en la escena de la Cuba pos-revolucionaria".[84] Wilfredo Hernández convierte este último factor en el epicentro de análisis del estudio "Entre Orígenes y la Revolución: Introducción a la poesía de Fina García Marruz". Aclaratoria resulta la explicación ofrecida por el profesor e investigador. Por ello y justificando la extensión de la cita se reproduce a continuación:

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 noventa, como resultado de varios factores. Primero, la bifurcación experimentada por la literatura cubana después de 1959, sobre todo a raíz de los cambios oficializados en 1961, pues, como indica Smith,… "purely on political grounds, a ´cordon sanitaire´ has been drawn around the island…The works of contemporary writers who are not in exile are not admitted in the canon. It is assumed that nothing worthwhile could be published there under Castro´s ´tyranny´. Segundo, el tipo de poesía cultivado por FGM hasta los años sesenta, 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 estétitos (con profundas críticas a muchos de ellos), que osacionó su exclusión del grupo de intelectuales cuya escritura se mostraba internacionalmente (Cohen 1967; Salkey 1977) 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.

---

[84] Cfr. *Ibidem*, pág. 171.

En la década de los ochenta, algunas composiciones de FGM aparecieron en dos antologías: una de poesía cubana contemporánea (García, 1984) y otra de poesía latinoamericana (Cobo, 1985), ambas publicadas en México. En 1990, fue uno de los diez poetas seleccionados por la *Revista Iberoamericana*, de Pittsburg, en la edición dedicada a la literatura cubana de los siglos XIX y XX (Arcos 1990). Tres años después, la Editorial Pequeña Venecia, de Caracas, editó uno de sus últimos poemarios, *Viejas melodías* (1993); al año siguiente, quince de sus poemas, así como varios textos de poética, aparecieron compilados en la primera edición internacional de la poesía del grupo *Orígenes* realizada por Alfredo Chacón (1994) para la Editorial Ayacucho, también en Caracas; luego, la revista española *Quimera* (Huertas 1994) la incluyó en el número dedicado a las treinta escritoras hispanas más importantes del siglo XX. En 1995 apareció publicado en México, *Créditos de Charlot*. Finalmente, la *Enciclopedia of Latin American Literatura*, editada en Londres, le consagró una entrada, la primera en inglés (Davies 1997).

La renovada y creciente atención internacional por esta poeta ha coincidido con su ingreso definitivo al canon cubano. En 1984 se publicaron unas *Poesías escogidas*, selección compilada por Jorge Yglesias; al año siguiente, poemas suyos fueron incluidos en dos antologías (Aguirre 1985; Rocasolano 1985). Luego se publicó *Viaje a Nicaragua*, que recoge sus *"Apuntes nicaragüenses"* (García 1987). Posteriormente, uno de sus nuevos poemarios fue editado recurriendo a procedimientos que muestran simbólicamente la percepción que se tiene en los últimos tiempos de la obra de García Marruz: "Proof of their dedication and enthusiasm (de los poetas jóvenes) are the 200 booklets containing García Marruz´ s more recent poems (*Créditos de Charlot*, 1990), produced by hand during the first phase of the ´ special period in peace-time´ when publishing in Cuba came almost to a standstill" (Davies 355). Por la misma fecha también apareció el primer estudio crítico extenso de su poesía (Arcos 1990) y le fue

concedido el galardón literario más importante: el Premio Nacional de Literatura. En 1992 apareció publicado *Los Rembrandt de l´Hermitage*.[85]

El incomprensible desconocimiento, al margen de las reflexiones anteriores, que durante tiempo ha acompañado la obra literaria de Fina García Marruz fuera de Cuba se ha visto recientemente iluminado por lauros internacionales que han propiciado la edición y publicación con todos los honores de cuidadas y exquisitas antologías poéticas.[86] Sin embargo el cuerpo de su obra ensayística, extenso, brillante e intenso, continúa siendo una oculta joya para muchos lectores.

La literatura, en la teoría empírica y en la teoría de los polisistemas, se concibe como un conjunto de fenómenos de naturaleza semiótica que se proyectan en forma de (poli) sistemas; es decir, como una red de relaciones interdependientes en la que los elementos se definen por su función en relación a otros (Even Zohar: 1990: 28). Estas funciones no son estáticas sino dinámicas. Quizás por ello es imposible concebir el sistema como conjunto homogéneo de elementos sino como una estratificación sociocultural en un espacio temporal dado. Idea que toma Even- Zohar de Shklovskij (Even-Zohar, 1990: 9-10; Iglesias Santos, 1994: 309-314). El dinamismo es el resultado de la interdependencia de sus integrantes: unos se definen respecto a otros- definición por posición-, y puesto que los elementos que integran el sistema no ocupan siempre los mismos lugares, la red de relaciones está en permanente cambio y por eso el sistema es continuamente dinámico y heterogéneo. Lo mismo acontece con los modelos. El dinamismo es mayor en los sistemas periféricos.

---

[85] Cfr. Hernández, Wilfredo: "Entre Orígenes y la revolución: introducción a la poesía de Fina García Marruz", *Revista Monográfica* XIII (1997), pp. 340-354. Los párrafos reproducidos se encuentran en las páginas 341 y 342.

[86] En el año 2010 veía la luz *El instante raro*. Antología poética de Fina García Marruz con edición, selección, prólogo y notas de Milena Rodríguez Gutiérrez, Valencia: Pre-textos 2010. A raíz de ser distinguida la autora con el XX Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, la Universidad de Salamanca publicaba en el año 2011 *¿De qué, silencio, eres tú silencio?* con selección, notas e introducción de la catedrática Carmen Rruiz Barrionuevo.

Para explicar mejor la importancia de los sistemas es preciso conocer la concepción de canonicidad en la teoría de los polisistemas (Even- Zohar, 1990: 15-20; 1997). Se rechaza el concepto de canon como valor apriorístico e inmanente a unos textos dados. Según lo anterior la canonicidad vendría marcada por la aceptación de un determinado repertorio en una comunidad y un momento específicos. En otras palabras, por su legitimidad, nunca por una apreciación valorativa del tipo bueno/malo.

Las llamadas luchas por el canon en la historia de la fabricación de textos son sin duda- en particular cuando la literatura mantiene una posición fuerte- conflictos de intereses acerca de quién tendrá la legitimación y la capacidad para producir y proponer repertorios que funcionen como almacenes de herramientas para manejar la vida (colectiva e individual). Es por eso que el canon literario- tanto si es entendido como un repertorio de modelos más o menos obligatorios de producción, o como un almacén de valores inmortales- ha llegado a ser una institución tan fundamental (Even-Zohar, 1997a: 15-16).

Con posterioridad la canonización también se ve afectada por el dinamismo y depende de su entorno. Con esta reformulación se rompe con la concepción estática y universalista que emana de las literaturas dominantes. Subráyese, además, la necesidad de distinguir dos niveles de *canonicidad* (esto es, de legitimidad) distinguidas como *estática*, que afecta a ciertos textos y *dinámica*, referida a los modelos (Even-Zohar, 1997b (1990): 4).

La *canonicidad estática* pertenece al nivel textual y coincide con el concepto tradicional de canon, el legado cultural. Es componente esencial en cualquier sistema pues la existencia de un canon es la primera condición para que los sistemas sean reconocidos como actividad cultural diferenciada pero también los discursos. Quizás por esta razón cuando quiso la literatura de mujeres constituirse como manifestación literaria colectiva singular, señaló entre sus objetivos prioritarios la fijación de una tradición literaria propia. Este proceso de fijación de textos canónicos.

Retomando los juicios de Wilfredo Hernández podría argumentarse que la- inicial- exclusión canónica de Fina García Marruz puede haber sido resultado de varios factores "entremezclados". Para el investigador, los cambios realizados en el ámbito estético a raíz del triunfo revolucionario pueden haber sido los más destacables. A su juicio, la escritura de Fina García Marruz comulgó hasta los cuarenta años con los

semas e ideas estéticas de *Orígenes* alcanzando su madurez expresiva en la época socialista. Instante en que tuvo que realizar modificaciones profundas en sus creencias más personales con el propósito de respetar y adecuarse a los lineamientos literarios dictados por el Estado. Aduce conclusivamente que alcanzado los años ochenta y en presencia de un contexto cultural menos rígido, la escritora ha mostrado absoluta independencia de expectativas anteriores. Esta "nueva" poética escritural retoma procedimientos usados por la autora en los años cuarenta y cincuenta mas ahora utilizados en la indagación de nuevos temas; cuyo lenguaje redimensiona búsquedas iniciadas en tiempos revolucionarios.[87]

Estudiosas como Katherine M. Hedeen (Hedeen, 2008: 171) refutan la tesis de Hernández- previamente de Davies- al demostrar con exégesis a puntuales composiciones poéticas de poemarios que la obra concebida por la escritora en tiempos revolucionarios "no contradice sino que, en su mayor parte, complementa y expande principios ideológicos primordiales de ese proceso social".[88] El análisis textual de varios poemas incluidos en *Visitaciones* (1970) y *Habana del Centro* (1997) permite a Katherine M. Hedeen demostrar que el sujeto poético realiza una construcción alternativa de la nación cubana partiendo de la consciente asunción de su condición de género. Mediante la feminización del espacio y el tiempo destacará lo íntimo, cotidiano y pequeño de la patria. Lo anterior condicionará que la voz poética readecue su ubicación en la periferia de los acontecimientos grandiosos y extraordinarios en que se ha fundamentado tradicionalmente la nación insular.[89]

Fina García Marruz es además de una poetisa, ensayista y pensadora privilegiada, una inteligencia preclara. Tras todo lo explicitado no resulta un secreto que la escritora tarda en ser identificada como portadora de un pensamiento crítico en vista,

---

[87] Cfr. Hernández, Wilfredo: "Entre Orígenes y la revolución: introducción a la poesía de Fina García Marruz", *Revista Monográfica* XIII (1997), pp. 340-354, pág. 352.

[88] Cfr. Hedeen, Katherine M.: "La cubana en la poesía: Género y nación en *Visitaciones* y *Habana del Centro* de Fina García Marruz, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, núm. 226, enero-marzo 2008, pp. 167-189, pág. 171.

[89] Cfr. *Ibidem*, pág. 172.

esencialmente, de su exquisito pudor. Su presencia en el panorama literario cubano bien podría resumirse en la magia de uno de sus versos más citados… *quiero escribir con el silencio vivo*. Como sin quererlo ha trazado, desde su irrupción en el universo de las letras, una genealogía originaria, una genealogía originaria, una línea familiar, un hilo que es filiación por la devoción y la pasión que han de producir autores como Martí, Cervantes, Santa Teresa, Quevedo, Góngora, Ramón Gómez de la Serna, Alfonso Reyes por sólo citar puntuales nombres. Esta relación onomástica distingue indicios, contraseñas, momentos nominales o pronominales de un oficio de vivir, de aprehender y crecer.

Fina García Marruz no es sólo un *sui generis* sujeto elocuente, una erudición entrañable; es, también, y ante todo una mujer que piensa en voz baja como en voz alta. Ha sabido forjar con el decurso de los años armas para su pensamiento en un medio y una sociedad como la insular hispanoamericana, siempre tentados, a silenciar a la mujer en el templo y a proscribir del ámbito de la reflexión la presencia femenina. Una mujer como tantas otras a las que ha respetado y honrado con su creación literaria. María Zambrano, Simone Weil, Gabriela Mistral o Sor Juana Inés de la Cruz se adhieren y complementan su poética refulgente, edificante.

La figura de esta escritora como exponente cimero de la poesía y el pensamiento ha sido ya reconocida dentro y fuera de Cuba; por los cubanos que residen en la isla y aquellos que habitan en la lejanía. Una constancia de ello es el número de la revista *Encuentro de la cultura cubana* donde Rafael Almanza, Jorge Luis Arcos y Emilio de Armas le agasajan con un hermoso, significativo homenaje. A propósito escribe Jesús Díaz, fundador y director de la revista:

Quizás sea necesario insistir en que la obra de Fina García Marruz nos pertenece a todos, vivamos donde vivamos y sea cual sea nuestra opción política. Si algo debe y puede unir un cuerpo roto, ese algo es la poesía.[90]

---

[90] Cfr. Castañón, Adolfo: "Prólogo", *Como el que dice siempre. Antología de ensayos* de Fina García Marruz, México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México y DGE El equilibrista, 2007, pp: 9-29. Publicado también- por aquí cito- con leves modificaciones bajo el título "Como el que dice siempre",

Revista de Antioquia, núm. 291, 2008, pp. 73-88, pág. 81. A su vez extraído de *Encuentro de la cultura cubana*, "Homenaje a Fina García Marruz", No.11, invierno de 1998-1999, pp. 4-21.

CAPÍTULO III. EGO ET ALTER: LA CERTIDUMBRE CULTURAL DEL ENSAYO.

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", heredera del espíritu conceptual martiano, desarrollada previamente en esta investigación.

La calidad de su prosa revela, inmediatamente, uno de los mayores exponentes de la lengua. Lo imaginario y analítico se entreveran en un discurso filosófico donde confluyen sin dualismo alguno lo abstracto y lo singular. Su esplendorosa penetración crítica irá siempre acompañada de una cercana sensibilidad. En "Bécquer o la leve bruma" reflexiona con inteligente, exquisita palabra:

> El sustrato árabe del andaluz parte de una pereza fundamental que lo sustrae de la acción, no en balde Bécquer escribió un artículo en elogio del "don de los inmortales". Ello parte de esta especie de imposibilidad ontológica de comunión con "lo otro", a lo que entiende vaciado de sustancia. Parte de esa pasividad de los sentidos que busca adormecerse en aromas, rumores, músicas, evaporando la sustancia, recia conquista hispánica. La Reconquista fue una tozuda hazaña ontológica. Lo fue ante todo de esa sustancia que permanecía inmutable en medio de todos los cambios como un reto o un desafío, y que la voluptuosidad árabe había querido trocar en laberinto de espejos o fluyentes juegos de agua. Fue a ese animalillo cinegético al que los Reyes Católicos clavaron el estandarte. Sobre los jardines del goce sensual alzaron la muralla casta, el castillo, Castilla. Cosa grave era el mundo, lugar seco y de tránsito. La fuerte varonía castellana no entendió la suprema femineidad del mundo árabe. Una parquedad de madre, una rudeza como de peña alta, se instauró sobre los palacios espejeantes, haciendo crecer en ella la malva de la canción popular anónima y su escueto prodigio diferente. No buscaba la tierra prolongarse voluptuosamente hacia el paraíso sino ganárselo en buena batalla, en medio del polvo trascendido. Hay que ver el desgano andalucisímo con que Bécquer dice de la vida eterna: "lo que me toque, si me toca algo". Nada le podía ser más ajeno que una lucha. El que penetra en los jardines de La Alhambra, el que oye las distintas caídas del agua en el Generalife,

se da cuenta que aquello no podía durar ya mucho más. Los conquistadores habían sido conquistados. El cuerpo hecho a los divanes, el olfato a los perfumes, y el oído a los rumores del agua, no podían resistir el empuje primigenio de la Reconquista, la gran sobriedad castellana, la recia acometida de la testuz hispánica.[91]

La expresión "metáfora epistemológica" puede servir como instrumento para abordar la obra crítico-ensayística de Fina García Marruz: una producción en la cual la creación poética define relaciones específicas con el conocimiento y la asunción del mundo. 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. La poesía reitera su valor original ofreciendo al hombre una imagen de sí mismo.

"La poesía es conocimiento". Esta frase lapidaria que se encuentra al comienzo de *El arco y la lira* de Octavio Paz conduce hacia varias constantes de la escritura de la autora. Su obra toda- sean ya sus versos, prosa de pensamiento o prosa poemática- despierta en el lector ese poder de creación de sentido, de puesta en forma de una realidad que no es anterior a su descubrimiento. La acepción original de *Poiesis* evoca justamente la idea de *hacer*; la creación de los objetos que conforman el mundo, nuestro mundo. La "metáfora epistemológica" es una forma íntegra del conocimiento que se encuentra en la base de la relación del ser con el entorno real que lo circunda.

El ensayo funciona a nivel de pensamientos potenciando la energía, la búsqueda, la inquietud. En efecto, un saber que pregunta y que sabe sólo aquello que ignora. Sabe que no sabe. Prescinde de las preguntas, se queda en la buena formulación de la buena pregunta; esa cuestión que todo lo cuestiona, que abre perspectivas. Su grado de saber es como un intento o tentativa de saber. Saber que encuentra lo que no busca y por eso gusta de buscar.

En el caso de Fina García Marruz su proceder podría describirse como la aplicación de un juicio sobre cualquier temática mediante una actitud personalizada sin

---

[91] Cfr. García Marruz, Fina: "Bécquer o la leve bruma", *Hablar de la poesía*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1986, pp. 28-29

evitar la libertad de opciones buscando siempre la intensidad reflexiva. Lo cual le conduce a una postura de libertad intelectual ajena a todo constreñimiento científico y, en consecuencia, propensa al planteamiento intuitivo a la par que racional. Junto a la erudición histórico-cultural y al insustituible conocimiento filológico, la prosa reflexiva de la escritora suele orientarse hacia una aprehensión ontológica donde filosofía y poesía se entreveran en el más loable legado del pensamiento español que tuvo en la obra de María Zambrano a una de sus exponentes más ingentes. Si la pensadora malagueña distingue lo filosófico, Fina García Marruz sitúa lo poético en los rebordes de su concepción.

Seducida por la crítica realizada por los propios poetas como puede ser el caso de la ejercida por Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Lezama o Cintio Vitier entre otros nombres; la producción ensayística de la escritora complementa, sin el mínimo atisbo de exclusión, la pasión y la reflexión. Emprende Fina García Marruz sus reflexiones sobre la poesía, el teatro, la danza, los admirados escritores y escogidas obras literarias desde variados puntos de vista. Cada manifestación supone una nueva apreciación y una novel perspectiva. Resulta necesario entregarse hasta conseguir la unitaria mirada, la epifánica intelección del conjunto. Sendero que merece la pena transitar cada día. A los lectores de Fina García Marruz les compensa estar siempre dispuestos a peregrinar por otros textos de la autora para colmar así su inquietud de definición perfecta y acabada sobre el tema objeto de su estudio. Perfección que se consigue de la mano de la luz. Evocando la autora a Lezama afirma que "es el encuentro con la otra dureza, no la dureza de la vida sino la de la luz".

Fina García Marruz consigue ser una gran ensayista, precisamente, porque es una gran creadora, una gran poetisa. Las fronteras entre su prosa y su verso son totalmente fluctuantes. Sólo 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. Sólo 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; la soberanía de esa actitud puede ser la misma pero, al margen de esto, no hay ningún contacto entre ellos. 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 superabundancia, se transforma. Su gesto se unifica especialmente.

Las palabras que utilizara Octavio Paz para expresar su profunda admiración al excelso ensayista Alfonso Reyes bien podrían servir para caracterizar la obra de Fina García Marruz: "Se dice que Alfonso Reyes es uno de los mejores prosistas de la lengua; hay que añadir que esa prosa no sería la que es si no fuera la prosa de un poeta".

Así la lectura de la autora se convierte en una experiencia atrayente, interesante y reveladora. Los lectores al encontrarse y reconocerse en su obra hacen nítida su propia capacidad de realizarse, su propia capacidad de creación. Todo lo referido disipa los temores, alimenta la esperanza de conseguir algún comentario novedoso e interesante y anima al investigador, al estudioso especializado a realizar una de tantas lecturas posibles que admite, capaz de aportar, como todas, nuevas y positivas revelaciones, producto de la obra en sí misma. En el exquisito perfil de una de sus heroínas culturales que se analizará con detenimiento en el epígrafe venidero, escribía la autora:

> Cada obra de Sor Juana parece estar inspirada en una forma geométrica: la pirámide ("El sueño"), el arco ("Neptuno alegórico"), la espiral ("Amor es más laberinto"), o el tratado de "El caracol", perdido. Las primeras pertenecen a divinidades silenciosas: Harpócrates, con el dedo en los labios, como quien teme despertar a un durmiente; Neptuno, Dios del silencio. La última, por contrario, está dedicada a la Música.[92]

La creación artística, especialmente la poética, supone una de las inquietudes más constantes en la producción crítico-ensayística de Fina García Marruz. La escritora pretende llegar a un conocimiento que ilumine al mundo antes de describirlo o hablar de él. La poética ensayística que propone concilia arte y razón, creación y filosofía, siempre irradiada por una ética que ennoblece.

---

[92] Cfr. García Marruz, Fina: "Sor Juana Inés de la Cruz", *Hablar de la poesía*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1986, pág. 191.

La obra de esta valiosa autora, encarnación del tiempo y escritura del espacio, puede ser leída a partir de estas palabras: "Hemos sido esperados en la tierra" de Walter Benjamín, negadoras del determinismo, portadoras de la esperanza. Hemos sido esperados: el mundo existe para nosotros pero el mundo nos preexiste. Y nada nos preexiste tanto como el lenguaje. Los ensayos de Fina García Marruz conforman un todo y participan de un signo idéntico: la valoración de los sentidos como "fuente eterna de poesía", "la independencia del tema frente al misterio de la mirada" como una de las "anticipaciones martianas"- que la escritora hará también suya- a la estética contemporánea.[93] La impresión que deja su quehacer literario es la de la luminosa, callada serenidad de la sabiduría.

IIIA. EL CÓDIGO HERMENÉUTICO COMO REDENTOR TEXTUAL. MIRADAS AL TEXTO "SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ"

[93] Estas valoraciones han sido expuestas y desarrolladas por Jorge Luis Arcos en su magistral estudio sobre la obra y el pensamiento poéticos de Fina García Marruz. Resulta imprescindible la lectura de este texto para quienes precisen una exégesis brillante sobre la autora. Cfr. Arcos, Jorge Luis: *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*. La Habana: Ediciones Unión, 1990.

En el decurso de la historia han podido observarse al menos dos actitudes a la hora de acercarse a un texto con la finalidad de interpretarlo. Una de estas posibilidades está encaminada a desentrañar el sentido literal mientras la otra aboga por una actualización alegórica de sus contenidos. Ambos procedimientos exegéticos o direcciones de la hermenéutica poseen un idéntico fin: el de acercar el texto al lector aunque estas propuestas metodológicas diferirán, en su esencia, ostensiblemente. Mientras unas proponen una contextualización histórica de la obra; otras, intentarán actualizar con su lectura los valores textuales. A propósito de ello expresaba Peter Szondi:

> La historia de la hermenéutica, por tanto, se puede entender de igual manera como desarrollo regular (Dilthey), y como enfrentamiento entre ambas intenciones, ya que ambas formas interpretativas- la gramatical y la alegórica-, a pesar de la latente coincidencia en su tendencia a allanar la distancia histórica, son contrarias. Intentan resolver el problema de envejecimiento de los textos, de su paulatina conversión en algo incomprensible y obsoleto, con procedimientos contrarios. La interpretación gramatical pretende encontrar y conservar el sentido literal de antaño, reemplazando su expresión verbal, esto es, el signo que se ha convertido en extraño a lo largo del proceso histórico, por otro signo nuevo y acompañándolo y explicándolo por uno nuevo en una glosa. Al contrario, la interpretación alegórica se enciende precisamente en el signo percibido como extraño, dándole una nueva significación que no procede del mundo imaginario del texto, sino del de un intérprete. Por eso no tiene que cuestionar el *sensus litteralis*, ya que se basa en un sentido múltiple de la escritura.[94]

La segunda posibilidad referida ha alentado las teorías de la Deconstrucción. Descontextualizar el texto supone negarle al autor toda participación en el proceso de producción de sentido. Desde otros contornos, no obstante, proporcionando aún protagonismo a la actividad lectora se ha intentado proteger el significado textual. Sus supuestos están enraizados en la idea de que la literatura es un acto comunicativo y, por tal razón, intencional. Autor y lector quedan así reducidos a estrategias textuales

---

[94] Szondi, Peter (1975), Véase "Introducción a la hermenéutica literaria" en Domínguez Caparrós 1997, pp. 59-74. La cita pertenece a la edición del año 1975 y se encuentra en la página 68.

destinadas a concebir el producto literario como algo que está reclamando una cooperación activa por parte del lector. Cooperación, sin duda alguna, que siempre está prevista por el autor desde el mismo acto de la escritura (Eco, 1990: 21-46).

En el estudio que se desarrolla a continuación; el análisis del ensayo "Sor Juana Inés de la Cruz", escrito por Fina García Marruz en el año 1973 e incluido por la autora, en el año 1986, en su maravillosa compilación de textos ensayísticos *Hablar de la poesía*, convergen las dos propuestas exegéticas descritas sucintamente aquí desde un punto de vista teórico.

Resulta imprescindible, sin embargo, puntualizar en qué medida y bajo cuáles particularidades operan ambos procedimientos en el texto ensayístico elegido para el análisis. *A priori* parecería contradictorio e incluso excluyente enunciar esta idea mas en la obra dialogan las dos vías hermenéuticas. Una y otra le otorgan un papel trascendental a la recepción mostrando la irreductibilidad de la opacidad presente en toda escritura que se aprehende- o no- tras ser interpretada; y, a su vez, dan cuenta de esa relativización que supone cada lectura. Fina García Marruz estructura su ensayo con un estilo epigráfico donde las rúbricas de los epígrafes y los exergos que les preceden (escogidos versos de la escritora mexicana) constituyen una extensión de los límites de "lo poético", como cualidad adjetiva, a la poesía, como sustancia de la propia literatura.

Los epígrafes llevan por título: "El verde embeleso", "El convento", "La mayor fineza", "La voz del eclesiastés", "Mejicanía de Sor Juana", "El sueño" y "La fuente de Aretusa". Cada uno de ellos reflexiona, recrea características de la vida y obra de quien fuera también conocida como "el fénix de América".

Desde el instante en que pueden leerse los referidos títulos se activa el dialogismo comunicativo del ensayo. El significado de éste se irá conformando en la progresión de especificaciones semánticas aportadas por las rúbricas. Desde los presupuestos hermenéuticos, la interacción texto-lector aparece como una especie de *articulación en tema y rema*. El *tema* se define como aquello que contiene lo ya conocido o preentendido y que, por tanto, posee la menor información en un contexto concreto o en una situación de enunciación. Por su parte el *rema* sería lo que aporta el contenido fundamental del mensaje en un contexto determinado, lo que expresa nuevos

sentidos, comunica algo acerca del tema y tiene mayor riqueza informativa con respecto a lo temático (van Dijk, 1980; Bernárdez, 1982:126).

Sin entrar a considerar la complejidad de las nociones lingüísticas de tema *(topic)* y rema *(comment)* el ensayo, en cuestión, responde a un modelo de construcción hermenéutica temático-remática que dinamiza los conjuntos semánticos y estructurales del texto. Éste (el texto ensayístico seleccionado) se ofrece siempre a la comprensión como un *objeto temático-remático* reversible que la lectura pone en funcionamiento. Su desarrollo se sostiene en una alternancia de operaciones hermenéuticas ejercitadas en los niveles macrocomponenciales a partir de sucesivas inducciones microestructurales.

Se ejemplifican a continuación las dos vías hermenéuticas enunciadas con anterioridad. Es conocido el estrecho vínculo, no menos complementario, de la noción de alegoría con el concepto de alegoresis, propuesto y definido por Zumthor (*Le masque et la lumière*). El problema comprensivo de las alegorías depende de su mayor o menor grado de codificación y remite a un modo de lectura (Marchese y Forradellas 1994:16). Mientras que la alegoresis, partiendo del concepto, engendra, desde sus elementos, un texto. Esta concepción remite inobjetablemente a la escritura *per se*. Fina García Marruz hace uso de ella con inteligente trazo:

> La mejicanía de Sor Juana se revela sobre todo en este modo de no aparecer en una forma explícita, de afirmarse por el no, en su capacidad de silencio, de resistencia. La rebeldía criolla es franca, explícita; la indígena sutil, impenetrable. En su "Neptuno alegórico", México aparece como la ninfa Asteria que, viéndose perseguida por Júpiter, convertido en águila (símbolo imperial) para alcanzarla, huye, convertida a su vez en codorniz. Su mejicanísima y tan femenina treta ha consistido en "huir de las alas con las alas" y "resistir con plumas a las plumas". Es decir, no se vale de una resistencia franca, a la española, se metamorfosea en el sentido del enemigo, se le hace semejante, pero a la vez más pequeño que él, para huir.
>
> No creemos, como dijera Menéndez Pelayo, que no había que juzgar a Sor Juana por su "Neptuno alegórico" por sus ensaladas y villancicos, por "los innumerables rasgos de poesía trivial y casera de que están llenos los romances con que amenizaba los saraos de los Marqueses de Mancera y Conde de Paredes", ni mucho menos que ellos sean nada más que "un curioso documento para la historia de las costumbres coloniales". Sin creerlos, desde luego, ni siquiera comparables a su poesía amorosa o su Divino Narciso, por esa "cortesía"- que por algo da

nombre a uno de los libros más mejicanos de Alfonso Reyes-, se cuelan algunas esencias del alma propia, que "entre las sombras de lo fingido (como decía Sor Juana) campean más las luces de lo verdadero". No se mostró don Marcelino más comprensivo que el Obispo de Puebla que, por mejicano, debía gustar mejor estas sales caseras, este "esperen un tantito" suyo, criollísimo, estos entrañables diminutivos.

La ninfa Asteria- México- ha huido de un dios, y es castigada a moverse perpetuamente sin sosiego al caer en las aguas. Otro dios, Neptuno, la afinca con su tridente y se convierte en la isla de Delos, en donde dará a luz Latona a Febo (el Sol) y Diana (la Luna), símbolos alusivos al oro y plata de sus minas. Si el mito griego de Narciso le explica el misterio cristiano, el mito de Neptuno le hará dar con el origen de las islas la explicación mitológica de la conquista de América. Veámosla:

Los hijos de Neptuno, los Centauros, son los conquistadores-y es curioso que así fueran también vistos por la imaginación de los indios. Los Centauros, dominadores de la naturaleza animal, eran sabios y maestros de héroes. Quirón sería maestro de Aquiles, que reaparecería en el "Coloquio de los centauros" de Darío, haciendo temblar con su tropel la Isla de Oro. Nacidos de la preñez de una nube, vienen de lo alto, y llegan, huyendo de la violencia y la fuerza de Hércules al mar e islas de las sirenas. Sor Juana recuerda que también los conquistadores habían pasado por el estrecho de Gibraltar, por las columnas llamadas de Hércules, que tenían inscrito el símbolo de la fuerza: non plus ultra. Con esas razones argumentará en otros versos suyos, Hércules a Colón. En la concepción de Sor Juana, América había sido ese plus ultra, había nacido de esa primera victoria sobre la fuerza bruta, entrando en lo desconocido a lomo de los muslos hercúleos (García Marruz, 1986: 181-183).

No cuestiona ni enrarece la ensayista cubana el *sensus litteralis* y la utilización integradora, profundamente unitiva, del significado textual. Consigue Fina García Marruz edificar una pirámide ensayística desvelando el veraz hábitat de la memoria del tiempo y su clamorosa desnudez. Descifrar, recibir y lograr que la fina caligrafía de la escritura de Sor Juana Inés de la Cruz se incorpore al resplandor más secreto de los lectores será, en cada acercamiento textual a la obra de la escritora mexicana, no sólo una dádiva suprema sino también un obligado deber. Léase sin dilación el análisis siguiente:

Cualquier afecto desmerece para ella al manifestarse. Alabar es "disfrazada ofensa", ya que es ameritar como excepcionales méritos que sería más cortés suponer naturales en el elogiado. Elogiar a alguien es suponerlo capaz de menos. Pretender es de plebeyos, pues el que pretende, presume el derecho al premio, que sólo debe corresponder a quien, por humilde, no crea merecerlo. Dice a alguien que no puede alabarlo porque ello sería "presumir de entenderos": "Sirva sólo de alabanza/el no poderte alabar". En su soneto a don Carlos Sigüenza y Góngora escribe: "No el sacro numen con mi voz ofendo…" y el primer soneto que se sabe escribió empieza: "Suspende, cantor cisne, el dulce acento…" Para dar idea de la gran victoria naval de Barlovento sobre los franceses le parece mejor que acudir a lo magno, dar "No relación cabal, indicio breve…" Cuando en *Los empeños de una casa* dialogan la Esperanza, el Amor, el Obsequio, la Fineza y el Respeto, para ver cuál de ellos obtiene el premio del palacio- premio que va a ser en el juego, no el aprecio sino el no-aprecio ("pues no lo merece sino/el que no lo mereció"), el Alcalde se ve obligado, por la sutileza de Sor Juana, a no dar el premio prácticamente a nadie. Pues si se arguye que "no merece el premio/quien lo pretende", ni puede obtener el Amor, "que es obsequio y no contrato", ni la Fineza, "pues la fineza/mayor es de un amante/no conocerla", ni la Esperanza, que pasa a convertirse en un no-esperar nada.

Por otra parte, la vemos valorar los sentimientos tenidos usualmente por más negativos, como los celos. No tenerlos sería caer en "la villana confianza/del propio merecimiento", y tenerlos, reconocer que el mérito ajeno podía exceder al propio. No puede dar una simple excusa por haber hecho de prisa unos versos "pues pensarás que me jacto/ de que quizás fueran buenos/de haberlos hecho despacio". Aún dar el alma a una amiga le parece ofrecimiento torpe: "Que no es fineza, conozco/darte lo que es de derecho/tuyo", aunque esto mismo le parece otra gentil rectificación: mas llámola mía/ para dártela de nuevo". Hasta aquí lo que llamaríamos la sutileza cortesana del retiramiento, propias de una joven "discreta", "prudente", virtudes las más apreciadas en su tiempo, fundadas todas en el recaudo de lo propio por gentileza hacia el otro.

Si el amor divino es para ella una forma de retiramiento, no lo será menos el humano. A Fabio escribirá:

Las cercenadas voces
que en balbucientes ecos
si el amor las impele
las retiene el respeto
Aquel decirte más
cuando me explico menos

queriendo en negaciones
expresar los conceptos.

Retengamos estos dos últimos versos. Y estos otros:

Oiga tus dulces ecos
y, en cadencias turbadas,
no permita el ahogo
enteras las palabras.

Quizás lo más encantador de Sor Juana sea ese decir no diciendo, o no queriendo decir, que conocen tan bien los muy enamorados.

Me acerco y me retiro:
¿quién, sino yo, hablar puedo
a la ausencia en los ojos,
la presencia en lo lejos?

Lo propio de Sor Juana no es el "sí" ni el "no" sino el ondear, el llamear entre los dos extremos, la impulsividad y la retirada, ese modo con que de pronto "rompe, amante", "las prisiones del retiro": "No siempre tenga el silencio/el estanco de lo fino". Por ello dice al obispo "que aquellas cosas que no se pueden decir, para que no se entienda que el callar no es no haber qué decir, sino no caber en voces lo mucho que hay que decir". "Así yo, Señora mía, sólo responderé que no sé qué responder; sólo agradeceré, diciendo que no soy capaz de agradeceros".

La obediencia de la religiosa se funde sin confundirse con ese secreto de renunciamiento de la impenetrable alma nativa:

En la pérdida misma
los alivios encuentro,
pues si perdí el tesoro,
también se perdió el miedo.

No tener qué esperar
me sirve de sosiego,
pues no teme ladrones,
desnudo, el pasajero.

Ni aún la libertad misma

tenerla por bien quiero
que luego será daño
si por tal la poseo.

No quiero más cuidados
de bienes tan inciertos,
sino tener el alma
como que no la tengo.

Ese "tener no teniendo", que parece confundirse con el "vivo sin vivir en mí" de Santa Teresa, con tantas expresiones de desasimiento comunes a todos los místicos, ¿por qué parece cargarse de una inflexión distinta en estos versos que dejan de parecérsenos a los de la santa abulense para dejarnos más bien la impresión casi visual de haber visto un rostro indígena? Pues no habla de un tener el alma no teniéndola, sino de tener el alma "como que no la tengo". ¿Por qué nos parece que se filtra por ese desganado, entrañable disimulo, por ese deje coloquial del "como que no" un relente de tan soterrada mejicana? (García Marruz, 1986 185-188).

Ambos caminos de acercamiento al hecho literario, a la obra de Sor Juana, se hace transparente en el rostro de la forma. Como en Martí, magma luminoso de la savia cultural de Fina García Marruz, la forma se compara a un cáliz "donde se alberga el pensamiento hermoso como para los católicos se alberga en el cáliz el cuerpo de Cristo". Si se recuerda que Cristo para los creyentes es la verdad y la vida, el símil es perfecto. Ese cáliz de la forma, a su vez, posee dos características: en cuanto continente de una sustancia, tiene que consistir en una medida; en cuanto dicha sustancia es preciosa, es justo que también él sea precioso.

Lo primero se relaciona con lo que Martí opinaba de la moderación. Para él "la moderación era el genio del arte". En el caso específico de Fina García Marruz no se trata de la moderación programática del "buen gusto" sino de la genial mesura que, "Como en Goethe, ha de ser constante e invisible". Moderación, medida y, por consiguiente, armonía, cuya raíz no está en la retórica sino en el reino de las Madres, de "las ideas madres", donde se superan las contradicciones, donde todo es "análogo". Lo segundo se relaciona con la insistencia en el aspecto plástico y musical del lenguaje.

Pensaba, también Martí, que: "En todo gran escritor hay un gran pintor, un gran escultor y un gran músico". La belleza mayor, sin embargo, de la escritura ensayística de Fina García Marruz se obtiene de su perfecto ajuste a la idea de la cual es vehículo. Ésta engarza exactamente con la frase, tan exactamente que no pueda suprimirse nada de la frase sin hacerlo antes de la idea. Tal identificación absoluta, orgánica, casi diríase biológica, y por otra parte, sorprendentemente, común al mundo de la máquina en cuanto creación humana constituye la clave de la belleza, es decir, de la verdad vital, natural de la poética de la escritora cubana.

La lectura exegética que traza Fina García Marruz tendrá, entonces, como tema general la constitución en Sor Juana de una subjetividad epistemológica femenina que cuestiona el paradigma de la ciencia moderna en el mismo momento de su emergencia en el contexto novohispano. 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. Sus palabras iluminan con exquisitez lo anterior:

Según Abreu Gómez, el método expuesto por Sor Juana para alcanzar el conocimiento se inspiró en la tercera de las reglas del *Discurso del método* de Descartes, donde se dice que para descubrir la verdad era preciso subir paso a paso de los más sencillos a los más complicados conocimientos, a lo que replica Chávez, con buen juicio, que ese orden es tan viejo como el Génesis, que es así como cuenta la progresiva creación del mundo. Por otra parte, todos parecen estar de acuerdo en que Sor Juana no llegó a conocer ni a Descartes, ni a Pascal, ni a Bacon, ni supo de Newton o de la revolución copernicana, a pesar de algunas que otras influencias o anticipaciones.

Tenemos que el alma "discurrir quería unas veces" pero otras "disentía", "excesivo juzgando atrevimiento/el discurrirlo todo". Pero este "atrevimiento" no es de monjil linaje temeroso sino fruto de un conocimiento intelectual. Si en la *Respuesta a Sor Filotea* Sor Juana se refiere a los obstáculos externos que encuentra el ejercicio del conocimiento, en este poema se refiere a los internos. Entra aquí un ataque más a fondo de la presunción racional: ¿Cómo pretender conocerlo todo si "ni aún la más pequeña/ aún la más fácil parte no entendía/ de los más manuales/ efectos naturales/ quien de la fuente no alcanzó risueña/ el ignorado modo/ con

que el curso dirige cristalino…", "quien de la breve flor aún no sabía?" He aquí los dos escollos principales: ni la razón puede conocer el origen de la vida ("la fuente"), ni explicarse a la criatura particular ("la breve flor"), el misterio de lo breve. Pues si no puede conocer "un objeto solo", una especie independiente "sin relación considerada" (y éste es tema que se relaciona con una de las ideas más arraigadas en Sor Juana y es la necesidad de conocer todas las relaciones de las cosas para poder entenderlas, partir del círculo más amplio de relación para comprender el juego de las relaciones intermedias, idea que determina la vinculación que para ella ha de haber entre ciencia y teología), si el entendimiento incluye que sólo podrá conocerlo todo "o mal, o nunca, o tarde", siendo más fácil a Atlante cargar el mundo de lo que le sería comprenderlo, también es cierto que declararse vencido antes de realizar el intento osado del conocimiento, acusa cobardía, de aquí que en el ejemplo de Ícaro encuentra el ánimo ambicioso más motivos de emulación que el temor ejemplos de escarmiento. Pues el alma heroica prefiere la gloria de la hazaña icárica que el cuidado ruin de la propia vida, por lo que condena el mito de Ícaro, creyendo aconsejable no publicar el castigo para que no encontrara la hazaña seguidores.

Retengamos esta explicación de Sor Juana del origen del conocimiento racional como una impotencia primera, como una voluntaria reducción o repliegue, como un conocimiento inteligente de los propios límites. Se insinúa casi una posible culpa original: "de la materia se desdeña el asunto abstraído". Es decir el desdén de la materia, la abstracción como único medio de conocer al mundo y dominarlo. Retengamos también que para Sor Juana la razón es hija al fin de aquella Sabiduría de que nos habla el libro de Job que en un principio puso límites al fuego e impidió que se desmandaran las aguas. Es decir que aquella sabiduría que era como una voluntaria auto-limitación de la propia fuerza expansiva por amor hacia las otras formas vivientes, de un sacrificio, se manifiesta en la razón también como un retiramiento que a su vez determina una relación nueva y más vasta con el mundo.[95]

Retomando el vórtice argumental de este capítulo; las dos vías desarrolladas por la hermenéutica-desde antaño entendidas como contrarias- resulta esencial argüir la

[95] Cfr. García Marruz, Fina: "Sor Juana Inés de la Cruz , *Hablar de la poesía*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1986, pp. 195, 196 y 197.

dinámica de interrelación establecida por la autora entre el *"sensus litteralis"* y la práctica de un tipo de lectura relacionado con la alegoresis.

Cualesquiera que sean los hallazgos de la crítica ensayística desplegada por Fina García Marruz en este texto, por mucho que se admire el lenguaje fulgurante con que evocará a la ingente escritora mexicana, hay algo que siempre sorprende mucho más, algo que es anterior a todo esto, y es el espectáculo, especialmente magno, de su recepción misma de Sor Juana Inés de la Cruz. El espacio abierto, casi estelar, desde el cual recibe Fina García Marruz el alma de una de sus heroínas culturales. En este arrobo como de enamorada que permea y corporeiza su decir reside el secreto de una escritura redentora de sentido y de supuestos "antagonismos" hermenéuticos.[96]

Resulta paradójico que la actitud asumida por la escritora de no dejarse llevar más allá de los propios criterios al juzgar obras diversas, al no "salir de sí", se le atribuya la objetividad más plena. En Fina García Marruz la objetividad se alcanza por una participación pasional, lo cual resulta más consecuente de lo que parece y quizás la única manera de superar el "capricho" que anida siempre en lo interpretativo. Su peligrosidad está conjurada, en el caso de la ensayista cubana, por un sentido del equilibrio que le permite situarse indistintamente en las posturas más diversas, y por un incondicionado desinterés.

Tal vocación de incorporación, este ponerse en "el lugar del otro" es en realidad una manifestación amorosa. En ello coincide Fina García Marruz con Martí haciendo suyo el adagio martiano: "Criticar es amar". La escritora se sitúa frente a cada creador o cada obra que contempla de un modo distinto. Toma de ellos el modo como ha de mirarlos. Por tal razón su poética se enriquece con varios estilos que su prosa enaltece bien con la valía danzaria de la *prima ballerina assoluta* cubana Alicia Alonso y sus

---

[96] Aludo a estas contradicciones teniendo como sustrato conceptual las ideas desarrolladas por Umberto Eco en torno a la elección radical de una de las dos vías hermenéuticas citadas en la investigación. Cada lector se acerca para una vía distinta a lo que el texto dice o lo que él quiere que diga. Según se elija una u otra, se estará ante lo que Humberto Eco ha denominado con la oposición entre "uso" e "interpretación". (Eco 1979: 85-87). Cfr. Eco, Humberto (1979), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1987.

concomitancias técnicas con el acento florante de la poesía romántica decimonónica de la isla o con los fundamentados y excelsos elogios, panegíricos dedicados a María Zambrano, Gustavo Adolfo Bécquer, Juan Ramón Jiménez, Quevedo, Silvina Ocampo y Domingo del Monte por sólo citar puntuales ejemplos.

Esta perpetua metamorfosis, lejos de disolver su estilo, lo devuelve, como si sólo lo recuperase la entrega, acrecido y único. La escritora no necesita casi de la cita pues revive de tal forma el mundo expresivo de quien escribe que en ocasiones cuesta trabajo discernir si expone lo ajeno o lo personal propio: no escribe "de" ellos sino "desde" ellos. Con frecuencia su crítica emerge, tácita, de la pura descripción, no como el producto resultante de una opinión personal sino con lo que llamó Martí "la fuerza de lo indirecto". En ella se anulan las fronteras del espacio y del tiempo.

El narrar a Sor Juana y su contexto no es más que la metáfora de una narración de la vida como un flujo armonioso y continuo pues ésta se articula, más que en el tronco vertical de un árbol erguido hacia la altura y una comunicación jerárquica en un sistema cerrado, en la pluralidad rizomática de momentos diversos- puntuales-, de barrocas líneas en danzarina construcción, del mangle tropical de raíces aéreas, cuyas ramas, largas y extendidas se entrecruzan hasta tocar el suelo. En este proemio- término entendido desde un punto de vista estrictamente semántico- ensayístico el rizoma conecta un punto con otro activando una lectura teleológica, de evolución y desarrollo, de búsqueda de un sentido unitario de la identidad de su objeto de reflexión. Su palabra vibra acompasada:

En una pequeña alquería de San Miguel de Neplanta- en lengua nahuatl, *tierra de en medio*, por hallarse entre dos montes, el Popocatepetl y el Ictazihuatl-, nació un 12 de noviembre de 1651 Juana de Asbaje, hija del vasco Pedro de Asbaje y la criolla de ascendencia india Isabel Ramírez Santillana. Fue la hija segunda del matrimonio, a fijarnos en el orden de nacimiento de la que fue en verdad primera en todo, y con razón llamada, según el ingenuo estilo laudatorio de su tiempo, "Musa Décima" y "Fénix de la América". Su vida se desarrollaría también en medio de esos "opuestos" de que tanto gustó la poesía conceptista de su época, fuego y nieve, corte y claustro, amor humano y amor divino, y ella misma fue a un

tiempo toda llaneza y eminencia, mezcla de gentil parlería y mejicanismo recato, valle cristiano en medio de antiguos restos de pirámide solar y sutiles relentes de sibila nocturna.

Contar su prodigiosa niñez fuera agravio al lector que puede leerla contada por ella misma con tan inigualable gracia, en ese documento autobiográfico de imprescindible lectura que es su famosa *Respuesta a Sor Filotea*. Pero si recordamos cómo se vale ya a los tres años de una inocente treta, para que la enseñen a leer; o se priva del gusto, tan tirano en los niños, de comer quesos "porque hacía rudos"; o quiere que la lleven, en hábito de varón a México, porque ha oído decir que en su universidad se aprenden letras y ciencias; o escribe a los ocho años su primera loa; o aprende con sólo veinte clases que le da el bachiller Martín de Olivas, el latín sin el que no podía pasarse el saber de su tiempo; o logra a los trece, donde en casa del abuelo ha devorado ya la biblioteca, que lleguen a oídos de los virreyes noticias de su talento y gentileza, es sólo para poner de relieve el rasgo que más señaladamente la dibuja, qué misteriosa avidez intelectual pareció señalar, desde que abrió los ojos al mundo, a esta excepcional criatura que tuvo una sola, ardiente, devoradora pasión: la del conocimiento.[97]

Con palabra sensitiva, delicada y distanciada del academicismo más restrictivo, rígido conduce la ensayista al lector no sólo por la calidad artística de Sor Juana sino también por su alma. Tal entrañable familiaridad surge, salvando las distancias, de una cercanía de saberes e inquietudes entre ambas escritoras: la vastísima cultura y la dimensión de la serena luz de lo ético como cimiento de una obra, de una vida por enunciar sólo las más distinguibles concomitancias.

La enunciación de los exergos deviene guía e hilo conductor de una de las ideas (temas) tratados por Fina García Marruz en este magistral texto ensayístico. Al leer la obra de Sor Juana, la escritora resalta su sostenido interés por el saber y por la descripción/valoración de los procesos mediante los cuales un determinado sujeto puede llegar a conocer. Retoma en su acercamiento obras como el poema *Primero sueño*, la *Respuesta a Sor Filotea* y obras dramáticas como el *Divino Narciso* y *Los empeños de una casa*. Todas ellas apuntan, de diversos modos, a una preocupación por el

---

[97] Cfr. García Marruz, Fina: "Sor Juana Inés de la Cruz" en *Hablar de la poesía*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1986, pp.139-140.

conocimiento y el desarrollo de la capacidad intelectual humana en un contexto muy particular: el de una sociedad colonial que intenta acceder a una serie de debates oficiales sobre la educación y modos de saber legítimos en la época.

A Fina 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 sus textos (también los años más significativos de su vida) postulan la creación de una subjetividad intelectual, femenina, colonial, americana/mexicana.

Su lectura epistemológica nada tiene en común (lo anterior no debe entenderse con cariz excluyente o peyorativo) con las propuestas desarrolladas en los años cincuenta y sesenta del siglo XX por Francisco López Cámara (1950) y Gerard Cox Flynn (1960), quienes debaten sobre las posibilidades de que en Sor Juana predominen tendencias cartesianas o neoplatónicas, pero que excluyen por completo la condición femenina y colonial en la postulación de este discurso cognoscitivo.[98]

Muchas de las lecturas feministas de la obra de la escritora mexicana, por otro lado, se concentraron en los múltiples entrecruces discursivos en que se generó esta preocupación epistemológica de Sor Juana. Aunque en estos comentarios se identifica un sujeto intelectual que se plantea el problema del conocimiento, el modelo es siempre Descartes, Platón o Aristóteles, por lo que se deja a un lado uno de los aspectos fundamentales de estos textos: quién habla y qué estrategias usa para actualizarse. No obstante los estudios más recientes, concebidos desde hace una década sobre Sor Juana, entre los que se encuentran las reflexiones críticas de Stephanie M`errim, Electa Arenal,

[98] Paula Gómez Alonzo ofrece una breve reseña de los estudios que abordan el tema filosófico en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, publicado en 1956. Algunos estudios más recientes que siguen la misma línea que ha sido señalada en López Cámara y Flynn incluyen la tesis de licenciatura de Antonieta Guadalupe Hidalgo Ramírez, *El pensamiento filosófico en la obra de Sor Juana Inés de la Cruz* (1990), en la que comenta brevemente sobre la problemática femenina y el saber filosófico y "La filosofía escolástica de la poesía de Sor Juana" de Mauricio Beuchot y que aparece en *Estudios de historia y de filosofía en el México colonial*.

Margo Glantz, Georgina Sabat Rivers y Mabel Moraña- ya han comenzado a explorar el entrecruce entre la epistemología y la condición femenina.[99] Al mismo tiempo, la reconfiguración del campo de los estudios coloniales después de la crisis disciplinaria de finales de la década del ochenta ha estimulado nuevos acercamientos discursivos que han enriquecido el estudio de la escritura colonial. Una de las aportaciones más significativas de este debate fue la incorporación del contexto colonial como elemento que resulta imprescindible para reflexionar sobre las particulares reformulaciones que realiza Sor Juana de las epistemologías predominantes en Europa, no sólo desde su perspectiva decididamente americana.

La interpretación en clave ensayística de Fina García Marruz se centra, además, en cómo el sujeto femenino, colonial y criollo/indígena que enuncia este discurso intenta autorizarse para insertarse en un discurso tradicionalmente masculino y eurocéntrico. Se lee bajo la rúbrica "La mayor fineza":

Los hechos son bien conocidos. En una de aquellas conversaciones del locutorio de San Jerónimo, Sor Juana había criticado, con su habitual agudeza, el *Sermón del mandato*, que el padre Antonio Vieyra, jesuita portugués que gozaba de gran prestigio como orador sagrado, había pronunciado cuarenta años antes, donde después de presentar las opiniones que acerca de "la mayor fineza" habían sustentado San Juan Crisóstomo, San Agustín y Santo Tomás, nada menos, había añadido, con arrogancia lusitana, "que ninguna fineza de amor de Cristo dirán los Santos que yo no dé otra mayor que ella. Y la fineza de Cristo que yo dijera, ninguno me ha de dar otra que la iguale", aserto del cual desliza Juana con ironía que en él parecía haber hablado más su nación que su entendimiento. Sor Juana, que por otra parte no ocultó su respeto hacia la autoridad y el saber erudito del padre jesuita, a quien llama cervantinamente "pasmo de los

[99] Se hace referencia a textos como el libro editado por Stephanie Merrim, *Feminist Perspectivas on Sor Juana Inés de la Cruz*, que incluye un importante ensayo de Electa Arenal sobre la constitución de una epistemología femenina titulado *Where woman is creador of the wor(l)d. Or, Sor Juana´s Discourses on Method*, al ensayo de Georgina Sabat-Rivers "Mujer ilegítima y criolla: en busca de Sor Juana" en *Crítica y descolonización: El sujeto colonial en la cultura latinoamericana*, y al libro de Mabel Moraña *Viaje al silencio. exploración del discurso barroco*, que dedica una sección a la obra de Margo Glantz sobre la preocupación epistemológica y la escritura en la obra de Sor Juana.

ingenios" etcétera, no vaciló en refutar, uno por uno, con sagacidad y brillantez sin duda superiores, todos sus argumentos. Ello no hubiera pasado "de las bachillerías de una conversación" si no se le hubiera pedido que escribiese su réplica. Su *Crisis* fue así escrita por espíritu de obediencia, que por su voluntad propia no hubiera intentado lo que sabía podía parecer "desproporcionada soberbia" y más tratándose "de sexo tan desacreditado en materia de letras". El obispo, enemigo, según se dice, de la Compañía de Jesús, tuvo que gustar sobremanera este triunfo conceptual de la admirada compatriota y amiga, imprimiéndolo bajo el título, por cierto paradójico en alguien que aconsejaba a Sor Juana el olvido de "las humanas letras" a favor de las divinas, de *Carta atenagórica*, o sea digna de Palas Atenea. Que no la haya llamado "salomónica" por ejemplo, o algo semejante prueba que también él estaba picado por el "áspid" gongorino de la sabiduría greco-latina, más que por "las divinas letras" del Santo Libro.

(…) No se trata de desconocer el hecho evidente que estas persecuciones existieron en tantos casos, ni de defender lo indefendible, las llamas de las hogueras inquisitoriales, en que el "celo" de siempre, o el espíritu de cuerpo de algunos ininteligentes, termina, como todo fanatismo religioso o político, por preparar la rebeldía que acabará por derrocar esos mismos valores de los que en realidad es más enemigo que defensor. El propio padre Vieyra ¿no sería un perseguido por la Inquisición, que le prohibió enseñar, escribir y predicar, no obteniendo sino tardíamente de Roma la revisión de su sentencia? ¿Cuánto no le costó su consagración a la defensa de los indios y los negros? ¿Cuántas veces no persiguió la Iglesia a sus mejores hijos? Pero de lo que se trata es de precisar, con algo más que conjeturas, si esa persecución existió o no en el caso particular de Sor Juana. "Nada (dice Méndez Plancarte, por cuyos ojos ha pasado toda la información documental necesaria) de persecuciones de la autoridad eclesiástica, la Compañía de Jesús y la Inquisición en conjurada brigada de choque para aplastar a Sor Juana por sus *Crisis del Sermón del Mandato*". "Ni un solo jesuita (precisa Adolfo Junco) impugnó la *Crisis*, y además muchos prelados y eclesiásticos-de que da entera noticia- la alabaron en extremo". Remitimos al lector a los escritos de estos eminentes sorjuanistas para que se formen su propio juicio. En éste y otros puntos de la crítica sorjuanista entraron en sonada polémica el bibliógrafo e investigador Emilio Abreu Gómez y el mencionado erudito, prologador y compilador de las *Obras completas* de Sor Juana, Méndez Plancarte, desde las páginas de *El Universal* de México (marzo-junio 1945) que no hemos podido consultar, pero cuyos simples títulos en las referencias bibliográficas indican cuáles fueron los puntos en cuestión ("Sor Juana "licenciosa" y otros "relatos" de un sorjuanista", "Sor Juana y el espíritu cretino de las autoridades eclesiásticas"). El *consenso* de los que estuvieron al cabo de ella- como Anita

Arroyo, cuya biografía de Sor Juana es ejemplo de erudición suficiente- ni excesiva ni magra- y de moderación antillana en el juicio- parece indicar que si bien la razón documental la tuvo Méndez Plancarte, no la acompañó del respeto que merecía, más que por sus juicios por sus laboriosos trabajos, el meritorio sorjuanista. Es preciso tener, como decía Martí, "cortesía y razón", de lo que se infiere que hay que dejar la descortesía para los que no tienen razón.[100]

Para estudiar en Sor Juana la constitución de una mirada y discursividad femenina que intenta legitimarse ante un saber que la excluye precisamente por su condición de género sexual, Fina García Marruz se acerca a varias producciones de la escritora mexicana. Se detiene en *Los empeños de una casa*, la *Respuesta a Sor Filotea*, el *Neptuno alegórico*, en puntuales villancicos, el auto sacramental *El divino Narciso* y *El sueño*.

Esta revisión de la ensayista cubana 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 fundamenta en la descripción y alabanza de cualidades intelectuales como atributos de belleza femenina. De ahí ocurre un desplazamiento hacia una construcción teológica que transforma el intelecto de atributo en virtud constitutiva de un sujeto epistemológico femenino:

(…) Lo que nos interesa de la figura es sólo la forma en que logró impresionar una sensibilidad como la suya y quedar retenida en la "prisión" de su fantástico soneto. Y qué curiosamente mejicana esta fantasía no alada, sino que reduce, con arte de orfebre, la figura, esta fantasía que no desata la imagen sino que le "labra prisión". Aunque se conociese su nombre ¿qué añadiría el llamar Carlos o Augusto al que siempre estará revestido de una singularidad mayor en el retrato de Sor Juana, que en el parlamento, tenido por autobiográfico, de *Los empeños de una casa*, hace decir a la enamorada Leonor:

Era su rostro un enigma
compuesto de dos contrarios…

---

[100] Cfr. García Marruz, Fina: "Sor Juana Inés de la Cruz", *Hablar de la poesía*, La Habana: Editorial Letras cubanas, 1986, pp.151-152 y pp. 152, 153 y 154.

Mejicanísimo rostro, de facciones ajadas "por un varonil desgarro", cuya expresión enigmática hace presumir que el modelo, si español, debió tener como la propia Juana, remota ascendencia, remota ascendencia indígena: "en los desdenes sufridos/en los favores, callado…" Sor Juana fue, además, excelente pintora, como se sabe. Nada convencional hay en el modo como difumina y sabe dar la misma calidad de lo inexpresado en esa hermosura que da a las facciones el no ser conciente de ella: "tan remoto a la noticia/ tan ajeno del reparo…"No es éste un rostro de perfecciones genéricas. Es el retrato de una persona singular. Él nos remite a la seguridad de que el modelo fue vivo.[101]

En otro momento del texto explicita Fina García Marruz:

Más "entre" sus letras que en sus letras mismas, la mejicana de Sor Juana late soterrada, vena de plata huidiza. Desconcertante espejo de dos lunas: sumisión y altivez, recato y cortesía. Fruto de dos terquedades, la vasca y la indígena, no va nunca en una sola dirección. Su sutileza conceptista da siempre una nueva torcedura a la espiral cognoscitiva, pero ve en el caracol un tratado de música, no una forma retorcida sino finalmente armoniosa. Muy a la mexicana, reduce para abarcar. Tiene esa forma tan femenina de la rebeldía que llamaríamos "la sumisión inexpugnable". Ella se manifiesta en sus relaciones con la corte y con la Iglesia. Mucho sabe de esta forma de vencer al que nos vence la resistencia indígena, a la que añade la criolla ese aire corto y como de abanicos de la cortesanía, y la cristiana su ciencia de convertir lo obligatorio en voluntario por amor, "ejecutando de gracia lo que se tiene por deuda". Detengámonos en su casi diríamos insondable de la cortesía.[102]

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. De igual manera existe en estas obras, y así la ensayista lo desarrolla, un conjunto de posiciones del sujeto femenino que coexisten y se movilizan a través de los textos. Lo significativamente único de este ensayo es su capacidad para

[101] Cfr. Ibidem pp. 144-145.

[102] Cfr. Ibidem pág. 12

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.

Deténgase el otear en la poesía amorosa para destacar la transformación que se opera en ella al proponer un ideal femenino que incorpora la capacidad intelectual. Aunque brevemente, Fina García Marruz hace referencia a la peculiaridad de los poemas amorosos de Sor Juana que conjugan la intelectualidad y una serie de atributos conformadores del ideal de belleza femenino.

Una de las inflexiones más interesantes de esta reinscripción de lo intelectual en la poesía amorosa es que el cuerpo femenino resulta eventualmente desplazado como objeto de la mirada poética. Este diferimiento del cuerpo se articula en dos vertientes. La primera señala la incapacidad de la tradición literaria existente para describir una realidad corporal que ya excede las convenciones del género y la segunda vertiente se centra en el desplazamiento del cuerpo como categoría superficial que imposibilita la constitución de una capacidad intelectual femenina. La relevancia de esta explicación general recae, sin duda alguna, en la mirada. Será en su esencia donde Fina García Marruz se detendrá para percibirla como un gozne que articula la naturalidad de la palabra de Sor Juana con el mirar amoroso a la dimensión intelectual.[103] Imposible no emocionarse ante la lúcida sensibilidad de la ensayista:

Sería inútil buscar en algún poema amoroso de la poesía castellana, en medio de la retórica conceptista de su época, la encantadora naturalidad de esas liras suyas que expresan el sencillo encanto de ver al enamorado que se acerca, del que se enteran antes la alegría de los ojos que la de los labios, ese preguntarse cuándo "el alma que te adora/ de inundación de gozos anegada/ a recibirte con amante prisa/ saldrá a los ojos, anegada en risa?" No ha faltado crítico que fundándose en la confesión de Juana acerca de su total negación al matrimonio, le

[103] Emilie Bergmann ha trabajado este tema en su ensayo "Sor Juana Inés de la Cruz: Dreaming in a Double Voice" donde analiza cómo se transforma la tradición literaria cuando la "la mirada poética" la ejerce una mujer.

atribuyera un temperamento "histérico" o "viriloide". De veras hay que ser insensible al aire sereno como de altura y a la cautivadora femineidad de su espíritu, que tanto llamara la atención a Vossler (el que se referiría a su "coquetería" espiritual, al eros femenino de su inteligencia) para no sentir esa "risa" de muchacha que se siente casi latir en sus versos.

(…) Lo que sí es cierto es que hay para ella algo en el amor humano de pura prolongación de sí y necesitaba una entrega más absoluta y definitiva. No corresponde al que la halaga, sino al que le huye, "esquivo", como si en realidad se preservase para su verdadera pasión, que fue el conocimiento. "Nunca veo nada sin segunda consideración", escribe. Esperamos siempre esa forma como toma lo que le viene de afuera para darle otra vuelta ascendente, como de caracol, a la espiral del conocimiento. Recibe las cosas como a través de una diagonal, en la que el rayo se refracta, y la luz ya no es la misma. Naturaleza lunar, su luz es derivada, femenina, pero a la vez obtiene una iluminación propia, como cuando copiando al sol Góngora produce la inconfundiblemente suya atmósfera nocturna de "El sueño". En su alma debió haber, como en el panteón azteca, sitio para las divinidades solares y para aquel Tezcatlipoca que llamaban señor del cielo nocturno.[104]

Esta "mirada cultural" vertebra la representación y auto-representación del sujeto intelectual femenino como sujeto del conocimiento en las obras el *Primero sueño* y la *Respuesta a Sor Filotea*. En *El sueño*- también llamada así por la propia Sor Juana- se representa un viaje intelectual del alma que busca el alcance de un conocimiento absoluto. El marco de este viaje es la noche y el sueño, aspectos fundamentales en la definición del sujeto que enuncia el texto. La noche implica en un inicio la ausencia de la luz, asociada con el sentido de la vista y la racionalidad. La ensayista cubana, haciendo referencia a José Lezama Lima, revisita la simbología del sueño para la autora mexicana y concluye que este excelente poema trata primeramente "del sueño físico del universo" para intentar *in crescendo* "una historia simbólica del sueño universal del conocimiento". La experiencia onírica no será entendida como la vio el surrealismo, como escritura del inconsciente sino como forma superior del conocimiento.

---

[104] Cfr. García Marruz, Fina: "Sor Juana Inés de la Cruz", *Hablar de la poesía*, La Habana: Editorial Letras cubanas, 1986, pp.143-144.

Será el sueño el elemento raigal que definirá la narrativa del sujeto en el poema y tendrá en el texto tres significados: 1- fisiológicamente, describe un estado corporal que permite al alma (la capacidad racional) emprender su viaje intelectual; 2- alude, además, a las imágenes que se aparecen durante el sueño corporal, donde ocurren eventos que resultan falsos durante la vigilia; en ese contexto el viaje intelectual realizado puede ser meramente un sueño y por ello se trata de una transgresión del sujeto femenino que está fuera del plano de lo real; y 3- remite, evoca un ideal deseado, el acceso a un conocimiento verdadero.[105] El sueño podría leerse, también, como una narrativa más desde la cual el sujeto se ubica en el espacio de lo reprimido- según el psicoanálisis freudiano- para producir narrativas alternas, no exclusivamente femeninas, pero sí particularmente transgresoras de un orden textual y epistemológico vigente. Parecería que al soñar el sujeto se ubica precisamente en ese espacio intersticial entre la racionalidad y la irracionalidad, entre la actividad somática y la mental, para inventar desde allí otras categorías de saber que cuestionan el límite mismo que se ha trazado entre el saber y el cuerpo, entendidos ambos como constructor socio-culturales y no como fenómenos individuales, ahistóricos u ontológicos.

Resulta valiosa la detención de la ensayista en otra de las categorías que el poema moviliza a lo largo de su narrativa. Se refiere particularmente a la noción de razón, a partir de la cual se configura la posición del alma que emprende el viaje. Esta nominación de racionalidad que se maneja en el texto no coincidirá con la forma en que se articulará la razón en la modernidad. Puntualiza Fina García Marruz:

Apresamos esta explicación de Sor Juana del origen del conocimiento racional como una impotencia primera, como una voluntaria reducción o repliegue, como un conocimiento inteligente de los propios límites. Se insinúa casi una posible culpa original: "de la materia se

[105] Para esta interpretación realizada por Fina García Marruz he estudiado la definición presentada por Georgina Sabat Rivers en *El Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad*. Para una mayor comprensión de esta temática véase el segundo capítulo de este libro titulado "Tradición poética del tema ´sueño´ en España". Aquí la autora se concentra con mayor detalle en las inflexiones del tópico del sueño en la tradición literaria de la época.

desdeña el asunto abstraído". Es decir el desdén de la materia, la abstracción como único medio de conocer el mundo y dominarlo. Para Sor Juana la razón es hija al fin de aquella sabiduría de que nos habla el libro de Job que en un principio puso límites al fuego e impidió que se desmandaran las aguas. Es decir que aquella sabiduría que era como una voluntaria auto-limitación de la propia fuerza expansiva por amor hacia las otras formas vivientes, de un sacrificio, se manifiesta en la razón también como un retiramiento que a su vez determina una relación nueva y más vasta con el mundo.[106]

La noción de sujeto racional que maneja Sor Juana en su texto, así lo evidencia el ensayo, no participa de las separaciones tajantes que el cientificismo moderno impuso entre emoción y razón. Es por ello que la reflexión ensayística de Fina García Marruz desvela en Sor Juana un saber que se produce desde la noche, la mitología y la cultura, sin encontrar contradicciones en el modo en que la autora mexicana articula una subjetividad cognoscitiva a partir de una suma de metáforas y semas que puede resultarle significativamente disímil a un lector contemporáneo. La escritura de Sor Juana se produce precisamente en la coyuntura en que emerge el paradigma epistemológico de la modernidad, momento en que todavía coexisten otros paradigmas que no suponen una oposición tajante entre cuerpo y saber, experiencia e interpretación. Sin embargo, Sor Juana parece ubicarse en esos espacios improcesados, inconclusos, en esos intersticios que se generan entre el saber oficial en crisis y el nuevo paradigma emergente. De ahí que la noche sea el lugar idóneo para postular una reflexión que cuestiona algunos de los pilares básicos del campo intelectual todavía vigente, como modo de legitimar espacios y subjetividades tradicionalmente marginados del saber oficial. La reflexión de la ensayista arroja luz sobre lo explicado con anterioridad:

Se insinúa una primera enemistad de los dioses con las aves nocturnas, las que ven en la noche, en las que el griego vio el símbolo del conocimiento. Se recuerda el robo sacrílego de Nictímene al aceite sagrado, el olivo, fruto del árbol de Minerva, el espionaje de Ascálafo, la

---

[106] Cfr. García Marruz, Fina: "Sor Juana Inés de la Cruz", *Hablar de la poesía*, pp. 194-195.

frivolidad de las vírgenes Minias, a las que castiga Baco metamorfoseándolas en aves nocturnas, por preferir el cuchilleo doméstico y entretenimiento de las leyendas a la devoción del culto.

(…) Octavio Paz recuerda que para Vossler este poema parece preludiar la atmósfera de la Ilustración alemana. Algo de común con nuestros iluministas criollos hay en este reconocimiento del papel de los sentidos exteriores en el conocimiento, en este incipiente cientificismo unido a cierto gusto por la "fantasía". Pero acaso más que preludiar los albores de la razón científica, ¿no se diría que esboza una crítica de la razón, que comienza por plantearse los límites del nuevo instrumento que tiene a la mano? Más que ver a la razón, como creyó el iluminismo, hija de las luces, la cree hija de las sombras, nocturna ave de Minerva. Sólo que esta sombra nada tiene que ver con ninguna especie de irracionalismo y oscurantismo religioso, no es "tenebroso impedimento". Hija de las sombras no quiere decir hija de las tinieblas. Del mismo modo que un médico utiliza mortífero veneno- razona Sor Juana- y graduándolo en proporcionadas cantidades lo convierte en provechosa medicina, sacando bien del mal mismo, la inteligencia se vale de lo que le es más opuesto, de la sombra, para escrutar la luz sin daño. No es la fe la que reduce a la razón, sino que es la razón misma la que se autoaconseja esta "reducción metafísica" que la convierte en hija verdadera de la Sabiduría que en un principio redujo a medida las fuerzas elementales. Razón que se vale de la sombra sólo como "piadosa medianera" de la luz, en el extremo opuesto de aquellos "Ícaros de discursos racionales" que lejos de disminuir sabiamente su propio ímpetu para alcanzar una dimensión mayor de conocimiento, iniciarían pronto su expansiva hazaña propia llevando sus alas de cera hasta la quemante luz. Aquella sombra es en realidad hija de la Anunciación: "Y el Espíritu te cubrirá con su sombra".[107]

Si algo se narra en el "Primero sueño" es la imposibilidad de ocupar un lugar desde el cual se produzca un saber sin mediaciones, pues ni la escritura, ni la mirada del alma, pueden contener ni trasmitir todo el saber que existe. Lo que el poema concibe, entonces, es el proceso mismo de su localidad, la particularización de la instancia del saber, que se cifra finalmente en la materialidad del sujeto y su sexualidad una vez que el día hace "legible" al cuerpo que duerme durante el poema. De ahí que el posible

[107] Cfr. Ibidem, pp. 192 y 198.

fracaso cognoscitivo del final del poema sea más bien un fracaso histórico-cultural y no intrínseco al sujeto mismo que aspira a conocer. En el texto, el alma retrocede hacia la luz diurna del mundo terrenal y reconoce un límite a su viaje cognoscitivo:

Su conflicto, como bien dice Octavio Paz, no fue entre la razón y la fe sino entre su deseo de saber y "la ineficacia de los instrumentos que le proporcionaba la teología y la cultura novo-hispanas", el mismo conflicto de la sociedad colonial que, como nos dice, "no dudaba tampoco, pero que no acertaba a expresar su intimidad a través de formas petrificadas". Pero cabe preguntarse si hay algo que a la larga entienda mejor un mejicano que una forma petrificada, y en este sentido creemos que Sor Juana, que hubiese en efecto, necesitado sólo una nueva teología más avanzada que la que conoció, de todos modos entendió muy bien, más allá del viejo edificio, ya insuficiente, de la teología de su tiempo, el lenguaje vivo de la piedra de Pedro, a la que dedicó algunos poemas bien significativos, piedra que estaba cimentada más hondamente en su espíritu que todos sus saberes de "bachillera", de los que se supo burlar tan donosamente. Esta piedra estaba en medio de dos idolatrías solares: la de la antigua religiosidad pagana ("Piramidal, funesta…) y la de la razón ensoberbecida ("Ícaros de discursos racionales") que con toda consecuencia tardaría bien poco en convertirse en la paradójica Diosa Razón. Piedra viva que al final de su poema rinde culto no a las "luces" sino a la "luz más cierta" en que ellas tienen origen. Pues la diferencia entre aquella razón encumbrada que en el desarrollo inicial de su poema hacía "cumbre de su propio vuelo". Sin hallar una verdadera salida a la inmanencia, y esta "luz más cierta", es que esta última tiene un foco exterior, trascendente. Si aquella se sentía más alta que el águila de Júpiter, ésta trasciende ya todo el ámbito pagano para compararse al águila de Patmos que alcanza una nueva revelación. Le era preciso al hombre admitir una realidad fuera de sí para que fuese posible el diálogo del conocimiento. En este poema esta realidad pertenece todavía al mundo físico, es el astro solar, paternal, ardiente, viejo culto americano.[108]

---

[108] Cfr. Ibidem, pp. 199 y 200.

Otro de los textos que revisita la ensayista para acercar a los lectores la escritura de Sor Juana es *La Respuesta a Sor Filotea*. En su excelente aproximación, breve y lúcida, parte del doble enfoque de la constitución de un sujeto femenino en un nuevo orden social, y de la distancia entre el yo que conoce y el que enuncia, intentando leer así en la *Respuesta* un proceso de auto-reflexión que no devenga atípico, ahistórico. En este sentido podría hablarse de la doble dimensión del yo individual que se articula en la escritura y el yo histórico-social que se construye en un contexto más amplio. El texto deviene, además, un espacio de interacción y diálogo entre estas dos construcciones del "yo".

Lo primero que marca el texto de la carta es el señalamiento de la distancia existente entre el "yo" que escribe y el "vos" a quien se le escribe, pues Sor Filotea es el Obispo de Puebla, quien había amonestado a Sor Juana por su dedicación al estudio y escritura de los asuntos mundanos. El segundo elemento que la carta elabora es la división del sujeto femenino en dos facetas que funcionan complementariamente: por un lado un "yo" obediente y por el otro, un "yo" dominado por la "negra inclinación" de su ansia de saber. Su "autobiografía" intelectual se puede leer como la historia de esta "inclinación" que acosa al "yo" preocupado por la salvación del alma y la obediencia de los preceptos religiosos.

En la *Respuesta a Sor Filotea*, la ensayista distingue la construcción de un sujeto desdoblado que articula su dimensión intelectual como actividad íntimamente vinculada al cuerpo, en la medida en que se propone una transformación de la manera en que social y culturalmente se ha leído lo femenino como contradictorio con la actividad epistemológica. El texto construye un nuevo tipo de subjetividad femenina que aspira a ser culturalmente inteligible una vez que se demuestra cómo el género es accesorio y no esencial en la capacidad para adquirir y producir un conocimiento:

> Nos habían enseñado a ver en la *Respuesta a Sor Filotea* una especie de anticipada defensa feminista de los "derechos" de la mujer, que confiaban ver extendidos más allá de toda esa ingenuidad de vírgenes doctas, en su silencio una conjura jesuítica, y el examen de su obra misma nos revelaba el sueño de la aventura del saber humano como una relación cada vez más profunda entre una entrega apasionada y un retiramiento misterioso. El linaje de mujeres ilustres

comenzaba con la enigmática Sibila y su verdadera *Respuesta* había estado fuera de la carta, en su final sacrificio y entrega de amor. Más que defender derechos, se había sometido voluntariamente a deberes. Su misma pasión de conocimiento no había sido en ella signo de rebeldía sino por el contrario de espiritual obediencia a "ese impulso que Dios puso en mí, su Majestad sabrá por y para qué". Había sido, desde su niñez, predestinada al conocimiento, por lo que pudo decir con verdad: *"Vos me coegistis"*. La vía intelectual no fue para ella un fin en sí misma sino el medio que la condujo a una oscura, silenciosa, definitiva "mayor fineza". No había por qué seguir recitando las redondillas de "Hombres necios…", o insistir en la desafinada defensa de considerarla "honra de nuestro sexo" cuando ella tuvo la mayor de serlo de la inteligencia y el espíritu humanos.[109]

En ninguna de las ideas desarrolladas por Fina García Marruz a propósito de dicho texto parece sugerirse que el sujeto femenino ocupe un lugar privilegiado en el campo del saber. Sor Juana, en este sentido, no se ubica en una articulación específicamente feminista. No contempla la posibilidad de un saber femenino superior, o más orgánico, que el saber teológico-epistemológico hegemónico al que se busca acceder. Lo que sus textos trabajan- en especial los analizados en estas líneas- es una reconfiguración de la concepción del sujeto epistemológico, aduciendo que la posición sexual es significativa en la posibilidad de aprehensión de un saber mas no es por ello constitutiva de un campo de saber independiente:

En esta idea de relación -célula primaria de la vida a la vez que condición primera del conocimiento- quiso fundamentar también Martí su filosofía, siendo esta incidencia de pensamiento y vida, la razón de la imposibilidad final que tuvieron tanto Sor Juana como Martí, aunque por diferentes vías, para convertirse en intelectuales puros. Coincidencia tanto más notable si se tiene en cuenta que se trató de dos naturalezas excepcionalmente dotadas para el ejercicio intelectual. No creyó Sor Juana- como no creería Martí- que el conocimiento fuera accesible a través del puro ejercicio racional. Véase ese pasaje de la *Respuesta a Sor Filotea* en que habla de la necesidad de tener "una pureza de vida" que sería esa "oración continua" o

[109] Cfr. Ibidem, pp. 207-208.

purgación del ánimo de todas las pasiones que consideraba previa no ya a la "salvación" del alma- ya que éste es el supuesto mismo de la vida religiosa- sino a toda verdadera iluminación intelectual.

No sé si se ha reparado bastante en lo que significa haber hecho entrar a la pureza de vida, a la naturaleza moral, entre las condiciones del conocimiento. Pues hacer entrar a la vida, era hacer entrar al sufrimiento. En la *Respuesta a Sor Filotea*, los "áspides de persecuciones y calumnias" aparecen vistos a una doble luz. Si por una parte resultan obstáculos exteriores para el conocimiento, interrupciones casuales, sirtes azarosas, cosas que fueran extrañas a la vida misma, por otra se comprende que ellas tienen acaso la misma necesariedad que una ley física, y que el conocimiento no podía volverles la espalda. La sabiduría humana no era, como creía el Obispo de Puebla, sustituible por la divina, sino que tenía más bien que hacerse semejante a ella, no era un reino aparte sino un umbral, no podía excluir el sacrificio y el amor. "Cabeza que es erario de sabiduría no espere otra corona que la de espinas". No dice "corazón que sea erario de virtud" sino "cabeza que sea erario de sabiduría". Luego el sufrimiento ha de formar parte de la sabiduría. La que había recibido tan unánime corona de alabanzas comprende que no era esta corona otorgada al saber humano la definitiva. El fruto del árbol de Minerva no era el laurel sino el olivo, que al comienzo de su poema "suda" congojoso, en anticipada prefiguración del sudor del Huerto.[110]

En este maravilloso ensayo de Fina García Marruz se ilumina una escritura donde desaparecen las oposiciones binarias y excluyentes y los términos opuestos coexisten en un espacio de múltiples concesiones donde se recoge un "proceso" de construcción de una subjetividad que no parece encontrar un lugar adecuado en el orden social existente. La autora recorre el alma de la escritora mexicana a través de sus obras y años de silencio y altruista entrega religiosa. "Lo inmenso y lo pequeño se corresponden". Concluye la ensayista que la cima más alta del conocimiento es el Amor, al que se entregó la bondadosa, redentora luminosidad de su ingenio.

IIIB. MARÍA ZAMBRANO: INTELECCIÓN Y OFRENDA.

[110] Cfr. Ibidem, pp. 204-205

Qué inmensa soledad la del que no ha contemplado, ni siquiera por una sola vez, la Aurora… Qué inmensa soledad sin aurora, qué desorientación.

MARÍA ZAMBRANO

La esperanza más genuina y alentadora de todo lector de María Zambrano es, sin duda alguna, ese viajar hacia el eje- redentor y edificante- de lo cognoscible. No es el suyo un pensamiento que proponga dogmas ni axiomas. Su raigambre poética la distingue de muchos filósofos presentándose toda ella como un magma vibrante de reflexión azarosa, como una sucesión de ideas y apreciaciones que tienen su origen en múltiples lecturas sin una ordenación predeterminada. Esta libre fluencia de intuiciones que la autora cree imprescindible exponer no entraría jamás en el rango de la improvisación de quien está pensando mientras habla o escribe. Su saber organizado pero no sistémico se concibe partiendo de numerosas referencias disímiles de la tradición europea. Esta meditación abierta discurre mostrando las grietas de la oscuridad; predisponiendo a todo el que anhele participar de tal diálogo a cerrar los ojos, con la única querencia de aguardar la aurora con los sentidos (los ojos) plenamente alertas, regenerativos.

Con la límpida luz que acaricia el instante entre el alba y la aurora identifica Fina García Marruz el ingenio creativo de la intelectual andaluza. Los lazos culturales y personales de María Zambrano con los integrantes y la obra del grupo Orígenes han sido descritos e investigados por el ensayista cubano Jorge Luis Arcos en varios estudios.[111] María Zambrano había llegado a Cuba en el año 1936 camino de Santiago de Chile. Se establece desde finales de 1939 por largos períodos en la capital habanera hasta su salida hacia Roma en 1953. Aquí participaría en varias de las reuniones del grupo Orígenes colaborando en algunas de las revistas publicadas por esta

[111] Entre los disímiles trabajos de investigación concebidos con esmerados cuidado y erudición por Jorge Luis Arcos, distinguiría el texto que sirve de prólogo a *Islas*. Compilación de ensayos escritos por la pensadora española en sus años de estancia en las islas de Cuba y Puerto Rico. En "Las islas o las catacumbas creadoras de María Zambrano", Jorge Luis Arcos explica el origen y los vasos comunicantes de una hermosa, sincera relación de amistad que comienza cuando esta andaluza de luz arriba por vez primera a Cuba en el año 1936. Véase para una completa comprensión "Las islas o catacumbas creadoras de María Zambrano" en *Islas*, edición de Jorge Luis Arcos, Madrid, Verbum, 2007.

mancomunión de intelectuales cubanos incluyendo aquellas previas a *Orígenes* entre las que sobresalen *Verbum* y *Espuela de Plata*. Fruto de interacción tan provechosa es su ensayo "La Cuba secreta" publicado en *Orígenes*, en el año 1948, a raíz de la antología *Diez poetas cubanos*, compilada por Cintio Vitier donde el autor da a conocer a los diez poetas origenistas. Sobre "La Cuba secreta" explicaría con aserto Jorge Luis Arcos:

Este texto prácticamente dotó de una ontología filosófica al pensamiento poético origenista. Pero a la misma vez contiene una parte propiamente confesional de la propia María. Si lo sagrado es el tiempo de los orígenes, suerte de prehistoria, o historia ancestral, tiempo entonces poético por excelencia, como ella misma precisa en otra ocasión, toda su experiencia cubana y puertorriqueña (pero sobre todo aquella primera, por su relación con la Poesía) son, para María Zambrano, el símbolo carnal, viviente, físico, encarnado, del mundo de lo sagrado.

En primer lugar, porque ella lo sintió así, quiero decir, no creo que haya ninguna realidad exenta de esa presencia, pero era lo que ella buscaba entonces, si bien es cierto que su contacto con un imaginario *otro* tuvo que favorecer ese encuentro, ese descendimiento, esa revelación.[112]

En "La Cuba secreta" dedica María Zambrano a Fina García Marruz, única mujer integrante del grupo Orígenes, una reflexión sentida y lúcida que ha proporcionado a los críticos claves e ideas para posteriores exégesis. Argumentaba entonces la pensadora y escritora española:

Es en Cintio Vitier, Eliseo Diego, Octavio Smith, y Fina García Marruz donde de modo en cada uno diferente, vemos a la poesía cumplir una función que diría de "salvar el alma". No parece ninguno de ellos detenerse en la poesía como en su modo de ser, quiere decir, que siendo poetas, no parecen decididos o detenidos en serlo. Y en Fina García Marruz yo diría que "por añadidura". Ella es quien testifica de modo más nítido esta actitud. No frente a la poesía sino frente a la vida. Y como todo lo que se obtiene "por añadidura", puede en un instante cesar o

[112] Arcos, Jorge Luis: "Las islas o las catacumbas creadoras de María Zambrano" en *Islas*, edición de Jorge Luis Arcos, Madrid, Verbum, 2007, pág. XXIII.

desplegarse en una verdadera grandeza sin mácula. Aún el hacer más inocente que es la poesía lleva consigo una inevitable mácula, un cierto pecado. Fina García Marruz, recogida, envuelta en su propia alma, realiza esa hazaña que es escribir sin romper el silencio, la quietud profunda del ser. Por donde cabe esperar de ella algo que ya ha hecho en la "Transfiguración de Jesús en el Monte" pero también más: una palabra sola, única.[113]

El viaje a Cuba fue para María Zambrano, en cierto sentido, como un renacimiento. Un renacer que le otrogó la posibilidad de reencontrarse con su prehistoria. Fue la isla, por ello además, como dijera la propia pensadora, su "patria prenatal", el espacio en el que halló un destino más allá de las fronteras peninsulares ibéricas y que, al unísono, constituía una singular manera de la identidad hispana. Su amistad con José Lezama Lima, Cintio Vitier, Eliseo Diego y Fina García Marruz, escritores- esencialmente poetas- que entre 1944 y 1956 integraron, como previamente se ha referido, integraron una de las revistas literarias más importantes en lengua castellana. *Orígenes* le permitió establecer en la isla una prolífica interacción creadora; posible, entre otras causas, por la afinidad de ideas, búsquedas e inquietudes que alentaban a ese grupo de intelectuales con aquellas enraizadas en el pensamiento de la filósofa andaluza. Ya a su llegada a Cuba en 1939 había tomado María Zambrano los senderos intelectuales que habrían de identificarla con los autores cubanos ya citados. Esencialmente destacaría su concepto de "razón poética" distinguido por la pensadora malagueña en libros destacados como *Filosofía y Poesía* y *Los bienaventurados*.

No sólo trajo María Zambrano a la isla caribeña la enorme riqueza de su vida, de su pensamiento. Vivió, además, en La Habana una auténtica experiencia: la del redescubrimiento de su tierra de infancia, una magia que hallaba en las personas, el murmullo de las calles, la luz; particularidades todas que hicieron más atenuado su exilio reviviendo en ella aquellos años andaluces, sin duda ahora menos desvalidos que entonces. Leyendo a los poetas que José Lezama Lima había aglutinado en torno a la

---

[113] Zambrano, María: "La Cuba secreta" en *Islas*, edición de Jorge Luis Arcos, Madrid, Verbum, 2007, pp. 98-99.

revista *Orígenes*- compilados en la antología *Diez poetas cubanos: 1937-1947* (1948), de Cintio Vitier- atisbó con preclara inteligencia lo que denominó " la Cuba secreta". Percepción recibida de esos creadores que ella entrevió desde una perspectiva inexplorada hasta el momento por la crítica tradicional de poesía. Se estableció inmediatamente una comunión que iría profundizándose con el devenir de los años. Hecho que crece naturalmente cuando la comunicación suele nutrirse de idéntica raíz. De las enseñanzas de Ortega - esenciales en el umbral de su propia obra y siempre catalizadoras de actitud ávida a la par que comprometida ante el conocimiento- pasa la discípula a interactuar con el saber del maestro.

En la nota introductoria a la reedición de *Ensayos*, libro publicado en el año 2008 por la editorial Letras Cubanas del Instituto Cubano del Libro, explicaba Fina García Marruz las razones de la elección de cada uno de los textos que componían tan medular antología. Hacia el final de esta *sui generis* didascalia puntualizaba la escritora: "*Cierra* este libro el que escribí sobre nuestra inolvidable María Zambrano, publicado en la revista Zambuch, de Valencia, en 1998. Vayan así reunidos estos nombres bien amados que no podría separar ni de mi escritura ni de mi vida (…)".[114]

El ensayo "María Zambrano entre el alba y la aurora" comienza con dos exergos especialmente vinculantes al sustrato semántico que vertebra todo el texto ensayístico. Se lee en primer lugar:

Amigo, el que yo más amaba
Venid a la luz del alba.
(CANCIONERO MEDIEVAL ANÓNIMO)

Y seguidamente:

Surge, amica mea, et Veni.

---

[114] Cfr. García Marruz, Fina: *Ensayos*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, "Nota introductoria", 2008.

Como quien dimensiona la amistad cual paradigma por excelencia, por el cual se encuentran la máxima expresión y definición dibuja Fina García Marruz su retrato humanista de la escritora española. Desde el discreto respeto y con cercana erudición la amistad, el compromiso ontológico serán la casa del ser, el espacio donde buscarlo si se extravía; el lugar donde intentar fijarlo si resulta esquivo.

En "María Zambrano entre el alba y la aurora" se da lo que Aullón de Haro define como el encuentro de la tendencia estética y la tendencia teorética mediante la libre operación reflexiva.[115] Destacan en este ensayo dos características esenciales siendo la primera: la relevancia del yo creador como hilo conductor del tema elegido, y la segunda referida al lenguaje, capaz de marcar el rumbo de la actividad reflexiva y no viceversa vertebrando una progresión literaria casi automática que fusiona reflexión e intuición.[116] Aceptado este nexo no puede dejar de mencionarse la poética definición de G.K. Chesterton, para quien el ensayo constituía el único género literario cuyo propio nombre reconoce que el irreflexivo acto conocido como escritura es en realidad un salto en la oscuridad.[117]

En el texto de Fina García Marruz se establece una correlación entre el yo como legítimo soporte de la argumentación y la voluntad por parte de la escritora, de apelar a la complicidad del lector. La escritura de la autora cubana no está condicionada por el afán didáctico y moralizante preeminente en los albores del género. Este ensayo, esencialmente literario, corrobora el hecho de que haya que acudir a la prosa para ofrecer una idea completa de Fina García Marruz poetisa. Hay en García Marruz una

---

[115] Aullón de Haro, Pedro: "El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de género" pp. 17-18 en *El ensayo como género literario*, Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar (eds.), Murcia: universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2005.

[116] Cfr. Socías Colomar, Margalida M.: "De la novela de tesis a la novela ensayo" en *Novela y ensayo*, pág. 192.

[117] Cfr. G.K. Chesterton: *Correr tras el propio sombrero y otros ensayos*, Barcelona: Acantilado, 2005, pág. 23.

prolongación de las fronteras de "lo poético", como condición adjetiva, a la poesía, como esencia de la cultura toda. Y es esa asunción del saber más integrador la que le condujo a su excepcional ensayismo poemático. En él pueden vislumbrarse características de su verso libre, de aquello que comparte con Martí y aduce llevando al verso "la sencillez, la llaneza y construcción directa de la prosa", como ya había perneado la prosa con el hálito de lo lírico. Y ahí, asentado, el sempiterno axioma martiano del equilibrio como "ley matriz".

Leyendo el texto ensayístico "María Zambrano entre el alba y la aurora", objeto de análisis en estas páginas, no se percibe una distinción entre lo que es "por esencia poético" frente a lo prosaico, también por esencia. Llega un momento en realidad en que la distinción prosa-verso pierde un poco su sentido ante esa fuerza de la palabra viva, rítmica, adoptando todas las formas para la cual la prosa había de resultar, en mayor medida que el verso, órgano de todos los registros. Léase con detenimiento:

Entre los primeros, el reproche del padre y rey Edipo, historia y mito, ceguera y muerte. ¿Hombre ó Dios? "Veo, y no sé", le dice a ella, su lazarillo, que sólo veía sin saber. Edipo o la conciencia que sólo se sabe ya a sí misma, anticipadora de la filosófica, de una ceguera que, al menos, se sabe ya necesitada de una mano. El padre Edipo, al que ella reprocha, como a la madre terrestre, que no le hubiera enseñado su linaje divino, "pues es el padre el que tiene que decirnos quién somos", o el esposo, o los hermanos Edipo, el que a su vez le reprocha a ella su "crueldad", que es la de seguir sola y sólo a las leyes desconocidas. Pues también el padre espera que le diga la verdad a su hija, a él, que es sólo un hombre, un sueño, "alguien que no había despertado cuando lo obligaron a ser" que es una de las cosas más terribles de nuestra participación ciega en la historia humana. "Hombre, o dios, acaso, no me acuerdo. Acompáñame, no me dejes. Condúceme. Ayúdame, hija, a nacer".[118]

[118] Cfr. García Marruz, Fina: "María Zambrano entre el alba y la aurora", pág. 269 en *Ensayos*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, pp. 207-277, 2008.

Retrato vivificador, sin objeción, el de Fina García Marruz que entregada a la palabra gravitante, teñida de esteticismo descubre la fluencia del tiempo, las reminiscencias del saber, los rebordes y las simas de la humanidad de la intelectual española. Hay una suerte de acuicidad en el aire que le hace percibir, con fuerza mayor a la de las imágenes, los delirios, los sonidos, la música, las palabras, la intelección de María Zambrano. La palabra humana apresa un primer lugar con un cimiento de intemperie filial; cercano fondo que al unísono escucha e ilustra. Lo auditivo, quizás, permita ver la estructura del idioma de Fina García Marruz. En la comprensión de la prosa reflexiva de la escritora cubana destaca su puntuación personal. En el texto, ahora comentado, lo previamente citado adquiere un valor expresivo, no ya especialmente gramatical, de primer orden.

El que se adentra en su lectura suele reconocer inmediatamente los distintos valores de estos signos, sobre todo el uso de las comas explicativas como indicadoras de un cambio a un registro más grave, a un resonar más entrañable e íntimo:

> Perseo, hijo de Pallas, tiene la misión de cortar la cabeza a Medusa, abisal criatura, cuya cabellera desordenada compara en alguna página con una especie de filamentos nerviosos primigenios, hundidos en las aguas, que necesitaba el rescate de un logos salvador.[119]

No es lo mismo: “La Antígona de Sófocles al darse ella misma muerte, realiza acaso, el único acto libre que le era dable realizar dentro del ámbito ‘fatal’ de la tragedia”, que: “La Antígona de Sófocles, al darse ella misma muerte, realiza, acaso, el único acto libre que le era dable realizar, dentro del ámbito ‘fatal’ de la tragedia”. Lo primero es una enumeración; lo segundo sugiere una resonancia en un plano más lejano.

En ocasiones las comas tienen el mismo valor que las separaciones estróficas o de los versos en la poesía, de la respiración en el canto. La coma seguida de la

---

[119] Cfr. García Marruz, Fina: “María Zambrano entre el alba y la aurora”, pág. 259 en *Ensayos*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, pp. 207-277, 2008.

conjunción en los enunciados narrativos de las exégesis literarias, y en los enunciados o frases valorativos de dichos análisis. Se constata, por ejemplo, en los siguientes casos:

Caso1:

Si en sus primeros libros se congratula de esa fusión de batalla y claridades que posibilitó la llegada de la República, en los últimos se acercará cada vez más a la Aurora, que parece decir- nos dice bellamente- "de un remoto sacrificio "del que apenas queda huella en el llanto del rocío, "hija sin cuerpo" que quedó del "drama sacrificial" y a la que atribuirá para siempre el don de despertar el germen "de lo ilimitado y de lo ardiente", hora de aquel abrirse paso y nacer de su combate con las sombras...[120]

Caso 2:

El conflicto de la Antígona zambraniana parece a veces desplazar el otro, cuyo tema central es su relación con las "leyes escritas" de los hombres y las divinas, o sea su conflicto con el Poder, para centrarse en "el silencio de los dioses", que nos dan su verdad "cuando nos abandonan, cuando su luz nos hiere", en que sentimos el eco cristiano del "Por qué me has abandonado". De ahí que el clamor de Antígona le parezca dirigido a aquel "Dios desconocido", que estaba en el panteón griego, como recordó San Pablo a los escépticos atenienses cuando quiso convertirlos a la religión nueva del cristianismo, que es, en verdad, el único que podía explicar la anticipación de la propia Antígona con un dilema que no lo era para el mundo trágico griego. Dilema entre la Piedad- siempre dice que Antígona había sido "víctima de la piedad"- , que aborrece la sangre, y el Amor, que, como cirujano saja la carne si es preciso para defender la vida. Dilema, no antítesis.[121]

La prosa reflexiva, no menos "poémica", de Fina García Marruz y especialmente el ensayo "María Zambrano entre el alba y la aurora" permite reconocer los diversos

---

[120] Cfr. García Marruz, Fina: "María Zambrano entre el alba y la aurora", pp. 210-211 en *Ensayos*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, pp. 207-277, 2008.

[121] Cfr. García Marruz, Fina: "María Zambrano entre el alba y la aurora", pág. 268 en *Ensayos*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, pp. 207-277, 2008.

valores de los signos que la autora hace notables en su puntuación personalísima.[122] Remarcables, además, el uso de guiones- guión corto o largo- que suelen duplicarse y cuadruplicarse a lo largo del párrafo. El modo como a veces alterna los dos puntos seguidos de guión y el guión solo cuando desea alternar una descripción detallada y una perspectiva abarcadora; el punto y el guión final con que destaca, solemniza un postrer enunciado o atenúa una sonoridad excesiva con un toque leve, o superpone, como en un palimpsesto, el dato físico y el estado del alma con los ya mencionados guiones cortos y largos, tan diferentes como pudieran serlo un silencio de blanca y uno de redonda en una partitura.

Ese pulso íntimo de las ideas de la ensayista cubana, perceptible al margen de su novedad estilística, se ve reforzado en la utilización de otros signos como las comillas. En ocasiones cumplen su tradicional función de enmarcar citas o ideas originales poniendo, también, de relieve aquellas reflexiones más distintivas de Fina García Marruz. Por otra parte, y he aquí lo realmente significativo, devienen orbe fluyente de sensaciones y no menos realidades.

Podría argüirse que la re-creación de signos como la coma menor, el guión largo y el guión corto (para distinguir las pausas breves de las largas), acento de lectura o sentido, para distinguirlo del de palabra, así como referencias de la propia autora, connotan una puntuación característica que enriquece y esplende los pensamientos. Se lee en una de las reflexiones del ensayo:

> Quedaron acaso aquí escindidos los senderos que llevaban al centro del bosque en que, antes, había consolado el padre Séneca, con su Filosofía, de los embates- más terribles que los de la Naturaleza- de la Historia- realidad del Poder Romano, en su caso- o aquellos otros en que "mi Senequita", como llamaba la madre Teresa a San Juan de la Cruz, había conducido el alma iluminada al "dulce encuentro" con el Señor de ella.

---

[122] El entrecomillado es mío (Z.A.A.) y responde a la querencia de equiparar esta definición martiana hacia su propia prosa ensayística con los ensayos de Fina García Marruz.

Quería sólo, en su enfermedad, volverse a los espacios puroa de la infancia, en que "se viajaba por dentro, como las plantas" la que ahora necesitaba, de nuevo, y ante una mayor "detención" de la vida, "deshacer".

A este "horror" que entonces cobrara a su imagen, no se le escapa que todo amor tiende "a crear una imagen", a "darse en sacrificio". De ahí la perplejidad de su "¿qué hacer?".

Y aquí hay que recordar su primera plegaria filosófica- no puede sino llamársele así-, sus páginas sobre San Juan de la Cruz, y en las que, con encantador desembarazo de muchacha, pide a " mi señor Don Juan" enseñe a España el camino de la verdadera "objetividad", que no es la exterior del lente científico ni la interior del filosófico, sino la de aquel diálogo amoroso, que sólo puede ver "los ojos deseados" por tenerlos antes "en las entrañas dibujados". Cuerdo pedido, sin que el alma quedaría ensimismada en su interior o la razón desposeída de alma. "Objetividad" del amor, distinta a la filosófica, que no pregunta ya por el "qué" sino por el "quién", que no generaliza sino sabe el nombre propio de cada cosa, que no dice "Yo" sino "tú", como cuando hermosamente pregunta en De la Aurora:

> Y el rocío, y tú, rocío, quién
> ó qué eres? Vienes de una
> lluvia triste y supletoria…[123]

El ensayo, como suele ser habitual en los textos reflexivos de Fina García Marruz, se concibe a partir de acápites. El estudio suele desdoblarse explicando así aquellas aristas que conforman su objeto de estudio. Estos epígrafes funcionan como los movimientos en la música clásica formando parte de una composición más amplia en estrecha relación con las otras partes del texto. La enunciada delimitación le permite a Fina García Marruz un ritmo argumentativo de equilibrio y lucidez. Su mirada será a la vez personal y objetiva, ética y artística, normativa y respetuosa del modo de ser original y propia de cada mundo expresivo. Sin concebir una expresa "crítica literaria"

---

[123] Cfr. García Marruz, Fina: "María Zambrano entre el alba y la aurora", pp. 224-225 en *Ensayos*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, pp. 207-277, 2008.

hay en esa peculiar forma suya de "abrazar" la figura de la intelectual española una imagen en que se funden el hallazgo pictórico y el crítico, la visión de la persona, de la época y de la obra.

Algunos de los más penetrante juicios esbozados por la autora en este texto ensayístico marchan acompasados de una cercana emotividad. El uso de las citas, ya significado, y la ausencia en sus reflexiones de cualquier poso muerto biográfico o bibliográfico refuerzan la onda conmovedora en que danza envuelta su palabra. Lo suyo es una especie de apoderamiento amoroso del tema, siendo ese tan martiano "salir de sí" para ponerse "en el lugar del otro" lo que ofrece mayor versatilidad y riqueza no sólo a su estilo sino a su acercamiento crítico, de raíz cordial. Ese fenómeno de "incorporación"- compartido, como no podría ser de otra manera, con José Martí- es tan absoluto que en ocasiones resulta complicado distinguir en estas páginas si habla en nombre de su admiradísima María Zambrano o en el suyo propio. Para Fina García Marruz ensayar una crítica es comprender lo uno y lo diverso, ver la correspondencia de una ley general y un descubrimiento insólito. Hará suya, ya para siempre, la fórmula definitiva martiana: "Amar; he ahí la crítica".

La armazón argumental de "María Zambrano entre el alba y la aurora" se asienta, a partir de una singular alternancia de tiempos verbales, sobre la ilación dialógica y narrativa de lo que se ha denominado en estas páginas movimientos musicales ó puntuales acápites. El espíritu conversacional y no menos confesional de este ensayo deviene, también, revelación, desvelamiento. La autora no sólo consigue comunicar esa revelación al lector sino que consigue que el texto ensayístico sea, a su vez, una revelación para él. Léase con detenimiento una de las valoraciones esgrimidas por la escritora bajo la rúbrica "De Antígona a Nina: del delirio a la esperanza":

Pero no debe olvidarse que ya desde los tiempos de Hora de España hay un primer esbozo de lo que después será La tumba de Antígona, como lo hay del tema de la misericordia de Galdós, a la que después dedicará su libro, o sea, que no estamos ante dos "etapas" de un proceso sino ante un conflicto, siempre presente, en mayor o menor grado o en cada circunstancia distinta de su expresión y su vida, con su oscilación de angustia y esperanza. También en esta obra estamos ante una recreación del todo personal, que acaso explique que no

haya sido La tumba de Antígona sino muy rara o escasamente representada, ya que hay algo en esta obra teatral que no es teatro, sino filosofía y testimonio poético cuya "modernidad" mayor también se advierte, si recordamos el modelo clásico. Como haría Alfonso Reyes con su Ifigenia en Táuride, al cambiar, en versión del todo americana al final de la tragedia, cambia aquí nuestra autora el final de la obra de Sófocles, lo que ella misma explica lúcidamente en el prólogo: si Antígona era, como es, imagen absoluta de la "conciencia", no podía morir, y mucho menos, darse ella misma muerte.[124]

Se ve, entonces, Fina García Marruz como la hija del celador, celando lo mejor de los lectores/receptores de este ensayo, como si en ella estuviera siempre la huella prístina de la escritura. No es casual que su obra produzca más que inteligentes, agudos exégetas; incondicionales amantes, personas que al encontrarse con la escritora cubana, a cualquier altura de su vida, permanezcan con ella por siempre, sin que puedan hacer ya otra cosa que seguirla, estudiarla, amarla. Su conocimiento, aunque sea transmitido, constituye siempre un descubrimiento personal. Esta es su primera característica. Se lee a Mirta Aguirre, se investiga la obra de Cintio Vitier, pero se "descubre" a Fina García Marruz. Es un conocimiento que tiene en común más que con cualquier otro género de aprendizaje con un enamoramiento o una conversión, con ese mutuo reconocimiento con el que nada tienen que ver los extraños. De aquí que lo primero que le suceda a un lector de la escritora cubana sea descubrir que nadie, entes que él, había en realidad conocido a Fina. Esto, que todo "descubridor" de Fina García Marruz ha sentido antes, tiene la curiosa distinción de aparecer como algo que sólo nos ha ocurrido a nosotros. No hay en lo anterior arrogancia intelectual alguna: es sólo otro parecido que guarda con el amor. Ella establece una relación personal con quien la lee, de ahí que no sea raro que se tenga la impresión de poseer un secreto.

La aproximación de Fina García Marruz a la figura de María Zambrano se adentra en los dominios de lo filosófico y lo poético, espacios donde la intelectual española ha interpretado al hombre como único protagonista de su conflicto dramático.

---

[124] Cfr. Ibidem, pág. 266

Conflicto que está en el rizoma del disonar entre el yo y la circunstancia, entre el yo y la divinidad. Parte inobjetable del pensamiento de María Zambrano como pensadora y como poeta. Muy próxima al mismo plano en el que se movieron un místico, San Juan de la Cruz, y un lírico puro, Juan Ramón Jiménez.

El ensayo de Fina García Marruz no escapa de cierta aura narrativa. Hay en la escritora cubana algo de maestra que no pierda la ocasión de enseñar con delicado disimulo siendo su tono siempre entrañable. La cordialidad de su espíritu ilustra una intimidad que dialoga, al unísono, con el lector y con el objeto de análisis elegido. Íntima, normativa mas no petulante. Su escritura bien podría avenirse a lo que llamó Gabriela Mistral refiriéndose al estilo de José Martí "lo trascendente familiar".[125]

El vínculo que establece la autora cubana con la palabra tiene la singular armonía de su temperamento sereno e incluso tímido. El ensayo "María Zambrano entre el alba y la aurora" destaca por una armonía literaria que se concibe, al unísono, desde unas extraordinarias sensibilidad y erudición así como de una brillantez lingüística destacable por su centelleo poético. Este texto atrapa, fascinante, al lector- estudioso o no- pero una vez que tiene lugar ese primer asombro, todo el resto pasa a ser algo subsidiario, por valioso e ineludible que tal desarrollo resulte como intermediación. Puede leerse en una de las reflexiones finales del ensayo:

Como aquellos emigrados cubanos que al oírle a Martí la exhortación de su último discurso revolucionario lo empezaron a llamar espontáneamente "Oración de Tampa y Cayo Hueso", nombre que él nunca le dio, a veces nos parece que el discurso filosófico de María es, en realidad, plegaria. Y si hacemos aquella lectura no lineal sino "por yuxtaposición" que pedía Ortega en el prólogo de sus Obras a algún desconocido y piadoso lector, oiríamos, de sus propios labios, esas otras metáforas del corazón que a lo único que recuerdan es al "Ora pro nobis" de las letanías martianas. Voz que al perder el

---

[125] Cfr. Mistral, Gabriela: "La lengua de Martí" en *Antología crítica de Manuel Pedro González*, México D.F.: Publicaciones de la Editorial Cultura, T.G., S.A., 1960, pág. 28.

hombre la palabra que llamara "inicial e iniciativa" se vuelve "palabra perdida", "sede de la intimidad", "dentro oscuro", "signo de generosidad", "acción suprema", "rocío", "misericordia" suma, "Estrella de la mañana", "cuna de lo inmenso", "abismo de la Belleza", "punto oscuro del corazón", "unidad definitiva". Diálogo de los dos desconocidos, a cuyo encuentro no acabamos de ir, fundiendo la piedad a su centro trascendente, que revelan las últimas palabras de su Antígona: "Amor, tierra prometida".[126]

La palabra- música, sustentada en el silencio, mixturada con él (no *aquí* sino en un *allí*, *antes* o *después* sin extensión) se torna eternamente instantánea. Esa palabra, preservada por el sentido vibrátil de su ritmo revela, a través de la forma infinitivo, su insistencia en una especie de infinitud finita: "observar", "dar", "ver", "esgrimir", "sentir", "pensar", "extirpar", "culpabilizar", "desaparecer" entre otros muchos. En *Lógica del sentido* sostiene Deleuze que el infinitivo pone en contacto la interioridad del lenguaje con la exterioridad del ser. El verbo será la univocidad del lenguaje en forma de un infinitivo indeterminado, privado de persona, de presente y de voz.[127] Al expresar en el lenguaje cualquier acontecimiento en uno, el verbo infinitivo expresa el acontecer del lenguaje, de modo que el mismo lenguaje es un acontecimiento en uno, el verbo infinitivo expresa el acontecer del lenguaje, de modo que el mismo lenguaje es un acontecimiento único que se confunde ahora con lo que lo hace posible.[128]

---

[126] Cfr. García Marruz, Fina: "María Zambrano entre el alba y la aurora", pág. 277 en *Ensayos*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, pp. 207-277, 2008.

[127] La afirmación de Deleuze, según estudiosos, evoca claramente la "gramática del ser" que M. Heidegger expone en su *Einführung in die Metaphysik*, tübingen, Max Niemeyer, Verlag, 1966.

[128] Véase Deleuze, G.: *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós, pág 191. *La tópica metalingüística* de la "declinación" ha tenido su sendero venturoso en el pensamiento postmetafísico (o postestructuralista, etc.). Así, Deleuze escribe que: "Los dos grandes sistemas antiguos, epicureísmo y estoicismo, intentaron asignar lo que hace posible el lenguaje a las cosas. Pero lo hicieron de modo muy diferente. Porque, para fundar no sólo la libertad, sino el lenguaje y su empleo, los epicúreos elaboraron un modelo que era la *declinación* del átomo, los estoicos, por el contrario, la *conjugación* de los acontecimientos. No es, pues, sorprendente que el modelo epicúreo privilegie los nombres y los adjetivos, siendo los nombres como átomos o cuerpos lingüísticos que se componen por su declinación, y los adjetivos, cualidades de estos compuestos. Pero el modelo estoico comprende el lenguaje a partir de términos "más audaces": los verbos y su conjugación, en función de los lazos entre acontecimientos incorporales", pág. 190.

Intuye Fina García Marruz 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. Según José María Cuesta Abad: "el infinitivo trata de preservar la plenitud indeterminada de la palabra, como la música configura el sentido indeterminable del sonido, y lo consigue en tanto no decaiga conjugándose, creciendo y multiplicándose en la diversidad formal con la que el tiempo, el modo, la voz y la persona irrumpen. Cuando esto sucede, la plenitud infinitiva del verbo queda fracturada, repetidamente escindida por un desmembramiento morfológico cuyo vínculo con el origen dice reconocerse en la conversación transformada de una *raíz*, de una memoria radical que, sin embargo, sólo se presenta cuando la unidad infinitivo ha sido erradicada, reducida a vestigio, sujeto predicable o tema fantasmagórico". La unidad de la palabra es también para la ensayista cubana *indeclinable*, sólo que ahora el verbo se iguala con el nombre, con la absoluta, infinitivo virtualidad *de-nominadora* (posibilidad de donación y sustracción) de la palabra, cuya mera existencia impone la contingencia de todas las demás palabras del lenguaje mismo. En los términos de un fragmento memorable de Fina García Marruz, del ensayo, puede leerse:

En el prólogo a De la aurora muestra la autora de Hacia un saber del alma su extrañeza de haber devenido "escritora"- la raza de los "escribas", regañada por Cristo, que sólo escribió en la arena-, de hacer, ella también, un libro, "un cuerpo material: peso, número, medida", un poco como Plotino, que dicen se avergonzaba de tener un cuerpo. Alguna vez confesó que no gustaba de "releerse"- esa necesidad tan ineludible en el escritor-, lo que también le pasaba a la madre Teresa. Y ante su propio libro, siente "el gozne chirriante del cuerpo, desolidarizado de sus sentires y leyes recónditas". Asiste, con estupefacción, a su cuerpo de inevitables, ay, "conclusiones", pues bien advierte que una conclusión genera otra, "y todo en orden, y hasta bien escrito". Y es que todo creador- aún el divino- pensamos que no deja de sentir alguna satisfacción ante su obra, al ver que "todo estaba bien hecho", aunque en el caso humano se halle esto contaminado de mayor o menor vanidad. Pero todo esto lo que evidencia es hasta qué punto se sintió ella misma, más que dueña de un lenguaje, poseedora de una "voz", por lo que prefiere, más que llamar Prólogo a las palabras iniciadas en su obra, titularla: "Antes de

comenzar". Es lo que hace el alba, antes de la llegada de la aurora, con su luz aún algo nublada. Es su hora preferida.

Hora que en *Claros del bosque* deja ver ya una distancia entre vida e historia. Sus temas van a ser cada vez más, la palabra anterior al lenguaje, el instante en que la aurora no ha sido aún devorada por los rayos solares, por los embates del tiempo sucesivo, que lo hará desaparecer, la cabellera de la Medusa, antes que la razón la decapitase, náufraga de las aguas posdiluviales y aún más de aquellas primeras en que el Espíritu divino todavía flotaba sobre las aguas. Aguas que, sólo en algunos instantes privilegiados, creemos percibir, cuando, "como al descuido", dice bellamente, "rebosan".[129]

El vigor estilístico de estos párrafos se basa en el redoble diseminado de preposiciones, adverbios y conjunciones que intentan saturar el avance del discurso como si éste hubiera de expresar copulativa, adverbialmente la unión con la palabra de que habla. 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-característica que, valdría la pena acotar, equipara con su referente, ahora fuente de estudio, María Zambrano.

---

[129] Cfr. García Marruz, Fina: "María Zambrano entre el alba y la aurora", pp. 243-244 en *Ensayos*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, pp. 207-277, 2008.

Varios investigadores, entre ellos José M. Cuesta Abad, reflexionan en torno a la tradición teológica cristiana y su marcada diferenciación entre el Verbo y el *Verbum*.[130] Según plantea con aserto el citado estudioso y ensayista la referida tradición teológica cristiana asevera la ruptura abierta en el interior del Verbo, "el intersticio donde finalmente concurre todo discurso, abismándose en un límite absoluto más allá del cual toda huella se desvanecía, y con ella todo rastro del desvanecerse mismo. La distinción cristiana entre *Verbum* (lo absolutamente divino) y *verbum* (lo relativamente humano) implica una diferencia cuyo espacio de mediación no sólo es, de acuerdo con el estilo teológico de la *visio* "insondable" o "inescrutable", sino también inconcebible e irrepresentable". En este sentido, la conmemoración de la palabra mística que expresa el pensamiento de María Zambrano puede entenderse como una expresión del *pathos* silencioso- necesariamente contradictorio y eventualmente sedicente que conduce a la morada, acota J. M. Cuesta Abad, "cristológica mucho antes que heideggeriana del Verbo". [131]

El discurrir de Fina García Marruz sobre la palabra encuentra un punto coincidente en el de la escritora española. Para ambas dicho juicio conserva la crisis teológica que supone la diferencia entre el Verbo y lo que sólo mediante una analogía infundada, puede llamarse verbo humano. Escribe Fina en su ensayo:

Lo que más nos impresionó de María era que, por primera vez, sentíamos un pensamiento en estado de nacencia, muy cerca de su encarnación en la palabra poética, y, por lo mismo, muy cerca también del silencio. Creo que en esto se evidenciaba su condición de mujer, tan acorde con su mismo nombre de María, la que apenas habla en los Evangelios, la que

---

[130] Léase con detenimiento el artículo "Sendas Emboscadas. Zambrano y la Palabra" en Cuesta Abad, José M.: *Poema y Enigma*, Madrid: Huerga y Fierro editores, S.L., pp. 259-277, 1999.

[131] En *De la Aurora* María Zambrano sugiere el carácter sedicente de la palabra mística: "ellos, los dioses, están por encima del contenido de cualquier concepto, la forma en ellos es sagrada, inviolable, enigmática, polivalente, y de esos contenidos no se asciende a la idea; las contradicciones implícitas y manifiestas en ciertos dioses, a veces, con una sorprendente falta de pudor- de nuestro humano pudor- no se resuelven en ideas que den esta identificación".

"guardaba todas esas cosas en su corazón", así como su entrañable percepción de lo que "piensa" en lo que no se formula ni expresa como pensamiento. No me refiero a que fuese una voz muy bella, aunque lo era, sino al hecho mismo de que fuera, antes que todo, una voz, que la palabra, el pensamiento, el alma antes que nada, pudiera sentirse allí cerca, naciendo, fluyendo, discurriendo. Es decir, que antes de comunicarnos un pensamiento nos comunicaba el hecho mismo del pensamiento. Y del pensar en un estadio anterior, todavía cercano a las materias elementales, primeras de la vida. Sí, lo que nos impresionaba entonces creo que era ese signo primero de vida de una criatura que es el hacer oír su voz, quizás un llanto, o sea que estábamos, sencillamente, como ante los umbrales de un nacimiento.[132]

Imposible resulta no recordar el poema de la autora cubana "Quiero escribir con el silencio vivo". Este exquisito soneto comienza con un primer cuarteto revelador y vinculante a la temática del silencio compartida por ambas escritoras: *Quiero escribir con el silencio vivo/ Quiero decir lo que la mano dice:/ Porque tú lees mejor el texto vivo/ y el alma, en su guerrear callado, escribe./*; escribía Fina García Marruz en el año 1968, data en que fue concebido el poema.

Podría ser demasiado previsible aseverar que *el resto sería silencio*. Numerosos estudiosos coinciden en la idea que del silencio místico o poético nada debería decirse si la contradicción de esa palabra fuese, al menos en esto, consecuente. El silencio es, no obstante, la metáfora de la trascendencia (también vaso comunicante entre María Zambrano y los integrantes de Orígenes donde Fina García Marruz destacó como la única mujer) que no deja de resonar en la excesiva locuacidad y de los discursos místicos.[133] José M. Cuesta Abad cree, contrariamente a lo comentado, que la

---

[132] Cfr. García Marruz, Fina: "María Zambrano entre el alba y la aurora", pp. 226-227 en *Ensayos*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, pp. 207-277, 2008.

[133] J. M. Cuesta Abad argumentaba minuciosamente que la teoría de W. Benjamín había sido la única concepción "mística" en la que la pura espiritualidad se correspondía, consecuentemente, con la *pura efabilidad*. "En toda forma lingüística reina el conflicto entre lo pronunciado y lo pronunciable con lo no pronunciado e impronunciable. Al considerar esta oposición, adscribimos a lo impronunciable la entidad espiritual última. Pero nos consta que, al equiparar la entidad espiritual con la lingüística, la mencionada relación de inversa proporcionalidad entre ellas es puesta en discusión. Es que aquí la tesis enuncia que cuanto más profundo, es decir, cuanto más existente y real es el espíritu, tanto más pronunciable y

trascendencia del silencio místico no corresponde con fidelidad ontológica a la inminencia del silencio poético. "Sólo la palabra antes de abrir el silencio que la trasciende", escribe María Zambrano; "El silencio es en la poesía, como en la naturaleza, un medio de expresión. La poesía vive de silencios, y lo más importante, quizás, es ese momento en que el pulso se detiene y va a la otra línea de abajo" apunta Fina García Marruz. Estos enunciados son inmanentemente poéticos y trascendentemente místicos tanto en su sonoridad expresa como en su silencio explícito. Poéticamente se adensa el silencio hasta convertirse "en el límite de todo acontecer virtual del sentido: no una negación ni una sustracción de la trascendencia, sino la tensión de una aparente quietud del sentido, la caja de resonancia que decide la continua discontinuidad de lo que temporalmente permanece".

Desde la antigüedad suele pensarse que una indeterminada relación entre palabra y silencio resume el trasfondo en el que el lenguaje místico y el lenguaje poético concuerdan hasta la indistinción. Cumplirán ambos cierta *unio*, sin duda, estilística. La lectura exegética que ha propuesto Fina García Marruz en el ensayo "María Zambrano entre el alba y la aurora" consigne, también, esa identificación, a ratos, incierta o mistificada, en el interior del lenguaje en que toma forma el pensamiento de la intelectual española. Intenta, además, ser conciencia integradora, voz nutricia que articula cercanía y erudición. Puede leerse en una de las páginas del ensayo esta reflexión de la autora:

Una de las cosas que más lamentaré siempre es no haber asistido, por razones que ya he olvidado, al seminario completo que nos dio María sobre Bergson. A ello contribuyó acaso el ser Bergson, como Marx o Freud, de esos filósofos o escritores que, no obstante su profundidad o acaso por ella, nos excusan de leerlos enteramente, ya que debido a esa "impregnación" que alcanzan en su época, nos van llegando por muchas vías transversales. Recuerda que Julián, por

---

pronunciado resultará, como se deduce del sentido de la equiparación, la relación entre espíritu y lenguaje, hasta ser unívoca. De este modo, lo más lingüísticamente existente, la expresión más perdurable, la más cargada y definitivamente lingüística, en suma, lo más pronunciable constituye lo puramente espiritual", en Benjamín, W.: "Sobre el lenguaje en general…", cit., pág. 65.

ejemplo, siempre nos hablaba de Las dos fuentes de la moral y el derecho, libro que decía Ortega tenía "un título hidráulico", y estaba Proust, con su "instante librado del orden del tiempo", y Valéry con su "Zenón, cruel Zenón, Zenón de Elea!", estaba lo de "la flecha lenta de la belleza" de Nietzsche, y tantas otras fragmentarias iluminaciones, y es así que nos bastaba, aquí o allá, oírle a María los reproches bergsonianos a que la razón hubiese "especializado" al movimiento impidiéndole captar su esencia, para que "se nos figurase" a nosotros también, que conocíamos a Bergson, o al menos para que prefiriéramos sus versiones machadianas y proustianas, a manera de esos ilusos que con alguna propiedad llamaron a una situación absurda "kafkiana" cuando sabemos que no han dedicado una hora a leer El proceso de K o la metamorfosis de Gregorio Samsa.[134]

Resulta evidente que en "María Zambrano entre el alba y la aurora" la palabra y lo poético son consustanciales, mas la palabra (la escritura) poética de la autora cubana no se confunde con algo intemporal, con la idealidad que se desentiende del tiempo y del espacio para planear exhausta sobre su objeto de estudio. Lo extraordinario de este texto ensayístico reside en su duración, su permanencia. La palabra de la ensayista fundamenta, inseparable del lenguaje (palabra de carne y hueso) la posibilidad del tiempo, de la respiración, la expiración y el ser. Para Fina García Marruz las metáforas de María Zambrano parecen amalgamar la palabra exterior con la *respiración de la vida*, cuya continuidad o cese dependen de "una causa inmediatamente fisiológica". Ya se había detenido José M. Cuesta Abad, en el distingo entre una "respiración de la vida" y una "respiración del ser". El investigador señala que María Zambrano se desvía raigalmente del sentido teológico que invoca secretamente su discurso. En franca vinculación con la palabra única, la respiración de la vida puede sólo ser ritmo de la expiración, advenimiento de la muerte incorporada en el sonido egresivo que representa lo irrepresentable. Concluye Abad que "respiración del ser" por lo demás, en cuanto imagen de la palabra interior, constituye, teológicamente, o bien una expresión figural,

[134] Cfr. García Marruz, Fina: "María Zambrano entre el alba y la aurora", pág. 241 en *Ensayos*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, pp. 207-277, 2008

literalmente falsa, o bien una fórmula desviada, errónea: la palabra interior es inaudible, pura visibilidad, mientras que la palabra exterior es audible pero invisible. La intelectual española mistifica la unidad de la palabra única introduciendo una oposición que el lenguaje teológico de alguna manera contradice. La diferencia entre interior y exterior se concibe como dualidad mistificada o unidad opositiva (fondo-forma, espíritu-cuerpo, sentido-sonido, ser-ente). Distingue Cuesta Abad que la palabra exterior de Zambrano cae del lado de la expiración y recae definitivamente ligada a lo que somos, lo que estamos siendo no es sino la *sonora sombra del ser*, el negativo infinitamente degradado, la muerte- en- vida del ser.

La autora cubana remarca de la obra, del pensamiento de María Zambrano su escritura como historia del espíritu- concepto sin duda caro a los románticos- 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. La sabia mirada que vertebra este ensayo deviene, también, una búsqueda de lo que podría llamarse la suprahistoria o recuento intemporal del suceder sin dejar de ser una indagación de la naturaleza intelectiva e íntima de tan insigne pensadora, valiosa mujer, amadísima y muy admirada amiga.

CAPÍTULO IV. ANÁLISIS DE LOS ENSAYOS.

IVA. LA ARGUMENTACIÓN RETÓRICA COMO MODELO DE ANÁLISIS APLICADO AL ENSAYO.

IV a.1. Justificación del modelo de análisis.

Para analizar el *corpus* ensayístico de la escritora Fina García Marruz se ha escogido el modelo de análisis propuesto por María Elena Arenas Cruz (1997: 134-137) en su teoría del ensayo. En este texto la investigadora asume como referentes conceptuales los preceptos de la argumentación retórica. Al justificar la Retórica como modelo semiótico de construcción textual y como teoría general de la argumentación reconoce la autora los esfuerzos de la teoría literaria para la construcción de una Retórica general como ciencia global del discurso. Puede ésta considerarse, entonces, un instrumento de análisis adecuado para alcanzar una comprensión teórica global del texto literario en todos sus niveles y secciones así como del hecho literario en que se incluye. En efecto, Don S. Levi (1995: 254) en su artículo sobre la defensa de la retórica afirma que esta disciplina, como es entendida normalmente, se extiende a disímiles formas de discurso incluyendo la pintura o la competición atlética aunque reconoce que se ciñe al análisis crítico de la argumentación.

La retórica tradicional contiene en sí misma un modelo general de producción de discurso. Se ha considerado una ciencia del texto que muchos estudiosos de la lingüística del texto han aprovechado para explicar los diversos niveles del texto y el fenómeno de la comunicación lingüística. Coincide en muchos de sus planteamientos con la Semiótica- ciencia que ha proporcionado y proporciona el esquema teórico más completo para la explicación global de la realidad comunicativa. La semiótica lingüística que abarca el estudio del fenómeno lingüístico de la comunicación general y la semiótica literaria cuyo objeto de estudio se centra en el texto literario desde una base lingüística en sus aspectos semánticos, sintácticos y pragmáticos tienen objetivos

especialmente afines a los de la Retórica como ciencia general del discurso. Para relacionar y delimitar el ámbito de estudio de la semiótica literaria y la Retórica, María Elena Arenas presenta las ideas de Tomás Albadalejo (1990: 89-96). El investigador explica que es necesario potenciar la dimensión propiamente semiótica de la explicación ofrecida por la retórica del discurso así como, también, considerar que la Semiótica actúa como marco matateórico en el que se articulan las operaciones a través de las cuales la Retórica da cuenta del fenómeno literario en sus disímiles aspectos. En opinión de Tomás Albadalejo, la primera perspectiva viene corroborada por la tradición retórica. Aristóteles ya había interpretado el discurso desde un punto de vista semiótico. La segunda perspectiva permite proyectar las *partes artis* (*intellectio, inventio, dispositio, memoria* y *actio*) o secciones en que la Retórica estudiaba el texto literario y el hecho instaurado por éste en las tres áreas semióticas establecidas por Ch. Morris (1985) (la Semántica, la Sintáctica y la Pragmática). Tomás Albadalejo establece que la *inventio* se corresponde con la semántica semiótica o estudio de la construcción del referente del texto; la *dispositio* y *elocutio* se corresponden con la sintaxis semiótica, la primera en su dimensión macroestructural y la segunda en su dimensión microestructural. La *memoria* y *actio* responderían a la pragmática semiótica. En cuanto a la *intellectio*, conviene el investigador señalar en su categoría de operación especial capaz de articular las estructuras de las tres secciones semióticas. La Pragmática, de esta forma, constituye un campo privilegiado de colaboración entre la retórica clásica y la lingüística actual donde el texto argumentativo puede explicarse como:

> Actividad de un productor particular orientado a la persuasión de un receptor, en elmarco de las relaciones que se establecen entre la expresión lingüística del texto y el contexto general comunicativo.

Igualmente explica el hecho literario a partir de:

> Las relaciones entre el ámbito pragmático y el conjunto formado por el ámbito semántico y el sintáctico, relaciones que se manifiestan en la idea de *texto* como unidad lingüística que articula en su interior los diferentes aspectos (Arenas, 1997: 137).

Antes de justificar la adecuación de ese sistema lingüístico de base semiótica como modelo para la producción y comunicación de textos específicamente argumentativos; la autora (Arenas, 1997: 138-147) explica las correspondencias que pueden establecerse entre las categorías, operaciones y elementos del sistema retórico clásico y aquellos operativos de la lingüística del texto, la pragmática lingüística y la Poética. Sólo las operaciones, en criterio de la autora, *inventio*, *dispositio* y *elocutio* son constituyentes del discurso. La *intellectio* es una operación de examen de la realidad que tiene como fin la construcción referencial. La *memoria* y la *actio*, por su parte, devienen operaciones que realizan actividades sobre el discurso una vez que ha sido elaborado. En los casos en que el canal de comunicación es la escritura se omite la operación de la *memoria* y se entiende la *actio* como la realización efectiva de la emisión escrita. Estas operaciones retóricas suponen la explicación tanto de la construcción lingüística del texto por parte del autor como de su comunicación ante un destinatario. Dichas operaciones son simultáneas y no sucesivas. Se interrelacionan para la configuración de la unidad lingüística llamada texto. Ésta consta de varios niveles y elementos que mantienen entre sí una relación de índole estructural.

La autora procede a explicar las operaciones compositivas que se encuentran en la construcción textual de cualquier tipo de textos. Distingue inicialmente la *intellectio* que constituye el punto de partida de la producción textual. Mediante ella el autor examina su propia competencia o capacidad respecto a lo que quiere decir. Prevé la condición y actitud del destinatario calculando el posible referente del discurso así como sus necesidades constructivas. Con la operación de la *inventio* el autor selecciona los elementos semánticos que forman el referente del discurso. En los textos de carácter argumentativo el referente posee, además, una base dialéctica que a través de la *inventio* permite elegir y construir los distintos tipos de argumentos que darán cuerpo a la argumentación. La selección inventiva del referente da lugar a la concepción del tema que, según los criterios generalmente aceptados de la Lingüística textual, es una estructura semántica o tópico textual a partir del cual se desarrolla el texto en su totalidad.

Las operaciones de *intellectio* e *inventio* se orientan hacia la construcción del texto literario. Éste se organiza en dos niveles esenciales: el primero depende de la operación de *dispositio* que consiste en la estructuración sintáctico-semántica de los elementos conceptuales obtenidos mediante la operación de la *inventio* dando lugar a la macroestructura textual; el segundo es el resultante de la operación de la *elocutio*. Ésta se concibe como la verbalización o expresión de dichos elementos conceptuales que constituye la *verba* o microestructura, de carácter oracional. La referida macroestructura cuenta con dos planos. El más profundo o de sintaxis de base contiene los elementos semánticos procedentes de la *inventio* ordenados de forma lógica y cronológica con independencia de su manifestación textual lineal y el otro, concibe la reorganización definitiva de dichos materiales según la ordenación lógica, cronológica encontradas en el plano elocutivo dependiente del nivel de sintaxis de transformación.

Los niveles de la macroestructura sintáctico- semántica, referidos, han recibido un amplio estudio desde el ámbito de la Poética. Los primeros en teorizar sobre la temática fueron los formalistas rusos quienes denominaron *fábula* o *trama* al conjunto de materiales semánticos ordenados causalmente, mientras que la configuración artística de los mismos se denominaba *sujeto*. Ambos niveles no sólo pueden postularse para los textos narrativos. Existen en todo tipo de textos, literarios y no literarios e, inobjetablemente, también, en los del género argumentativo. En el caso del ensayo María Elena Arenas añade que frente a las nociones de *fábula* y *sujeto* conviene actualizar los conceptos retóricos de *ordo naturalis* en la estructura macrosintáctica de base y de *ordo artificialis* en la estructura macrosintáctica de transformación. Realiza especial énfasis en que estos conceptos resultan mucho más operativos en el estudio de dicha clase de textos porque la noción de *fábula* está ligada a la narración. La misma implica o alude acciones desarrolladas por individuos. Tiene, al unísono, un carácter dinámico que hace inadecuado su empleo referido a textos de naturaleza discursiva donde la narración aparece de forma esporádica.

La autora incluye como complemento teórico y crítico la noción de *superestructura* acuñada por el profesor T. A. van Dijk (1989, 1991) para distinguir las distintas *formas* que puede tener la macroestructura semántico-sintáctica de un texto.

Resulta de vital importancia su función en la producción y recepción del discurso. Dichas *formas* devienen esquemas abstractos de carácter convencional, a los que se adapta siendo reconocibles intuitivamente por la mayoría de los lectores cultos de una comunidad lingüística. Comprensión evidente que permite al productor y (al) receptor diferenciar una narración de una argumentación y de un tratado científico. La estudiosa Arenas Cruz estima que los textos capaces de orientarse bajo las normas del género argumentativo se caracterizan por organizar sintácticamente el contenido semántico de sus macroestructuras según una superestructura argumentativa. La noción de *superestructura* puede ser una luz para entender las complejas relaciones que existentes entre los ámbitos retóricos de la *inventio* semántico-extensional (o referencial) y la *dispositio* sintáctico-semántica, cuyos límites son difíciles de fijar. Es imprescindible comprender que la selección y consecuente elaboración de las pruebas, cada argumento necesario para el asunto así como los restantes elementos de la estructura referencial del texto son un proceso de carácter inventivo mas también, y de manera simultánea, constituyen un proceso dispositivo. Es la superestructura quien impone una red de categorías sintácticas más o menos fijas en función de las que realiza la selección de los elementos semánticos que van a integrarlas.

Valioso resulta conocer que el modelo textual de la Retórica es de índole semiótica. No sólo tiene en cuenta la construcción formal del texto (sintaxis) a partir de los elementos referenciales (semántica), sino que confiere un lugar relevante a todos los elementos que intervienen en la comunicación del texto (pragmática): emisor, destinatario y contextos de producción y recepción subordinados a la *actio*, última operación retórica. En los textos argumentativos es crucial, realmente importante, la dimensión pragmática por el protagonismo que desempeña la persuasión. En esta tipología de textos la argumentación persuasiva se asienta principalmente en la *personalización* de la materia a través de la presencia explícita en el texto de las figuras del emisor y el receptor.

María Elena Arenas (1997: 146) establece que la teoría de la argumentación se desarrolla en tres ámbitos primordiales. Estudia las leyes del pensamiento verosímil (lógica y dialéctica), la expresión lingüística a través de la que se manifiesta dicho

razonamiento- el discurso- (lingüística); y los fenómenos de interacción con el auditorio, o sea, los medios para lograr la persuasión (Retórica). Quizás por todo ello el concepto de argumentación hay que asociarlo al pensamiento de carácter verosímil, al uso general de la lengua natural y a la noción de contexto.

Entiende, así, la Retórica como ciencia global del discurso y como teoría general de la argumentación. Esta teoría puede aunar el aspecto dinámico, inherente a la Retórica (persuadir al receptor para que modifique sus ideas, se decida y/o actúe) y el aspecto intelectual de la Dialéctica (reunir las pruebas y justificaciones necesarias). Puede complementarse, a su vez, con las investigaciones que aporta la teoría de la argumentación, referentes a la dinámica del razonamiento y de la persuasión. Se concibe de esta forma un mejor estudio y comprensión del conjunto de la clase de textos literarios pertenecientes al género argumentativo entre los que destaca el ensayo.

Distingue la autora cuatro corrientes principales en las teorías contemporáneas de la argumentación. Ésta resurge en el siglo XX en un intento por superar la lógica formal de Boole, Frege y sus continuadores. Mas esta lógica, muy ligada al mundo de las matemáticas, impedía solucionar problemas que surgían en los debates reales de la vida social y política. Una de las primeras reacciones, según explica Arenas, vino de la mano de Chaim Perelman quien había reivindicado la Retórica como el modelo de una "lógica de lo preferible". Modelo adecuado para tratar materias de tipo ético y político. Parte de su tesis fundamental consistía en que razonar no residía sólo en deducir y calcular sino también en argumentar. Las corrientes principales son las siguientes:

1. La más cercana a la lógica. Ésta se centra en los principios de una argumentación correcta aplicados a la discusión. Es una dialéctica formal o lógica del intercambio de opiniones que suele centrarse en los problemas de interpretación y de clarificación. Entre sus representantes destacan: A. Naess, K. Lorenz y P. Lorenzen, J. Hintikka, E.M. Barthe, Krabbe.

2. Esta perspectiva no abandona del todo los presupuestos de la lógica formal pero está más vinculada a la Lingüística. Se concentra en las formas de expresión lingüística usadas en la argumentación con la finalidad de encontrar reglas y condiciones que caractericen las secuencias correctamente formadas de las expresiones verbales

empleadas para argumentar. La referida vía se ha ampliado al contexto de la comunicación cotidiana y la acción discursiva relacionando las expresiones verbales con los actos de habla y los actos lógicos. Sobresalen subrayando lo referido los estudiosos: L. Apostel, J.B. Grize, G. Dispaux, G.Vignaux.

3. La tercera tendencia es la lingüística. Surge como reacción ante la llamada Filosofía del lenguaje que había reducido la reflexión a la semántica y la sintaxis. Profundiza en la dimensión argumentativa del discurso subrayando sus aspectos pragmáticos. La autora incluye aquí dos ´escuelas´. La primera de ellas es la *anglosajona* con Strawson, Austin y Searle entre otros como exponentes más distintivos. La misma proclama que la lógica discursiva arranca de las propias estructuras el arranque de del lenguaje sosteniendo que argumentar consiste en construir una estrategia de razonamiento para alguien determinado. Es, inobjetablemente, un proceso dialógico. La segunda constituye la escuela *francesa* donde la argumentación es considerada como la pretensión de causar un efecto sobre el auditorio y entre sus representantes figuran: J.C. Ascombre y O.Ducrot.

4. Esta última tendencia es la que más ha influido en la última mitad del siglo XX. Se emparenta con la Retórica y Dialéctica clásicas, por un lado, y con la Sociología y Psicología modernas por otro. Su vórtice reflexivo gira en torno a los mecanismos racionales y lingüísticos de la argumentación, esencialmente en los efectos del texto sobre el auditorio. Distinguidos en su desarrollo los trabajos de investigadores como: CH. Perelman, L.O. Tyteca, P. Olèron y M.Meyer.

Al identificar la teoría de la argumentación con la Retórica da la autora por asumida una disciplina general que une el conocimiento y empleo de razonamientos con la búsqueda de medios afectivos y discursivos que contribuyen a la persuasión de un auditorio. Concluye que el estudio más próximo a este enfoque será el *Tratado de la Argumentación* de Ch. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca. Texto que realza su interés por vincularse con la concepción de la Retórica clásica como: “Sistema que articula las opiniones subjetivas en un discurso verbal que pretende, a través de determinadas técnicas, alcanzar la adhesión de un auditorio concreto” (Arenas, 1997:148).

Los dos elementos subrayables en toda teoría de la argumentación son: 1) La presencia de razonamientos basados en premisas verosímiles; 2) La voluntad de persuasión del receptor a través de otros procedimientos afectivos además de los estrictamente racionales.

IV B. LA ARGUMENTACIÓN A LO LARGO DE LA HISTORIA.

IV b.1. El estudio de la argumentación y su estructura

Tras dialogar con el resumen ofrecido por María Elena Arenas en su teoría del ensayo, donde incluye a Perelman en las corrientes que han mostrado interés por la retórica y dialéctica clásicas en el siglo XX, resulta importante remarcar la contribución de los autores holandeses F. van Eemeren, R. Grootendorst y Snoeck Henkemans (1996). Destáquese, entre otros, su obra *Fundamentals of Argumentation Theory. A Handbook of Historical Backgrounds and Contemporary Developments.* Los autores mencionados, téoricos importantes de los estudios de argumentación, con su teoría pragma-dialéctica, además de ofrecer un panorama sobre los antecedentes históricos de los estudios argumentativos, en los que introducen las teorías de Perelman y Olbrechts-Tyteca, también las de Toulmin, reflexionan en torno a los desarrollos contemporáneos sin dejar de incluir en ellos los avances significativos.

En la introducción de su texto referencial los autores (van Eemeren *et al* ,1996: 2-5) definen la argumentación como una actividad verbal- inserta normalmente en el lenguaje ordinario- como una actividad social- en principio dirigida a otra persona y, finalmente, como una actividad de la razón capaz de indicar que el interlocutor ha pensado algo sobre un tema. Referido siempre lo anterior a una opinión particular o punto de vista sobre un tema específico. Argumentar tiene sentido sólo si existe un receptor o lector que tiene dudas sobre una opinión o posee una opinión divergente. La argumentación comienza desde o a partir de la presunción, correcta o no, de que el punto de vista del emisor no se acepta de forma inmediata al existir una controversia.

Un punto de vista referente a un juicio de hecho es diferente en su naturaleza a uno que se refiere a un juicio de valor. Los puntos de vista- o diferencias de opinión-

pueden versar sobre toda modalidad de temas transitando por la economía, la psicología, la política hasta el sexo, el entendimiento y el clima. Los disímiles puntos de vista pueden expresarse a través de declaraciones afirmativas o negativas "objetivas" y, también, por medio de juicios personales e incluso preguntas y órdenes. En el caso específico de la argumentación del ensayo se apreciará cómo predominan los juicios de valor en detrimento de los de hecho. Los puntos de vista sólo pueden desempeñar su rol en el discurso argumentativo si la persona que los avanza se compromete a mantener la posición que ha tomado y que, además, puede verse obligada a defender. La argumentación está dirigida a justificar el punto de vista de cada uno o refutar el de otra persona.

Los autores (van Eemeren *et al*, 1996: 12-21) en el estudio de la argumentación identifican cuatro áreas problemáticas que pueden tratarse de forma adecuada si son tenidos en cuenta los siguientes factores pragmáticos: a) Los elementos no expresados del discurso pragmático; b) Las estructuras de la argumentación; c) Los esquemas de la argumentación; d) Las falacias.

Al comunicarse mediante un discurso razonado los individuos observan, de forma general, ciertas reglas que suelen asegurarles el cumplimiento cabal de su argumentación. Las reglas enunciadas pueden resumirse en lo que Eemeren y Grootendorst (1992) denominan el Principio de Comunicación. Aglutina éste cuatro normas esenciales: claridad, honestidad, eficiencia y relevancia y deriva, en parte, de Principio Cooperativo de Grice (1975).

Retomando las cuatro áreas problemáticas referidas por Eemeren *et al* es preciso señalar, en primer lugar, que los puntos principales de un argumento se constituyen por medio de elementos no expresados y sólo están presentes de forma implícita en el discurso. Explican, en segundo lugar, que la argumentación a favor o en contra de un punto de vista puede ser simple y, a su vez, puede desarrollar una estructura de argumentación compleja. Acuñan, entonces, los términos de *argumentación única* y *argumentación múltiple*. Esta última se estructura de forma compleja y consiste en más de una argumentación. Se avanzan aquí varios argumentos a favor o en detrimento del mismo punto de vista. Argumentos que pueden estar desconectados y poseer, también,

una visible relación de interdependencia. En el primero de los ejemplos, la argumentación conformada por defensas alternativas del mismo punto de vista puede caracterizarse estructuralmente como *argumentación múltiple*. En el segundo caso se crea una argumentación compuesta entendida como una cadena de argumentos que se refuerzan mutuamente. Si los argumentos únicos que constituyen la cadena "se conectan en paralelo", siendo estos parte de un esfuerzo combinado para defender el punto de vista, puede caracterizarse, estructuralmente, la argumentación como *argumentación compuesta coordinadamente*. Si los argumentos de la cadena "se conectan en serie", apoyando uno al otro, la estructura de la argumentación sería la de una *argumentación compuesta subordinadamente*. En el análisis del *corpus* ensayístico de Fina García Marruz se verá cómo se compone la argumentación de los ensayos de forma coordinante y también subordinante.

En un tercer término los teóricos de la argumentación muestran interés por la "organización interna" de los argumentos individuales. En otros términos, los principios sobre los que suelen apoyarse estos argumentos para defender el punto de vista en cuestión por medio de las premisas. Tales principios se denominan *esquemas de argumentación*. Son vinculantes con el tipo de relación establecida en un argumento único entre sus premisas y el punto de vista que el argumento trata de justificar o refutar. Un esquema de argumentación caracteriza el tipo de justificación o refutación que ofrece el punto de vista. La organización interna de cada argumento puede caracterizarse por el esquema de argumentación que se emplea. Varios de los problemas a los que se ven abocados los teóricos de la argumentación giran en torno a la descripción de estos esquemas; el determinar cómo operan y la valoración de su aceptabilidad. En la caracterización de los ensayos se tendrá que dilucidar cuáles son los esquemas de argumentación preponderantes para así determinar qué retórica define el estilo de Fina García Marruz. Si el hablante, en este caso la escritora, no indica el esquema debe el investigador detectar el tópico o el lugar implícito en que se basa el argumento. Para conseguir tal propósito debe identificarse primero la premisa sin expresar que franquea el espacio entre la premisa explícita y el punto de vista debe identificarse primero. Lo referido previamente significa, una vez más, que el estudioso

debe aprovechar al máximo la información pragmática que contiente el contexto del discurso.

En cuarto y último lugar aparece como problema para los teóricos de la argumentación los teóricos el referido a las falacias. Según la definición estándar éstas devienen argumentos que parecen válidos mas no lo son requiriendo, siempre, un enfoque pragmático que otorgue concesiones al contexto comunicativo e interaccional en que ocurren.

Los autores (van Eemeren *et al*, 1996: 22) definen, entonces, el objetivo general del estudio de la argumentación como el desarrollo de criterios para determinar la validez de este "saber" (referido a la argumentación) en función de sus puntos de partida y plan de presentación con el fin de efectuar, así, la aplicación de estos criterios en la producción, el análisis y la evaluación del discurso argumentativo.

IV b.2. Resumen de las teorías de la argumentación.

En sus fundamentos sobre la teoría de la argumentación estos investigadores diseccionan su estudio en dos grandes apartados. El primero, inserto bajo el epígrafe de *Antecedentes históricos* (van Eemeren *et al* 1996: 29-50) recorre la analítica, la dialéctica y la retórica desde la antigüedad griega hasta llegar a la romano-helenística. El otro lleva por rúbrica *Desarrollos contemporáneos*.

IV b.2.1. Antecedentes históricos.

Los sofistas griegos fueron los primeros que teorizaron sobre temas concernientes a la utilización de argumentos para defender una determinada opinión. Deteniéndose en cuáles de ellos podrían ser los más idóneos. Dos factores primordiales promovieron el interés para el estudio de la argumentación. Inicialmente la comparación de argumentos para opiniones divergentes en todo tipo de temáticas condujo a la problemática de evaluación de la buena argumentación. En segundo lugar, la práctica de la política y las leyes dimensionó las interrogantes sobre qué argumentación sería buena y, especialmente, efectiva. Esta reflexión general sobre la argumentación adquirió forma con la retórica, la dialéctica y lógica clásicas. Aristóteles fue quien mejor desarrolló

estas teorías. Lo que hoy se conoce como "lógica" era concebido por Aristóteles como "analítica", término que a su vez en la antigüedad recibía con frecuencia la denominación de "dialéctica". Para Aristóteles, sin embargo, la dialéctica era la teoría o arte del debate que ya aparecía en sus *Tópicos* y sus *Refutaciones Sofísticas* mientras que en la *Retórica* centraba las valoraciones enla teoría de la oratoria adecuada y convincente.

Aristóteles define la retórica como la facultad de descubrir los medios posibles de persuasión en la oratoria. Especial atención, también, merecía para el filósofo el cómo estos medios en la práctica retórica, normalmente, se adaptaban a los oyentes examinándoles en relación al auditorio. Distingue entre medios de persuasión: "artificiales" y "no artificiales". Los primeros están ideados por los hablantes para persuadir al auditorio de su punto de vista, mientras que los segundos no dependen del ingenio del hablante sino que suelen centrarse en material ya existente como leyes, documentos, declaraciones de testigos o confesiones de sospechosos.

Entre los medios artificiales de persuasión, Aristóteles distingue tres categorías dependiendo de la utilización del *êthos*, el *pathos* o el *logos*. Los dos primeros son medios de argumentación no argumentativos mientras que el *logos* sí es argumentativo. Los medios argumentativos de persuasión que el hablante puede requerir en su ayuda son silogismos deductivos e inductivos. A los deductivos retóricos Aristóteles les denomina *entimemas* y los inductivos reciben el nombre de *ejemplos*.

En la época helenística, posterior a Aristóteles, son notables dos desarrollos. El primero de ellos valida el comienzo de la sistematización de la retórica y el segundo, la creación de una doctrina alternativa a los tres medios de persuasión surgida alrededor del año 150 antes de Cristo, promulgada por Hermágoras y Temnos. En la progresión de esta retórica los autores toman como guía la *Rhetorica ad Herennium*, obra anónima, y *De Inventione*, obra de Cicerón concebida en su juventud. El lugar de estudio de la argumentación en la retórica romano-helenística puede caracterizarse mejor si se conectan dos sistemas de clasificación que resultan fundamentales para el sistema retórico en su conjunto. La primera clasificación se refiere a los "oficios" que los hablantes deben realizar antes de iniciar su discurso y la segunda alude a los

"componentes" del discurso. Los "oficios" son las *partes artis* enunciadas por María Elena Arenas, comentadas en el apartado anterior y constituyen la *inventio*, la *dispositio*, la *elocutio*, la *memoria* y la *actio*. Los componentes del discurso, por su parte, serían: una introducción o *exordium*, seguida de la *narratio*, la *argumentatio*, y la conclusión o *peroratio*.

Oportuno es mencionar, en este punto, el declive sufrido por la Retórica como arte de persuasión en siglos venideros puesto que en la teoría que aquí se revisa no se desarrolla esta temática pormenorizadamente. Se incluye la valoración que realiza Perelman (1979) en su libro la *Nueva Retórica*. En el primer capítulo sobre la nueva retórica como una teoría del razonamiento práctico, el autor (Perelman, 1979: 1-5) se refiere a la pérdida de una tradición humanística. Partiendo de la definición de retórica en la Enciclopedia Británica donde se define como: "the use of language as an art based on a body of organizad knowledge", Chaïm Perelman explica como para los que se educaron cuando la retórica ya no formaba parte esencial en la educación, la idea de ella se asociaba a la de las "flores de la retórica", denominación utilizada para las figuras de estilo. Esta tradición la representan los autores franceses César Chesneau, sieur

Dumarsais y Pierre Fontanier quienes ofrecieron los textos básicos para la enseñanza de lo que a su juicio consideraban la retórica durante los siglos XVIII y XIX. Tales obras constituyen el resultado de lo que podría llamarse la tradición estilística de la retórica iniciada con Omer Talon, amigo de Petrus Ramus, en sus dos libros de retórica, publicados en 1572. Su influencia perjudica y, de cierta forma, destruye la tradición de la retórica antigua que se había desarrollado durante el curso de veinte siglos, asociada a nombres como el de Aristóteles, Cicerón, Quintiliano y San Agustín.

Ramus trabajó en la reforma de la lógica y la dialéctica según las líneas que impuso Rodolfo Agrícola (1479) en su *De Inventione Dialectica* y los humanistas que le sucedieron. Líneas que trataban, en su mayoría, de separarse del formalismo escolástico mediante la restauración de la unión de la elocuencia y la filosofía preconizada por Cicerón. La reforma consistía esencialmente en el rechazo de la oposición clásica entre ciencia y opinión. Hecho que había conducido a Aristóteles a establecer una distinción entre el razonamiento analítico (sustentado en los razonamientos necesarios) y el

dialéctico (centrado en los razonamientos probables). Como resultado de este rechazo, Ramus amalgama en su *Dialectica* lo que Aristóteles había separado incluyendo partes que habían pertenecido, con anterioridad, a la retórica como la teoría de la invención o *loci* (los tópicos) y el de la disposición o *método*. La memoria pasó a considerarse como una reflexión de estas dos partes, y la retórica, el "arte de hablar bien", del "lenguaje elocuente y ornado" incluyendo el estudio de los tropos, de las figuras de estilo y de la reproducción oratoria de menor importancia. Nacía así la tradición de la retórica moderna, mejor llamada estilística, como el estudio de las técnicas de la expresión inicial. Con tal concepción la retórica se convierte en el arte de la expresión y, específicamente, de la denominada expresión literaria. De manera idéntica se continuó en Italia durante el Renacimiento a pesar del éxito del Humanismo.

La vieja tradición de la retórica se ha mantenido más tiempo en Inglaterra gracias a la importancia del empirismo de Bacon, Locke y Hume. También a la influencia de la filosofía escocesa del sentido común. Esta tradición- en que la teoría de la invención se reduce a un mínimo y se centra el interés en el aspecto persuasivo del discurso- se representa con trabajos tan originales como *The Philosophy of Rhetoric*, de George Campbell (1776) y *Elements of Rhetoric*, de Richard Whately (1828). Whately, esencialmente lógico, se ocupa de la composición argumentativa en general y del arte de establecer la verdad de una proposición para convencer a otros reduciendo la retórica a una ciencia de supervisión y disposición. Dicha perspectiva, que todavía consiste en ver la retórica sólo como una teoría de la expresión, es la desarrollada por I.A. Richards (1924,1936) en sus títulos *Principles of Literary Criticism* y *Philosophy of Rhetoric.*

Mientras que en Europa se había reducido la retórica a la estilística y a la crítica literaria; en los Estados Unidos- gracias al surgimiento de una profesión del discurso- esta disciplina tuvo un desarrollo único. Samuel Silas Curry (1891), en un libro titulado *The Province of Expression*, fue el primero en enfatizar el discurso hablado y su producción en detrimento de la composición de la prosa literaria. Consiguió exigir, además, la autonomía del discurso en oposición a la composición escrita. La "expresión" no se refería a la manera en que las ideas y los sentimientos se manifestaban literariamente sino a cómo se comunicaban por medio de un arte de la

"producción". La preocupación por este elemento revela un interés renovado en el auditorio ayudando a promocionar la creación de una "profesión del discurso" nueva, separada de la enseñanza del inglés y de la literatura inglesa. Bajo la influencia de William James, James Albert Winans (1915) publicó un volumen titulado *Public Speaking* que logró aunar profesores del discurso y de psicología. Con la cooperación de especialistas de retórica medieval y antigua, entre los que destacan nombres como los de Charles S. Baldwin, Harry Caplan, Lane Cooper, Everett Lee Hunt y Richard Mckeon, se ha revisado la tradición de la retórica clásica. Se ha dado continuidad y desarrollo a este estudio con los trabajos de Wilbur Samuel Hiwell, Donald C. Bryant, Karl R. Wallace, Walter J. Ong, Lloyd F. Bitzer, Douglas Ehninger y Marie K. Hochmuth. Perelman apunta que el trabajo de estos estudiosos ha constituido un logro único.

Prosiguiendo el estudio de los antecedentes históricos, van Eemeren *et al.* dedican otro capítulo al análisis de las falacias. En último orden repasan la *Nueva Retórica* de Perelman y Olbrechts-Tyteca (observada sucintamente en el apartado siguiente) y el modelo de argumentación de Toulmin (1958). La tesis de este autor (van Eemeren *et al*, 1996: 130-139), presentada en su obra *The Uses of Argument*, distingue la exigencia de la racionalidad para todo tipo de argumentación afirmando que los criterios de validez dependen de la naturaleza de los problemas que se tratan. Rechaza la idea de que existan normas universales para la evaluación de la argumentación y que sean aportadas por la lógica formal. A su juicio, el alcance y la función de la lógica formal contemporánea es demasiado restrictiva para cumplir este propósito. Para Toulmin la lógica debería fusionarse con la epistemología. La lógica epistemológica se dedicaría a estudiar la estructura de la argumentación de las diversas disciplinas académicas y de las ciencias. Su finalidad sería la de descubrir las cualidades y defectos de los disímiles tipos de argumentación, característicos de los campos más diversos. Toulmin, quien sostiene que la argumentación es un intento por justificar una declaración o conjunto de éstas, establece que el primer paso de la argumentación es expresar una postura, sea aserción, juicio u opinión que constituye el *claim* (justificación). Para defender o atacar tal justificación, el segundo paso de la

argumentación consiste en la producción de *data* (datos) que apoyen esa afirmación. El investigador puede, en este momento, solicitar una explicación de cómo los hechos han conducido a la justificación presentada. Por lo que el tercer paso de la argumentación consistirá en ofrecer *warrant* (garantía) para actualizar los hechos referentes al respaldo de la afirmación.

IV b.2.2. Desarrollos contemporáneos.

En este segundo apartado que los autores dedican al estudio de la argumentación repasan, en un inicio, los estudios sobre lógica informal y el Pensamiento Crítico. La teoría de la lógica informal (van Eemeren *et al*, 1996: 163-173) se dedica al análisis de los conceptos utilizados en la interpretación y evaluación de los argumentos. Una de las características esenciales ha sido su insistencia en tomar como punto de partida la argumentación del lenguaje natural "*market place*" o mercado y la del escenario político encontrado en periódicos, revistas y/o ensayos.

Los argumentos, como son estudiados por los lógicos informales, constituyen eventos históricos expresados en lenguas naturales siendo de naturaleza inherentemente social, dialéctica y pragmática.

La lógica informal emergió como una reacción al curso de nivel introductorio de lógica que se impartía en las universidades norteamericanas de los años cincuenta, entre los que podría destacarse, para ejemplificar, el clásico *Introduction to Logic* de Irving Copi (1953). También como reacción a la presunción de la mayoría de los lógicos de aquella época de que la instrucción lógica simbólica poseía aplicaciones útiles e inmediatas para el análisis y evaluación de los argumentos de la vida cotidiana. El desarrollo de la lógica informal fue encabezado por tres libros: *Logic and Contemporary Rhetoric: The Use of Reason in Everyday Life*, de Howard Kaen (1971, segunda edición 1976); *Practical Reasoning in Natural Language*, de Stephen Thomas (1973) y *Reasoning*, de Michael Scriven (1976). Estas obras constituyen la primera generación de textos de lógica informal. Los autores también mencionan el trabajo de Ralph Johnson y Anthony Blair (1977) destacando la influencia teórica de las obras de Nicholas Rescher (1976, 1977) *Plausible Reasoning* y *Dialectics* de los canadienses

John Woods y Douglas Walton. A su vez, se vieron ambos estudiosos influenciados por el estudio de Hamblin (1970), *Fallacies*. Texto que condenaba el estado de la teoría de las falacias. Se refieren, finalmente, a tres autores cuyo trabajo en otras áreas ha influido en el desarrollo de la lógica informal. Ellos son: Carl Wellman, John Wisdom y Paul Grice.

Conciben, además, un capítulo a la comunicación y la retórica (van Eemeren *et al*, 1996: 189-209) concerniente al estudio de la argumentación en la tradición de la comunicación del discurso, iniciado en los Estados Unidos con la publicación de libros de textos de debate a finales del siglo XIX. Muy influyente fue la publicación de *Decision and Debate*, de Douglas Ehninger y Wayne Brockriede (1963). El texto incorporaba el modelo desarrollado por Toulmin (1958). Los teóricos del debate comenzaron a explorar alternativas a la tradición recibida. Así lo reflejan las páginas de la revista *Journal of the American Forensic Association* (ahora *Argumentation and Advocacy*). A finales de los años setenta y principios de los ochenta han surgido ensayos explicando paradigmas diferentes o nuevos modelos de debate. Una de las corrientes más recientes se dedica a acentuar las uniones existentes entre el debate y la argumentación en general. Deberían destacarse, también, otras tradiciones de la comunicación del discurso americano como las perspectivas de la ciencia social sobre la comunicación. Su auge se entrevé a partir de los estudios de persuasión y cambio de actitud en la Segunda Guerra Mundial. Otra corriente afecta a la recuperación de la filosofía práctica que remite al concepto clásico de *phronesis* o conocimiento práctico de un caso dado. Se recuperan en ésta las figuras de Toulmin y Perelman. Del último autor referido se han aprovechado ciertas ideas entre las que sobresale el concepto de *lugar*, similar al de los "tópicos" de la retórica clásica utilizado para comprender las fuentes del argumento. El tratamiento de las *figuras* y los *tropos* ha establecido que no son tan sólo ornamentos aplicables tras construir el argumento sino que tienen, además, una función argumentativa que refuerza o debilita una idea. Los conceptos de asociación y disociación ilustran el papel de las definiciones y estipulaciones a la hora de adelantar o retardar argumentos. Por último, la distinción entre "lo racional" y "lo razonable" ha ayudado a desplazar la lógica formal como el paradigma del

razonamiento remitiéndola a casos particulares muy limitados. Cabe destacar, finalmente, el interés en la *crítica cultural y social*, con la distinción de la obra de Walter Fisher (1987) que tematiza sobre el nexo entre argumentación y poder. El fundamento intelectual del argumento-como-crítica es el "postmodernismo"; modelo que comenzó en arquitectura extendiéndose con éxito y no menos polémica por muchas de las artes, las humanidades y las ciencias sociales.

Se centran con posterioridad en el estudio de las falacias y la lógica formal (van Eemeren *et al*, 1996: 213) donde analizan el concepto de falacia y sus antecedentes históricos para centrarse, con posterioridad, en el acercamiento propuesto por Woods y Walton; pluralístico, formalístico y, en un sentido general, pragmático. Sus convicciones principales (van Eemeren *et al*, 1996: 246) son, en primer lugar, que las falacias se analizan usando las estructuras y el vocabulario teórico de varios sistemas lógicos incluyendo sistemas de lógica dialéctica; en segundo término, los análisis logrados con éxito de un número significativo de falacias poseen rasgos que permiten calificar esos análisis como formales, en sentido parcial del término. Otro capítulo se refiere a la lógica del diálogo (van Eemeren *et al*, 1996: 246) propuesta por el lógico y filósofo alemán Paul Lorenzen y a la teoría de argumentación posterior conocida como *dialéctica formal* desarrollada por Else Barth y Eric Krabbe, destacados lógicos y filósofos holandeses. La teoría del diálogo engloba varios tipos de estudios formales y descriptivos que apuntan a varios objetivos sobre la estructura de los diálogos. La dialéctica formal (van Eemeren *et al,* 1996: 263) se erige en un sistema de reglas para la conducta de las discusiones dirigidas hacia la resolución de conflicto en torno a opiniones declaradas. Se concibe la argumentación como un proceso dialógico en que son fácilmente distinguibles dos papeles: el del proponente y el del oponente.

La pragma-dialéctica (van Eemeren *et al*, 1996: 274), teoría que desarrollan los autores del libro, se convierte en el centro de las reflexiones desarrolladas a continuación. Como marco teórico buscaron una combinación sólida de ideas lingüísticas partiendo del uso de la lengua y de ideas lógicas con base en el estudio del diálogo crítico. Designaron su acercamiento a la argumentación como *pragma-dialéctica* porque el primero se conocía generalmente como "pragmática" (lingüística) y

el segundo como "dialéctica" (filosófica). Al trabajar en esta teoría, van Eemeren y Grootendorst utilizaron la teoría de los actos de habla de Austin y Searle, la lógica del discurso ordinario de Grice, la lógica del diálogo de Lorenzen y la dialéctica formal de Barth y Krabbe.

Los autores también repasan los acercamientos de la argumentación orientados hacia otras lenguas al margen del inglés (van Eemeren *et al*, 1996: 312-29). Repasan el argumentativismo radical de Anscombre y Ducrot para quienes todo enunciado que conduce hacia una cierta conclusión es argumentativo. Concluyen que la argumentación no se limita a un tipo particular de actividad intelectual sino que la consideran como un rasgo permanente del uso de la lengua. Es crucial para su teoría el concepto de *polifonía* donde cada pieza del discurso contiene un diálogo aunque sea sólo una oración, ya sea explícito o implícito. Herederos de la primigenia, valiosísima idea de Bajtin, quien la introdujo con éxito en la teoría literaria. Dedican un apartado, a su vez, a la lógica natural de Grize. Este autor propone con su teoría una alternativa a la lógica formal en el análisis de la argumentación y la gramática argumentativa de Lo Cascio. Autor que postula una gramática capaz de representar la organización lingüística del discurso argumentativo. Para concluir dedican los autores un último capítulo a otros desarrollos esenciales (van Eemeren *et al*, 1996: 340-350) como los filosóficos. Destacan aquí la lógica del diálogo de la Escuela de Erlangen y la teoría de la racionalidad comunicativa de Jürgen Habermas; los acercamientos retóricos, donde hasta 1900 se estudiaba la argumentación primariamente como una forma de manipulación del lenguaje, valorado en contextos específicos como el de la política y la publicidad, o como un recurso estilístico en poesía y narración. El interés en las figuras retóricas y la estilística se revitalizó con la traducción al italiano de la obra retórica de Lausberg en 1969 y la *Rhétorique Générale* del grupo u en 1970. En criterio de los autores se estudiaba, hasta los años finales de la década del sesenta, la retórica como el arte de la cosmética lingüística o como el arte de la persuasión. Valesio (1980) no comparte esta concepción de la retórica y establece que cada declaración está marcada retóricamente. No hay declaraciones neutras y la retórica, por tanto, está en la base de todo comportamiento lingüístico. Para Valesio todo aquello que se estructura en forma de discurso y que

gramaticalmente es aceptable deviene retórico. Tienen en cuenta los autores, además, los acercamientos lingüísticos donde se han desarrollado estudios que tienen su origen en la recién explicada tradición pragma-lingüística. No menos atención prestan a los estudios de la argumentación inspirados en la teoría de los actos de habla, el análisis convencional y el análisis del discurso, iniciados en Alemania a principio de los años setenta.

IVC. LA NUEVA RETÓRICA DE PERELMAN Y OLBRECHTS-TYTECA.

IVc.1. Surgimiento de la Nueva Retórica.

En la introducción de los estudios concebidos en su honor: *Practical Reasoning in Human Affairs. Studies in Honor of Chaim Perelman*- texto editado por James L. Golden y Joseph J. Pilotta en 1986- Perelman (1986: 3-4) explica que tras muchas lecturas y experiencias había llegado a pensar que la retórica estaba muerta. Sin duda así sucedía a finales del siglo XIX y durante el siglo XX en Europa. Haciendo suya la frase de un escritor romántico francés "paz al hombre pero muerte a la retórica" aludía a la eliminación de esta disciplina del programa de los institutos de secundaria durante la década de 1880 y a la mención, algunas décadas más tarde, de la impartición del último curso de retórica en Bélgica- su país natal- durante el curso académico 1928-29. En 1929 se retiraba esta disciplina de los currículos de institutos y universidades. Perelman había estudiado la teoría de los silogismos y puntuales características de las figuras del discurso mas su llegada a la universidad le adentra en interrogantes sobre la relación de la lógica formal con estas últimas. Como filósofo y lógico convergía con Platón en la tesis de que la retórica no sólo no desanimaba el arte del engaño sino que promocionaba el uso de las figuras del discurso con fines decorativos. Así se preguntaba: "¿Qué tiene en común la retórica con el pensamiento ético serio?". Durante, al menos, los dieciocho años siguientes en los que desarrolla sus estudios de filosofía, volverá sobre la misma interrogante. Es conocido que cuando decide escribir un libro sobre la justicia a finales de la Segunda Guerra Mundial, concluye que el método del lógico Gottlob Frege- referente de su tesis doctoral para el análisis del razonamiento matemático- no permitía

escribir de forma racional o científica sobre los juicios de valor puesto que los valores constituían expresiones subjetivas puras de las emociones. Aclarado el hecho de que no se puede proceder de la justicia formal a la concreta o material sin algunos juicios de valor; surgía, entonces, la pregunta: ¿Cuál es el razonamiento concreto acerca de los juicios de valor? Su estrategia de investigación se centra a continuación en explorar, pormenorizada y profundamente, todas las clases de dominios donde se implican juicios de valor que incluían la ética, la estética, el derecho, la filosofía política, la política y la filosofía en general. Ansiaba Perelman aprender cómo hacer una elección mejor o decisión preferible que fuera razonable. Con el método del matemático en mente, buscó el análisis de razonamientos donde se implicaban los juicios de valor para ver cuál sería la estructura del razonamiento; cuáles resultarían las más utilizadas por la gente cuando razonaba sobre los valores y si las estructuras eran de naturaleza empírica. En una de sus lecturas sobre un libro de retórica literaria de un autor francés descubre, en el apéndice, algunas discusiones sobre retórica y argumentación. Había aprendido por vez primera que no existían los juicios de valor lógicos. Lo que en realidad existía era sólo un estudio de las formas por las que se presentaban todo tipo de argumentos, o buenas razones, ideadas para persuadir a la gente de que esto o aquello era preferible o razonable. Casi inmediatamente tiene claro que la *Retórica* de Aristóteles enfatiza, primeramente, la categoría del *logos* o lo razonable.

En el tratado de la argumentación, P. y O-T. (1989:34) afirman que el objeto de su teoría es: "El estudio de las técnicas discursivas que permiten provocar o aumentar la adhesión de las personas a las tesis presentadas para su asentimiento".

Explican en la introducción (P. y O-T., 1989: 35-36) que su modelo de análisis se refiere a las pruebas que Aristóteles llama dialécticas y que examinara en los *Tópicos* y aparecerían, bien utilizadas, en su *Retórica*. Entre sus razones para preferir su aproximación a la retórica aseguran que el razonamiento dialéctico es paralelo al razonamiento analítico mas el primero trata de lo verosímil y no sobre proposiciones necesarias como el segundo. Estiman que no se ha aprovechado la idea de que la dialéctica alude a las opiniones y que el estatuto de lo opinable es impersonal por lo que aquellas no guardan relación con las personas que las aceptan. Remarcan los estudiosos

que la idea de adhesión a una tesis y de las personas a las que se dirige un discurso es esencial en todas las antiguas teorías de la retórica. Su acercamiento a ésta pretende enfatizar el hecho de que "toda argumentación se desarrolla en función de un auditorio".

IVc.1.1. La importancia del auditorio en la *Nueva Retóric*a.

En su nueva retórica P. y O-T. (1989:55) establecen que el auditorio, desde el punto de vista retórico, puede definirse como el "conjunto de aquellos en quienes el orador quiere influir con su argumentación". Proponían (P. y O-T., 1989: 67) llamar persuasiva a la argumentación que sólo se dirige a un auditorio particular y convincente a la que obtiene la adhesión de todo ente racional, en otras palabras, la que se dirige a un auditorio universal.

Los autores distinguen tres tipos de auditorio: al primero, constituido por la humanidad, le llaman auditorio universal; el segundo está formado, desde el punto de vista del diálogo, por un único oyente al que nos dirigimos y el tercero estaría constituido por el propio sujeto cuando delibera consigo mismo.

Desde el punto de vista del auditorio puede considerarse que los ensayos de Fina García Marruz se dirigen a un auditorio universal, si se atiende a la revisión que de este concepto establece el propio Perelman y otros autores que investigan tal cuestión. El autor comenta en la introducción que la apelación al auditorio universal es la apelación a cualquier ser racional capaz de comprender lo que uno tiene que decir y de poseer el derecho de refutarlo. Perelman no siempre concibió, sin embargo, esta idea de auditorio universal de la misma manera.

James L. Golden (1986: 287-295), quien comenta las afirmaciones de Perelman respecto a este concepto, explicita cómo surge la noción de auditorio universal a partir de sus lecturas de las obras de Santo Tomás de Aquino, Aristóteles y Enmanuel Kant. Luego se refiere al auditorio como una elaboración del hablante, catalizadora de una realidad ideal sobre una material, apropiada para un ámbito histórico dado. Aquí el hablante o escritor imagina la existencia de un auditorio capaz de seguir y responder a las apelaciones, también de examinarlas y evaluarlas. Perelman sostiene que un hablante que pretende convencer construye su discurso alrededor de argumentos que cualquier

persona aceptará como sólidos y relevantes mientras que el que quiere persuadir se contenta con endosar sus ideas a un grupo especial, más interesado en un tema particular que un llamamiento a la humanidad. El que argumenta al construir un auditorio ideal, debe considerarse como una encarnación de éste. Por ello se convierte en evaluador de los argumentos que se desarrollan. Golden analiza otra de sus afirmaciones: la noción de que el auditorio universal promueva la progresión de un modelo de crítica retórica que caracteriza la significancia de una norma artística de evaluación, capaz de ofrecer prioridad a valores universales más que a un criterio de efectividad.

No es extraño, de esta forma, que Perelman dirija los esfuerzos de la *Nueva Retórica* hacia el género epidíctico del discurso donde tienen cabida valores como la justicia, la libertad, la humanidad, la verdad, la moralidad, la belleza, el deber y la lealtad. Valores todos que pretenden afectar no sólo al intelecto sino al hombre en su totalidad.

Golden opina que el auditorio universal está en el núcleo de la teoría de la retórica y la filosofía de Perelman. Con énfasis en las opiniones bien informadas y la generación de conocimiento, en apelaciones basadas en la razón que pueden reforzarse porque suscitan emociones referentes a valores universales y en la calidad del auditorio, con preferencia por el pluralismo en detrimento del absolutismo. El auditorio universal une filosofía y retórica confiriéndole a ésta una función moral y epistémica.

Si Golden revisa las nociones del auditorio universal tal y como fueron concebidas y desarrolladas por Perelman en la *Nueva Retórica*, Walter R. Fisher (1986: 97-98) se centra en las posibles contradicciones que surgieron de este concepto a partir de la distinción entre persuasión y convicción. Perelman estableció la aplicación del término de persuasión a la argumentación que reclamaba validez para un auditorio particular y el término de convicción para aquella que obtuviera la adhesión de todo ser racional mas poco después afirmaba que esta distinción era imprecisa y debía permanecer así en la práctica. Fisher da por válida la misma ambigüedad, al distinguirla indistintamente en ambos auditorios.

Perelman sostiene que el auditorio universal es una construcción mental, un auditorio ideal que no existe realmente. Añade con posterioridad que este auditorio universal varía con la época y la persona pues cada uno crea su propio auditorio ofreciendo ejemplos de éste en la figura de Dios, todos los hombres razonables y competentes o en una élite. Fisher concluye alegando que su concepto de auditorio universal está realmente situado en un contexto histórico, es evidente en el mundo y, a su vez, determinante para auditorios que pueden calificarse como los mejores dentro de lo que se esté dispuesto a concebir. Para reforzar esta idea cita a Perelman; específicamente algunas de las ideas expuestas por el autor en una conferencia sobre retórica impartida en 1970. Aquí afirmaba que:

> Most important, the task is not, as often assumed, to address *either* a particular audience *or* a universal audience, but in the process of persuasion to adjust to and then to transform the particularities of an audience into universal dimensions (Fisher, 1986: 99).

Pueden ser introducidas también las ideas de Michel Meyer (1986: 147) para quien el auditorio es un concepto que sanciona el divorcio de la argumentación de todas las otras formas de procesos para la resolución de problemas y se autonomiza con respecto a los demás. La argumentación, entonces, como un proceso de razonamiento dirigido hacia un auditorio constituye una forma o técnica; un proceso de pensamiento menor si no peligroso. Para el autor ésta es la actitud histórica hacia la retórica que se ha mantenido desde Platón. Estima que la argumentación, como un proceso de razonamiento orientado hacia un auditorio, deja mucho fuera convirtiéndose en un discurso manipulador.

James Crosswhite (1989: 157-166) realiza una valoración positiva del auditorio universal de Perelman. El autor pretende explicar claramente este concepto y cuáles son sus usos; demostrar sus ventajas y cómo evitar el dilema de un auditorio universal pero vacío o concreto pero particular. Afirma que todas las construcciones de auditorios universales comienzan con auditorios particulares. Se tiene un auditorio particular en la mente y se realizan ciertas operaciones imaginativas sobre el mismo con la intención de otorgarle un carácter universal. Para mostrar sus usos, Crosswhite explica que Perelman

lo utiliza diferenciando el persuadir del convencer para distinguir argumentación efectiva de argumentación válida separando el hecho del valor. Mientras que el hecho busca, supuestamente, el consentimiento de un auditorio universal, el valor se acepta sólo en auditorios particulares. Mas el autor cuestiona este distingo alegando que si bien puede aceptarse a la hora de establecer los tipos de acuerdo que operan en una situación retórica, no especifica el hecho del valor de una forma filosófica. El mismo Perelman reconoce que los valores pueden alcanzar la posición de hecho como en el caso de los valores que él llama universales. Crosswhite también se refiere a la identificación del auditorio para la argumentación filosófica, científica y moral. En estas clases de argumentación existe una afirmación implícita de que los argumentos deberían ser persuasivos para más de un auditorio particular y, por ende, lo argumentado debería apelar a normas universales de razón. Cree Perelman, además, que puede utilizarse el concepto para resolver problemas a los que uno se enfrenta ante auditorios diversos. Es decir, cuando un auditorio se compone de varios auditorios particulares que no se adhieren al mismo argumento, puede construirse para ellos un auditorio universal y dirigir a éste los razonamientos. Finalmente, se puede utilizar el auditorio universal como norma de relevancia. Aunque los argumentos puedan ser persuasivos para determinados auditorios, uno que sea convincente porque logre el asentimiento de un auditorio universal, debe proporcionar un valor adecuado a todos los argumentos o los que sean relevantes.

Acerca de la universalidad y concreción del auditorio pueden ser destacadas las ideas de Crosswhite (1989: 166-168) a partir de la explicación de la *Nueva Retórica*. Sostiene el investigador que los auditorios no son independientes: los auditorios particulares son capaces de validar los auditorios universales que los caracterizan y éstos pasan juicios de uno a otro. Se preserva así el contenido del auditorio universal. Se construye al realizar operaciones imaginativas en un auditorio particular por lo que es siempre el universal de un particular, al que valida y al que nutre de sus insuficiencias. Crosswhite (1989: 169) habla, por último, de otro tipo de auditorio universal que no se ha definido y del cual apenas comenta Perelman en su tratado. Se refiere al auditorio para la construcción de un auditorio universal. Se trata de un auditorio impredecible y

presentido al mismo tiempo entre ideal y concreto. Evidente resulta la tesis de paternidad de este auditorio universal aún no definido del que surgieran los auditorios universales tipo.

IVc.1.2. La esencia de la *Nueva Retórica*.

Como se ha apuntado en páginas anteriores, van Eemeren *et al.* (1996: 95-98) estudian y valoran con posterioridad la *Nueva Retórica* de P. y O-T. Explican que una teoría de la argumentación trata de mostrar cómo las elecciones y decisiones, una vez hechas, pueden justificarse de forma racional. P. y O-T. investigan, por su parte, la argumentación filosófica y legal entre otras para alcanzar una teoría del razonamiento con juicios de valor. Más que establecer los puntos de partida y los esquemas de argumentación *a priori*, los detectan al someter los casos de argumentos logrados a un análisis. En su esfuerzo corroboran lo poco ofrecido por la ciencia moderna mas el acercamiento clásico a la argumentación de Aristóteles y sus seguidores encuentra importantes puntos coincidentes con los anticipados por P. y O-T. Quizás el primer punto de intersección se halle en el nombre de su teoría: la *nueva retórica*. La cualidad requerida de la argumentación para su aceptación es, siempre, para ambos una función de la calidad del auditorio que lleva a cabo la evaluación. Por tanto y cuando hablan del marco retórico en que se desarrolla su teoría, establecen que la diferencia crucial entre la nueva retórica y la lógica formal radica en que en la primera, la solidez de la argumentación descansa en el auditorio al que se dirige mientras que en la última se definen los criterios para analizar un argumento de forma independiente a la del evaluador.

En los puntos de partida de la teoría de P. y O-T. , los autores (van Eemeren *et al*, 1996: 102-106) dan comienzo a su explicación con una exposición de las premisas que pueden servir como punto de partida para la argumentación. Dividen las premisas en dos clases: las que se refieren a “lo real” y las que se refieren a “lo preferible”. En las primeras se establece una afirmación que debe reconocer un auditorio universal. Esta clase de premisas abarca hechos, verdades y presunciones. Las premisas que se refieren

a lo que es preferible tienen que ver con las preferencias de un auditorio particular. Esta clase abarca valores, jerarquías de valor y *loci*.

Los *hechos* y las *verdades* son premisas que se tratan sin ser sujetos de la discusión. Los hechos son afirmaciones sobre la realidad que reconoce todo ser racional y que no necesitan justificación. "Madrid es la capital de España" y "La tierra es redonda" son ejemplos hechos. Lo que acaba de decirse sobre los hechos se aplica también a las verdades pero este término se utiliza para sistemas de conexiones más complejos entre hechos, como las teorías científicas. Tan pronto como los hechos o las verdades son sujetos de discusión su estatus universal peligra y dejan de ser hechos o verdades.

Las *presunciones* son premisas que implican que algo es real o actual. También disfrutan del acuerdo de un auditorio universal pero, a diferencia de los hechos y las verdades, se espera e incluso se asume que la suposición implicada tendrá que confirmarse durante algún punto de la discusión. Un ejemplo de presunción es la suposición de que las acciones de una persona dirán algo acerca de su proceder. Cuando se utiliza esta presunción como premisa se espera la permanencia del acuerdo y que los casos nacientes confirmen esta presunción. En la presente investigación se utilizaría esta premisa en todos aquellos ensayos que versasen sobre autores y personajes literarios poco o muy conocidos mostrándose a través de aquellas manifestaciones de sus actos desveladas por Fina García Marruz.

Los *valores* son premisas referidas a la preferencia de un auditorio particular por una cosa que se opone a otra. Sirven como guías a la hora de realizar elecciones y también conforman la base para la formación de opiniones. En un acercamiento retórico a la argumentación los valores juegan un papel importante. El que argumenta no sólo se apoya en ciertos valores para poder hacer una elección particular de una cosa en detrimento de otra sino también para justificar las elecciones realizadas de forma que otros las acepten. El acuerdo sobre los valores hace que un curso común de acción sea posible.

Las *jerarquías de valor* son, como regla general, premisas incluso más importantes en la argumentación que los valores mismos. La jerarquía compuesta de los

valores varios a los que se adhieren sus miembros varía de auditorio en auditorio de forma más amplia que los valores mismos. Así, la mayoría de los auditorios probablemente considerarán la belleza y la rentabilidad como valores mas si tienen que sopesarlos entre sí, la preferencia de un auditorio será posiblemente diferente al de otro u otros. Al igual que los valores, las jerarquías de valor permanecen implícitas.

Los *loci* (a los que se denominará en lo que prosigue como lugares o tópicos) son preferencias de un auditorio particular. Son, además, de naturaleza general y pueden, sin ninguna dificultad, servir como justificación para afirmaciones que se realizan en la argumentación dirigida a un auditorio. Según la *Nueva Retórica,* los lugares expresan la preferencia por una abstracción en lugar de otra. Puede constituir, por ejemplo, un lugar para un auditorio particular el hecho de que lo perdurable es preferible a lo transitorio. Este lugar es luego la base para la jerarquía de valor en que la amistad se coloca por encima del amor porque la amistad es más duradera. Los lugares constituyen un depósito extenso y una rica base para los valores y las jerarquías de valor.

P. y O-T. siguen a Aristóteles en su distinción de lugares de cantidad y lugares de calidad. Un lugar de cantidad sería aquel en que nos apoyamos cuando establecemos que un curso particular de acción va a preferirse porque la mayoría resultará beneficiada. Se establece un recurso al lugar de la calidad cuando se afirma que debe tomarse un cierto curso de acción porque ha sido éste la mejor elección.

Los hechos, las verdades, las presunciones, los valores, las jerarquías de valor y los lugares pueden todos servir como punto de partida para la argumentación. El génesis o el pórtico de una argumentación se muestran, de manera inobjetable, en varias premisas o combinaciones de premisas que no siempre necesitan ser expuestas de forma explícita y de antemano. En cualquier caso, el argumento sólo puede lograrse si el auditorio está de acuerdo con el punto de partida.

A la hora de presentar la tipología de los esquemas de argumentación, P. y O-T., los perciben como una clase especial de lugares. Son esquemas generales para defender los puntos de vista, y tan sólo el acuerdo entre el auditorio que valora su solidez puede justificar su uso en casos particulares de argumentación. Las técnicas de argumentación

que previeron P. y O-T. descansan sobre dos principios: asociación y disociación. La asociación consiste en unificar elementos en un conjunto al ligar elementos que anteriormente se consideraban por separado. La disociación por su parte en dejar que conjuntos existentes se desintegren desligando elementos que anteriormente se consideraban una unidad.

Se presenta, a continuación, un resumen del conjunto de técnicas argumentativas tal y como aparecen en el tratado de la argumentación de P. y O.T. De ese conjunto tan sólo se estudiarán aquellas que destacan en el corpus ensayístico de Fina García Marruz, como podrá observarse en el capítulo que se ha dedicado al análisis de sus ensayos.

Las técnicas argumentativas:

1. Los argumentos cuasi lógicos. Presentan una definición de sus características y el estudio de determinados argumentos como la identidad y la definición, el análisis, la tautología, la regla de justicia; los argumentos de reciprocidad y transitividad; la inclusión de la parte en el todo y la división del todo en sus partes; los argumentos por comparación y la argumentación por el sacrificio.
2. Los argumentos basados en la estructura de lo real que incluyen dos tipos de enlaces:

- Los enlaces de sucesión que acogen el argumento causal, el argumento pragmático y el argumento del fin y los medios entre otros.
- Los enlaces de coexistencia, que presentan el argumento por la interacción del acto y la persona, el argumento por la autoridad y las técnicas de ruptura y frenado que se oponen a la interacción acto-persona.

3. Los enlaces que fundamentan la estructura de lo real también se dividen en dos fundamentos:

- El fundamento por el caso particular incluye los argumentos por el ejemplo, la ilustración o el modelo.
- El razonamiento por analogía aglutina los argumentos por la analogía y la metáfora.

4. La disociación de las nociones donde destaca el argumento de ruptura de enlace y disociación y el de las parejas filosóficas.

IVc.1.3. Críticas y valoraciones de la *Nueva Retórica*.

En cuanto a las críticas alegadas por van Eemeren *et al.* (1996: 120-123) sobre la *Nueva Retórica* sobresale la no definición de manera precisa por parte de P. y O.T. del alcance disciplinario de aquella (la *Nueva Retórica*) como ámbito de estudio comparado a otras disciplinas y campos.

Refiriéndose a las "estructuras de argumentación" como el sujeto de investigación de la *Nueva Retórica* reconocen que la argumentación puede también estudiarse en la psicología experimental mas no ofrece una demarcación clara de las dos disciplinas.

Teniendo en cuenta su pretensión de abarcar el pensamiento no analítico que Perelman atribuye a la *Nueva Retórica*, se le recrimina su rechazo contra la "Lógica formal moderna". La lógica es para él un ejemplo ilustre de un campo que ha hecho progresos importantes gracias a la reflexión bien dirigida sobre el pensamiento matemático. Según Perelman, la teoría de la argumentación debe investigar el campo completo sin ordenar lo desdeñado por los lógicos abarcando de esa manera el área del pensamiento no analítico. Para llevar a cabo esta ingente empresa no toma en cuenta Perelman los desarrollos en lógica u otras disciplinas que podrían aligerar su tarea. No permanece demasiado claro, por ejemplo, de qué forma trataría la *Nueva Retórica* los argumentos válidos lógicamente que ocurren en el discurso argumentativo ordinario. Perelman y O-T. considerarían estos argumentos, probablemente, como una argumentación cuasi lógica con una pretensión interesante por el auditorio universal.

Si se centra la atención en los esquemas de argumentación no formales, la *Nueva Retórica* ofrece una descripción de las conexiones, descritas por los autores previamente citados, entre ciertas constelaciones de declaraciones y la aceptabilidad creciente de una tesis. Tales esquemas argumentativos, sin embargo, sólo pueden utilizarse con éxito como parte de la técnica de argumentación de un hablante si el auditorio considera que se corresponden a sus premisas. No queda claro cómo adquirirían este conocimiento sobre las premisas los componentes de dicho auditorio.

Ciertamente las clases de esquemas argumentativos que se distinguen en la *Nueva Retórica* no son excluyentes ya que un mismo argumento puede considerarse argumentación cuasi lógica y argumentación basada en la estructura de la realidad. En

cualquier caso, señalan los autores la existencia de ciertas desventajas para aquellos empiristas que deseen poner a prueba sus observaciones.

Otro de los problemas encontrados radica en la utilización de principios de ordenación divergentes a la hora de establecer la tipología: la argumentación cuasi lógica se distingue sobre la base de un criterio formal mientras que la argumentación basada en la estructura de la realidad y aquella que establece la estructura de la realidad se distinguen por un criterio de contenido. En estos últimos se preguntan hasta qué punto puede hablarse de esquema de argumentación en el sentido estructural puesto que se ha despojado la noción de esquema de su significado formalístico mas las connotaciones formales han permanecido intactas.

El papel vitalísimo que la *Nueva Retórica* otorga al auditorio, en relación a la solidez y la distinción de los esquemas argumentativos, demuestra que la tipología es de poco uso para cualquiera que requiera de una interpretación unívoca de la argumentación siendo la misma para todos los intérpretes. De lo anterior se deduce lo poco que puede resolverse con un análisis aglutinador de todos los esquemas con marcada efectividad en un caso particular.

Una tipología en que juega un papel decisivo el auditorio sólo puede lograrse en la práctica si se indica precisamente cuándo y bajo qué condiciones, un esquema de argumentación particular puede ser una parte instrumental de una técnica efectiva de argumentación.

En esta particular cuestión lo primordial será establecer la argumentación retórica del discurso del ensayo aceptando y reconociendo las críticas efectuadas a la nueva retórica de P. y O.T. mas pueden aportarse algunas valoraciones que ayudan a contrarrestar algunas de estas trabas. Se cuenta con algunas contribuciones de estudiosos como Manfred Kienpointner (1993, 1996) que ha intentado mejorar y aplicar algunos de los esquemas argumentativos de P. y O.T. de una forma empírica, en especial el de los argumentos de división, considerados por los autores de la *Nueva Retórica* como argumentos cuasi lógicos. El autor ofrece esquemas de argumentación básicos de división de acuerdo con la lengua natural dejando los problemas de reconstrucción formal como cuestiones abiertas. Se tendrán en cuenta sus ideas cuando

se estudie el argumento por la tautología (un argumento cuasi lógico) y la argumentación por las consecuencias.

En su artículo sobre el relativismo retórico, M. Kienpointner (1991: 44-50) opina que la persuasión del estilo sólo puede juzgarse en relación al contexto, la situación del discurso, la intención de los hablantes y la expectación de los auditorios. Defiende lo que él denomina "Relativismo Retórico", cuyos compromisos incluyen la persuasión de otros interlocutores siguiendo las reglas del sentido común en una lengua comprensible para su auditorio, y la posibilidad de mantener el antiguo principio retórico de que es posible discutir a partir de un mismo y único lugar, a favor y en contra de la misma opinión controvertida. En el relativismo retórico la argumentación no es un juego en el que pueden probarse y refutarse opiniones de un modo geométrico, como en efecto P. y O.T. le criticaban a Descartes. Afirma que estos autores practicaron este relativismo y han sido juzgados, entre otros, por van Esmeren, pero, según el autor, el Relativismo Retórico puede estimarse positivamente como un instrumento fructífero para tratar el desacuerdo en la sociedad.

Otros autores valoran, también, positivamente el trabajo de P. y O.T. Así lo testimonia el artículo de Eugenia Zimmerman (1994: 128-131) sobre la definición y el género retórico. El texto versa especialmente sobre la retórica epidíctica como (el) subgénero más reconocible, erigiéndose en el más transformado pues durante la historia de la retórica occidental se ha convertido en literatura. Este "giro" literario ha sido estudiado especialmente por los retóricos modernos quienes concedían una importancia especial al valor de la *elocutio*. Entre ellos descollan los nombres de Kibédi-Varga, Harwood, Kennedy y Vickers. Para la autora los tres géneros retóricos (el epidíctico, el deliberativo y el judicial) están estrechamente relacionados y se gobiernan por definiciones ocultas. Encuentra una respuesta parcial en una estrategia interpretativa, ya revisada en el tratado de Perelman y Olbrechts-Tyteca. En la obra enunciada el *logos* ocupa un lugar privilegiado y las categorías fundamentales son la *inventio* y la *dispositio*. Una figura percibida como tal es un argumento fallido. Ellos afirman que el valor epidíctico no viene dado por su conversión a la literatura sino por su fuerza persuasiva, que lo distingue del género deliberativo y del judicial. Zimmerman propone

lo que ella denomina "generalización limitada" donde el género epidíctico se valora en función de las respuestas que produce el oyente y de los objetivos del hablante, siempre tenidos en cuenta. La "generalización extendida", por otra parte, explica la definición pragmática en la valoración de un género por sus resultados y no por sus intenciones.

Una idea similar es la propuesta por Richard M. Coe (1994: 184) en su artículo "An Arousing and Fulfilment of Desires: The Rhetoric of Genre in the Process Era- and Beyond". En sus tesis reflexiona sobre los géneros como acciones simbólicas motivadas. Éstas deberían entenderse en términos de su funcionalidad o función y no de su conformación. Son además, precisa el estudioso, factores importantes en la construcción social de orientaciones, paradigmas, ideologías y perspectivas culturales. Este juicio da lugar a una nota reflejada a pie de página (Coe, 1994: 187) donde se hace alusión a Perelman y Burke, autores interesados en la lengua como acción en oposición al funcionamiento de la lengua como conocimiento (como significado simbólico y de representación). A ellos les importa ahondar en lo que hace la lengua, qué motiva sus acciones y cuáles son sus consecuencias:

> To understand and explain rhetorical structures, we should remember the types of rhetorical situations to which they correspond, the strategies they embody and the ends they are structured to serve- as well as the contexts of situation in which those strategies are viable and those ends desirable.

En la nota del final se diferencia entre la situación retórica que puede igualarse a la formulación retórica de objetivo, auditorio y ocasión que define una tarea hablada o escrita; y contexto de situación- contexto en que se desarrolla esa ocasión en particular . Aparecen en juego tres términos referidos a los tres niveles en los que pueden situarse los géneros: la ocasión, la situación retórica y el contexto de situación (la función). La *Nueva Retórica*, en este sentido, explica las estructuras genéricas como procesos sociales, estrategias de discusión para responder a las situaciones retóricas y adaptarse a los contextos de situación.

En cuanto a la importancia del auditorio, del que ya se ha hablado en el apartado anterior, interesa la figura del receptor en los ensayos de Fina García Marruz. No se

hablará de los argumentos identificados, clasificados y analizados en función de su efectividad ante el auditorio o de si el lector va o no a "mostrar su adhesión a la tesis presentada". El objetivo que se persigue es iluminar la aplicación de un conjunto de esquemas que ayuden a caracterizar los distintos niveles de la superestructura argumentativa de los ensayos como clase de textos. Para ello los esquemas argumentativos que se encuentran en la *Nueva Retórica* se adecúan especialmente, debido a las características de esta manifestación discursiva, distinguida por la abundancia de juicios de valor y opiniones encontradas en las premisas que suponen el punto de partida para la argumentación de los ensayos.

IVD. ESTUDIO DE LOS ENSAYOS.

A la hora de establecer los rasgos mínimos de todos aquellos textos que pueden clasificarse como ensayos se parte de la certeza de su naturaleza genérico-argumentativa. Al establecer la argumentación de una idea u opinión, no son admitidas las pruebas demostrativas que parten de premisas verdaderas para llegar a una conclusión necesaria, sino aquellas que devienen retórico-argumentativas. Estas últimas ofrecen premisas probables o verosímiles, válidas en determinados contextos y con un propósito concreto. Dichas características se aúnan en dos aspectos fundamentales: la dimensión interna o composicional que abarca los niveles semántico, sintáctico y verbal del texto, también la dimensión externa o pragmática que trata los niveles comunicativos de enunciación, destinación y función (Arenas, 1997: 156). Con el estudio de estos niveles cobra su potencial teórico la concepción de las clases de textos como entidades pragmáticas o tipos de actos discursivos, instituidas convencionalmente en el seno de un sistema literario. Este esquema de análisis, como se ha comentado en otros apartados, engarza con el patrón del sistema retórico como modelo semiótico de producción y comunicación de textos partiendo de su actualización por la poética lingüística y, especialmente, la lingüística del texto.

El esquema tiene en cuenta las dos dimensiones básicas del texto ensayístico. Son las siguientes:

1. La *composicional* o referente del ámbito cotextual que incluye, a su vez, dos componentes: el macrocomponente sintáctico-semántico- que constituye la estructura semántica y sintáctica subyacente en del texto y se corresponde con las operaciones retóricas de *inventio* y *dispositio*- y el microcomponente, la manifestación textual o estructura superficial del texto que ampara la operación retórica de *elocutio*, estrechamente relacionada con la expresividad artística del ensayo como fuente de esteticidad y persuasión.
2. La *pragmática* o proyección contextual de lo cotextual que engloba los componentes de la comunicación textual, enunciador, destinatario y contextos. Se asocia con la

operación de *actio* aunque todas las operaciones restantes poseen un carácter pragmático en cuanto dependen del fin comunicativo del emisor del texto.

IVd.1. Nivel semántico-inventivo.

En este apartado se explicará en primer lugar, el proceso por el que se busca y selecciona el material semántico-extensional del texto ensayístico. El centro del examen girará sobre los principales tópicos que van a caracterizar el discurso de Fina García Marruz y, en segundo lugar, las características que poseen cada superestructura argumentativa con el objeto de dilucidar la preorganización sintáctica del material semántica-referencial.

4.1.1 El referente del ensayo.

María Elena Arenas (1997: 160-162) remite a los planteamientos de la lingüística del texto para definir el referente o estructura de conjunto referencial como: "El conjunto de seres, estados, procesos, acciones e ideas que han sido seleccionados a través de la operación de *inventio* para ser incorporados al texto".

El referente conforma la base del contenido semántico del texto y su dimensión es extensional. Es decir, su origen está fuera del texto, ya sea en la realidad empírica, en la cultura, en otros textos o en la imaginación del autor etc. Entre los objetos que incluye como pertenecientes a los textos argumentativos entre ellos el ensayo se incluyen aquellos que aparecen en los ensayos de Fina García Marruz:

. Objetos físicos, animados (personas) e inanimados con una realidad concreta y a los que se añaden características físicas y espacio-temporales. Se incluirían aquí los ensayos biográficos.

. Actitudes y opiniones. No sólo las que se admiten comúnmente (valores y verdades) sino también aquellas que constituyen objeto de controversia.

. Acontecimientos que han acontecido o puedan acontecer.

. Fragmentos de otros textos. Esta referencia es esencial en el corpus ensayístico de Fina García Marruz pues las citas de textos literarios y de autores ocupan una parte

primordial de su argumentación. Se distinguen fragmentos de otros textos en todos los ensayos que versen sobre la vida y obra de un escritor determinado. Indistintamente utiliza la autora referencias de las palabras de los autores elegidos para su ensayo, fragmentos de sus obras literarias y reflexiones de otros estudiosos sobre las temáticas tratadas. Para una unitiva caracterización/valoración puede valerse de unidades sintácticas simples o párrafos.

Estos elementos semánticos se integran en una situación de discurso que se le presenta al lector. Significa que el marco que se toma como referencia no es el de las cosas reales sino el de un plano lingüístico o de representación cultural ya que los objetos del referente se instalan en esquemas de pensamiento. Estos esquemas son los *tópicos* que asume una cultura determinada; fórmulas que estructuran el referente y que mantienen relaciones entre sí al integrarse en argumentos. Afirma así María Elena Arenas (1997: 61) que el referente del texto ensayístico constituye:

> Una cierta representación o hipótesis intelectual personal, la del autor, de un conjunto de objetos, personas, acciones y comportamientos que se relacionan entre sí a través de los modos en que el emisor compone su discurso y distribuye sus ideas en argumentos o tópicos (…)

Añade (Arenas, 1997: 162) que la diferencia entre un texto de ficción y otro argumentativo puede radicar en que en el primero, los objetos referenciales aparecen como mundo y sujetos ellos mismos siendo el narrador un agente transparentador; mientras que en el ensayístico argumentativo los objetos referenciales se integran en el discurso de un yo singularizado, dependiente de las relaciones de pensamiento que constituyen el espacio de la argumentación. Por lo que el ensayista transmite una serie de informaciones que, al incluir en una red de argumentos basados en tópicos, establece una estrategia de persuasión y comunica una ideología.

La utilidad de los tópicos, como explica María Elena Arenas (1997: 166), reside en que son premisas que no necesitan probarse como sucedería en un sistema deductivo. Su legitimación viene dada por la aceptación del interlocutor. Es ésta la razón primordial por lo que se admite la base dialéctica del ensayo pues al establecer un

entendimiento común se logra lo que Perelman y Olbrechts-Tyteca denominan tipos de acuerdo.

Mención especial debería tener (Arenas, 1997: 173-174) la categoría de verosimilitud al analizar el referente del texto ensayístico que se encuentra en la base semántica de la literatura mimético-ficcional y en la construcción argumentativa. En el marco de la Retórica, la argumentación se distingue de la demostración porque las premisas que la sustentan son de naturaleza probable o verosímil, opiniones (*dóxai*) de naturaleza subjetiva. La fuente de estas premisas-hallada en la tópica- que no expresan lo verdadero *"sino lo que puede ser verdadero dentro del ámbito contingente de las acciones humanas"*. Tantos los textos de ficción como los argumentativos comparten una categoría vinculada en el ámbito de los estudios literarios a la teoría de la ficcionalidad: la verosimilitud. Los elementos semánticos que integran los referentes del texto ensayístico proceden de las interpretaciones que el autor hace de la realidad no siendo ni absolutamente reales ni absolutamente imaginarios.

Tras revisar los textos compilados en *Ensayos* de Fina García Marruz, al margen de la pluralidad de temas tratados, se percibe que la progresión lógica del contenido y el estilo similar de cada texto favorecen la lectura de los textos en grupos semánticos. En la nota introductoria que precede el cuerpo de los ensayos, la ensayista cubana refiere que este libro obedece a la afable petición de sus editores de recoger en un volumen varios trabajos suyos, dispersos en disímiles revistas. Decidió reeditar *Hablar de la poesía* y añadir un ensayo pionero "Lo exterior en la poesía", que apareciera en *Orígenes* en el año 1947. Incluye dos textos significativos dentro de su quehacer criítico-ensayístico: "José Martí" (1951), publicado en la revista *Lyceum* en 1952 con motivo del entonces próximo centenario del nacimiento del héroe de la patria cubana y "Juan Ramón", escrito a raíz de su muerte, aparecido en *Asomante*, Puerto Rico, 1982.

Decidía la autora complacer la primera proposición, en alivio de una sobrecarga de la compilación, añadiendo a esta primera parte compuesta por los tres textos enunciados, una segunda con la inclusión de un ensayo sobre Lezama posterior al que figuraba en *Hablar de la poesía* con título "La poesía es un caracol nocturno" (presentado en el Coloquio lezamiano de Poitiers en mayo del 82); otro dedicado a su

entrañable amigo, ingente escritor, Samuel Feijóo, del que la autora leyera puntuales fragmentos en el homenaje que le rindiera la provincia de Cienfuegos, y recogiera *Signos* en 1989. Añade su último ensayo sobre los *Versos Sencillos* de José Martí y para cerrar el libro adjunta un hermoso y no menos valioso texto ensayístico sobre "su inolvidable" María Zambrano, publicado originariamente en la revista *Zambuch*, de Valencia en 1988; del que se realiza un puntual análisis en las páginas precedentes de esta investigación. Van reunidos así estos "nombres bien amados" de la autora cubana, esencias que no podría, como verazmente asevera la escritora, separar de su vida, de su escritura. Si se leyesen los ensayos constitutivos de las tres partes del volumen como una secuencia se percibe una fuerza centrípeta que irradia luz sobre los semas más distintivos de la escritura de Fina García Marruz ya comentados, también, previamente, especialmente en los capítulos II y III.

4.1.2a. La superestructura argumentativa del ensayo.

Tanto la selección de los tópicos como su ordenación sintáctica en el texto son procesos inventivos simultáneos que dependen de la *superestructura*, un esquema abstracto que determina la organización de las partes del texto y de su contenido (Arenas 1997: 181-183). En el análisis se tomarán en cuenta las categorías de la retórica clásica que se distribuyen mediante un exordio, una exposición o narración, una argumentación y un epílogo. Se trata de las *partes orationis* o secciones en que la *dispositio* distribuye la materia que se ha ido seleccionando en la *inventio*. Las *partes orationis* se establecen tanto en el espacio semántico-extensional como en el espacio sintáctico del texto. Pueden considerarse las categorías esenciales de la configuración de las superestructuras argumentativas.

Según la finalidad perlocutiva del género argumentativo (Arenas, 1997: 184-186), las cuatro partes de la oración pueden sufrir modificaciones dependiendo de la clase de textos en que se inserten, manteniendo su orientación doble: la argumentativa o justificativa de la propia tesis y la pragmática o de persuasión del receptor para que se

adhiera a dicha tesis y modifique su conducta o sus ideas. Si bien la categoría principal es la de la argumentación o presentación de pruebas a favor del asunto, las demás se subordinan a ella y su función discursiva contribuye a la persuasión. El exordio tiene la tarea de disponer favorablemente al lector; la narración proporciona la información necesaria y el epílogo capta al lector emocionalmente.

Las pruebas propias de la argumentación no aparecen sólo en la *argumentatio* sino en cualquier sección de la superestructura argumentativa con la excepcionalidad de que en el exordio y el epílogo las pruebas son esencialmente persuasivas (para obtener el favor del lector). En la narración/exposición y en la argumentación son específicamente argumentativas (para intentar el acto de convencer). En los textos argumentativo-literarios predominan las pruebas técnicas según el sistema aristotélico que las clasificaba en técnicas o *artificiales* producidas por el arte retórico y las no técnicas o *inartificiales* que no dependen del arte. Las pruebas técnicas son un conjunto de mecanismos lingüísticos con los que se pretende justificar la propia tesis y se intenta persuadir al receptor para que se adhiera a ella. La sistematización de la tipología aristotélica de estas pruebas puede estudiarse en la *Nueva Retórica* de P. y O.T. a partir de los distintos esquemas argumentativos donde se distinguen aquellos que operan con procedimientos de enlace y los que se basan en procesos de disociación tal como se ha visto en el epígrafe dedicado a la revisión de esta disciplina.

4.1.2b. El exordio.

María Elena Arenas (1997: 190-191) establece que el exordio es la primera sección sintáctico-semántica de la superestructura argumentativa cuyo objeto es mostrar al receptor el tema a tratar y el de predisponerlo hacia una actitud favorable. En el caso del ensayo no existe una sistematización de principios teóricos a partir de los que se puedan ofrecer ejemplos de casos concretos. Aduce que hay ensayos con exordio y sin exordio, dependiendo de la intención del autor, de sus preferencias personales, del espacio de que disponga en la publicación, etcétera. En el caso de la investigación, los ensayos de Fina García Marruz incluyen, en su mayoría, las partes de la superestructura argumentativa incluyendo el exordio. En este apartado, además y siguiendo las pautas

que propone Arenas se puede hacer una clasificación por temas de los exordios que destacan en el *corpus* estudiado.

La autora (Arenas, 1997: 192-202) explica que, la mayoría de las veces, el exordio del ensayo consiste en un comienzo o inicio del texto siguiendo la acepción latina del término. Se trata de un primer acercamiento a la presentación del asunto donde suele establecerse un vínculo con la argumentación que se va a desarrollar a continuación. Sus funciones son diversas, destacan la de solicitar la benevolencia del receptor, presentar la tesis que va a justificarse, exponer las razones que motivan la escritura, mencionar la finalidad de aquella o expresar las presunciones o premisas de la argumentación.

Siguiendo los preceptos de la teorización clásica el propósito de esta parte del discurso era el de ganarse la benevolencia del auditorio y el de mantener despierta su atención. Para llevar a cabo estas finalidades Aristóteles y Cicerón aconsejaban que se utilizaran como fuente de los enunciados de exordio los tópicos relativos al *êthos* del orador que son aquellos que lo hacen digno de crédito ante el receptor. Para la autora, en los modos compositivos del texto argumentativo se transmitió una síntesis de ambos aspectos. Algunos de esos tópicos continúan vigentes en la construcción del ensayo mientras que otros han desaparecido incorporándose, a la vez, otros nuevos.

Dentro de la primera función del exordio, la *captatio benevolentiae*, se incluyen algunos tópicos que no pueden entenderse del mismo modo que los del exordio del ensayo. Lo anterior sucede porque normalmente el ensayista no necesita predisponer al lector de forma favorable aunque si le resulta conveniente captar su interés. No es frecuente así que aparezcan en el ensayo los tópicos que a continuación se refieren:

a) La alusión a la escasa preparación técnica o especializada para desarrollar un tema.
b) La mención a la forma descuidada de la expresión.
c) La referencia al cansancio del lector.
d) La imposibilidad de desarrollar un tema en su totalidad.
e) La inversión del tópico de la novedad del tema.

La autora (Arenas, 1997: 202-205) mantiene que junto a la solicitación de benevolencia, la segunda función del exordio clásico era la de captar la atención del

lector. En el ensayo los mecanismos son parecidos a los que dictaba la teorización clásica. Si bien en el ensayo tienen una función más estética que emocional. La autora incluye la evocación de un marco o contexto que solicita la atención del receptor; el relato de una anécdota o cuento breve, ya sea de carácter real o ficticio; narraciones históricas o fábulas procedentes de la tradición popular. En este caso la autora explica que el empleo de una construcción ficcional en el exordio es muy frecuente en el texto ensayístico. Su función es la de introducir el tema que va a desarrollarse a continuación de una manera entretenida para de esta forma conseguir desde el comienzo el interés del lector. Destaca también los recursos afectivos de orden estilístico-formal que captan de manera afectiva la atención de los lectores. Destacan aquí el uso de sentencias, comparaciones y tropos y la dramatización, consistente en la amplificación retórica mediante adjetivos, nombres y verbos que aumenten la tensión de los contenidos.

Al distinguir (Arenas, 1997: 206) las funciones del exordio clásico a las del texto ensayístico aporta, la autora, tres razones principales: la primera se refiere a la competencia cultural de los lectores (de clase media alta) que ha elegido libremente la lectura de un texto como el ensayo; la segunda se refiere a la respuesta del lector (de quien no se espera una inmediata respuesta y menos admonitoria) al que se le ofrece una opinión y un punto de vista sobre el que opinar. La tercera y última razón se relaciona con el carácter, en ocasiones, espontáneo del ensayo a diferencia de otros textos donde se niega la improvisación. La autora incluye, además, otros tópicos que sí se vinculan al tipo de materia en que se insertan y son los siguientes (Arenas, 1997: 206-220):

1. La presentación del tema o tesis que va a desarrollarse. La autora afirma que es la función más importante del texto ensayístico. El tema no se anuncia siempre de manera explícita mediante una o varias proposiciones. Pueden aparecer citas, comparaciones o juicios de valor que lo sugieran. Se trata de un procedimiento indirecto muy del gusto de los ensayistas. Esta manera de enunciar el tema deviene recurso de gran eficacia para captar la atención del receptor desde el inicio del texto.

2. La exposición de los motivos por los que se escribe el texto. Casi siempre es ocasional. Escrito “con ocasión de” una lectura, acontecimiento, aniversario, emoción, pregunta, etcétera. La autora manifiesta que éste es uno de los contenidos semánticos

más frecuentes del exordio del texto ensayístico. Asimismo el motivo que origina la causa de un ensayo puede ser un libro, un suceso, una información o una persona pero también el hecho de volver a hablar sobre el contenido de otros ensayos anteriores del propio autor. Puede también comentarse o explicarse el título del ensayo para ser explícita la motivación del autor.

3. La exposición de las intenciones del autor o la finalidad que se persigue.

4. La expresión de los presupuestos básicos sobre los que se va a asentar la argumentación. La autora se refiere, en concreto, a las premisas que van a sustentar el acuerdo y a las definiciones, postulados o afirmaciones iniciales de las que va a partir la argumentación. Explica que es muy frecuente que el ensayista inicie el texto con una afirmación más o menos axiomática o una frase de carácter general y sentencioso que posteriormente se matizará al aplicarla al caso particular que va a tratarse.

5. Valoración de las posibilidades que existen para defender una tesis. Se citan otros textos u opiniones que han tratado el mismo asunto.

La investigadora (Arenas, 1997: 221-222) explica, entonces, que la configuración semántica del exordio se establece a partir de dos tipos fundamentales de tópicos: los que tienen que ver con el *êthos* del emisor (donde se predispone favorablemente al lector) y los que se relacionan con la materia propiamente dicha. Mientras que los primeros se acercan a la clasificación que se proponía en la literatura desde la Antigüedad, los segundos se acercan más al concepto dialéctico de lugar como método de pensamiento. Son los tópicos que predominan en la narración o exposición de los puntos de partida y en la argumentación propiamente dicha. Su presencia en el exordio, inobjetablemente, sirve para asentar, reafirmar la argumentación posterior.

Se ofrecen a continuación algunos ejemplos de tipos de exordios más frecuentes en los ensayos de Fina García Marruz. Pueden éstos clasificarse, según lo mostrado, atendiendo a la captación de la atención del lector dentro del apartado dedicado al *êthos* del emisor y a aquellos tópicos referentes a la materia propiamente dicha. En cuanto a los primeros destacan los que presentan una breve escena o fragmento narrativos que intentan atraer la atención del lector desde el comienzo y el uso del símil como tipo de argumentación cuasi lógica donde suelen relacionarse, mediante la comparación, cosas

desiguales o similares para atraer la atención de los receptores del texto ensayístico. Relacionado con los tópicos concernientes a la materia propiamente dicha se presentan, en primer término, los vinculados a la presentación del tema, aquí se incluyen las opiniones y los juicios de la propia autora y, además, las palabras o citas textuales de los personajes que irá caracterizando. En segundo lugar aparecen los indicadores o motivos causales que han condicionado la escritura de ese ensayo en cuestión así como, en ocasiones, la explicación o referencia al título del ensayo. Se incluyen también en el estudio las preguntas retóricas a partir de las cuales se precisa o deja entrever el tema del que la autora va a hablar. En tercera instancia se incluyen las afirmaciones más o menos axiomáticas que Fina García Marruz introduce para desarrollar, desde el inicio, su argumentación. Por último se hace referencia a algunas autoridades que han opinado o escrito sobre el tema que la autor va a abordar. La escritora cubana se ciñe en esta parte de la superestructura argumentativa a los presupuestos señalados previamente; tanto a los de la preceptiva clásica en cuanto al papel desempeñado por el lector como a los contenidos semánticos, encontrados normalmente en cualquier otro texto ensayístico.

- **Escena evocadora/narración.**

Desde niños nos envuelve, nos rodea, no en la tristeza del homenaje oficial, en la cita del político frío, o en el tributo inevitable del articulista de turno, sino en cada momento en que hemos podido entrever, en su oscura y fragmentaria ráfaga, el misterioso cuerpo de nuestra patria o de nuestra propia alma. Él sólo es nuestra entera sustancia nacional y universal. Y allí donde en la medida de nuestras fuerzas participemos de ella, tendremos que encontrarnos con aquél que la realizó plenamente, y que en la abundancia de su corazón y el sacrificio de su vida dio con la naturalidad virginal del hombre.

"José Martí" (García Marruz, 2008:9)

Había tocado la espuela árabe, la del encantamiento. ¡Leerlo por primera vez, en aquel libro grande, Canción, de tapas de un oro nuevo que nos regaló nuestro padre por las navidades! ¡Otoño de mil novecientos treinta y seis, que nos trajo al poeta y a su mujer, de la tragedia de la

guerra a nuestras playas! ¡Tener, por primera vez, entre las manos, aquel paraíso de esencias, más real que todo lo que mirábamos, repasar, absortos, toda la tarde, a la salida del Colegio, en la casa que estaba cerca del mar, aquellas páginas! ¡Príncipe! No, no podemos hacer la crítica de una obra como la tuya, que han comentado, como un colegio de doctores, y mejor que todos los críticos, las distintas caídas del agua, en los jardines del Generalife.

"Juan Ramón" (García Marruz, 2008:57)

La poesía moderna está tratando de salir, en sus mejores poetas, de ese "abuso de la intimidad a que se estaba llegando, pero su ambición no se detiene en un expresar esa realidad de las cosas que en una forma un tanto simplista se venía oponiendo a la nuestra, cuando es lo cierto que ellas forman parte de un idéntico laberinto. Lo exterior no es lo externo. La poesía está buscando una exterioridad mucho más profunda. Pues las cosas que nos rodean están en relación con nosotros, ligadas indisolublemente a nuestra vida o a nuestra muerte, pero no podemos siquiera imaginar algo que esté *fuera de su relación con nosotros*, fuera de nuestra vida y nuestra muerte, del mismo modo que no nos podemos imaginar a nuestro ángel o a Dios.

"Lo exterior en la poesía" (García Marruz, 2008:73)

Cuando le preguntaron que era para él la poesía, contestó: "Un caracol en un rectángulo de agua". Enseguida empezó a ironizar sobre su intempestiva declaración: desde luego, un caracol nocturno no se diferenciaba "gran cosa" de uno diurno, y lo del rectángulo de agua era "algo tan ilusorio como una aporía eleática". Los que lo conocimos más de cerca sabemos lo habitual que le era decir algo en serio y burlarse después ligeramente de la rotundidad de cualquier definición, como si recordarse lo de nuestro Varela, que la idea que no puede definirse es la más exacta. Le gustaba llevar sus sentencias más allá de lo irrebatible o lo discutible, que fueran tomadas como puntos de partida, "como un movimiento de alfil", aunque uno sospechase que en esa risueña improbabilidad se jugaba su destino, su ganarle definitivamente la partida a la muerte.

"La poesía es un caracol nocturno" (García Marruz, 2008: 85)

Empresa para mí imposible será poder dar en breve lectura idea siquiera de lo que ha representado, no ya para nosotros, sino para la poesía cubana, unida inextricablemente a su singular poética, nuestro Samuel Feijóo. Mucho estudio hemos intentado, a lo largo de una entrañable amistad que ya cumple más de cuatro décadas, para tratar de apresar el milagro, y en

todos, he acabado por declararme vencida (…) La llegada de Samuel a casa era siempre una fiesta. Mi hijo se resistía a hacer otra cosa que oírlo, o acompañarnos a nuestras incursiones por las lomas habaneras cercanas, donde Samuel le hacía mil travesuras, como cuando lo dejó jugando con una vaca mansa y luego rodó, perseguido por un chivo enojado, que a él le parecería un toro terrible, acabando los dos enredados, loma abajo, muertos de risa. Loma de Chaple, loma "del burro" de la Víbora. Incursiones por su barrio de La Güinera, donde su amigo el guajiro Juan Liriano le había hecho un cuartito de madera para cuando viniese a La Habana, y donde Samuel nos leería tanta primicia de *Faz* y de las

Violas, que nos dedicó, cuyo manuscrito parecía un laberinto, por sus correcciones incesantes y en que cada adjetivo era rectificado por otro hasta lograr su tono y acento justos, lo que no dejaría de sorprendernos.

"La poesía joven de Samuel Feijóo" (García Marruz, 2008: 121,122, 123-124)

Cuando María Zambrano se vio en el trance de recibir el Premio Cervantes y regresar a España, después de un exilio casi tan largo como su vida, debieron turbar su espíritu entrañables recuerdos. Los de aquel cielo despejadísimo de Madrid, cuando, vivos sus padres, acogedora la casa, salía a la universidad a oír las clases de Ortega, enamorada, como él, de aquella "aurora de la razón" griega que así había tornado el terror de la *fysis*, ámbito ambivalente de "lo sagrado", en el divino orden, número y medida; los de aquella muchacha que, recién salida de grave enfermedad, recorrería las salas del Museo del Prado preguntando a sus lienzos fundamentales por el ser y el destino de España. Allí, en uno de los lienzos mayores, entregaba las llaves de la ciudad el rey vencido no a un arrogante vencedor sino al Caballero de Breda, de conciliadora sonrisa, que siempre le recordaba la de su padre, Blas Zambrano, el amigo de Antonio Machado.

"María Zambrano entre el alba y la aurora" (García Marruz,2008: 209)

Atrevimiento grande parece escribir quien fue señor de tan vastos dominios del idioma, que se dijera que, más que un escritor, fue varios a la vez, y no bastase un solo nombre para nombrarlo. Espada debió blandir, más que pluma, y mucho tuvo de cortante filo su palabra. Quevedo fue como su época- la de "la funesta privanza", que dijera Martí del conde-duque de Olivares-, tan opulenta como mísera, rico en contradicciones, a un tiempo autor de sátiras mordaces y de tratados morales, procaz y caballero, burlón y creyente, hijo de un siglo en que

cupieron la picaresca y la ascética, con más oro en las arcas que en las letras y en las letras que en las almas, capaz de reunir en un solo libro la defensa de la andante caballería y su befa. Mucho hombre fue este caballero de Santiago y señor de la Torre de Juan Abad. Tanto, que ni títulos ni letras bastan para sepultarlo, y el tiempo mismo no se le atreve a cegar ni el fulgor de sus ojos ni el de su palabra. Palabra que le salió de la hornaza del idioma bien trabada y completa, añejada, como vino bien guardado que retuviese en la cédula de su vejez la promesa de una delicia nueva. Con ella, como un hachón encendido, se acercó a los adentros y a los afueras últimos, como si sólo viera lo que dio nombre a uno de sus tratados, la cuna y la sepultura, lo naciente y lo que lo injuria y sepulta. Su palabra no es espejo que refleja sino impetuosa antorcha blandida en medio de los contrastes que parecen caracterizar los vaivenes de su existencia. Colores no ve, sino luces y sombras, resplandores rojizos de la hoguera de la propia sangre. Arder es el verso que más usa, y sus extremos contrapuestos de ceniza y fuego. Arder que no devora, sino deja a su criatura ardiendo y viva, por lo que se comparó con la salamandra, único animal mítico al que perdonó la inexistencia, por parecérsele en esto de poder vivir en el fuego.

"Quevedo" (García Marruz,2003: 7)

- **El símil.**

Cuando queremos precisar el mundo que evoca el nombre de Bécquer para nosotros no nos acude una imagen sino varias, que se superponen y nos lo ocultan: es el esbozo de una capa oscura que se pierde por un laberinto de calles estrechas, o es quizás el fulgor doloroso de una mirada que se clava rápida en las sombras y huye. Bécquer, como su gran arpa empolvada, nos mira desde un ángulo oscuro como rehuyendo la luz.

"Bécquer o la leve bruma" (García Marruz,1986: 9)

Esto está ya bien lejos del idioma humilde de las primeras *Rimas*, del perezoso anonadamiento árabe, de raíz voluptuosa. Bécquer es tomado por el espíritu germano de las brumas. No es extraño que lo "gigante" reaparezca. El "himno gigante" inicial va a perderse ya no en las aguas de la fecundidad sino en las "olas gigantes" del anonadamiento. Si en el árabe el rechazo a la representación de la figura humana era rechazo de la idolatría, búsqueda de las Fuentes, en el mundo de las leyendas germánicas el "yo" se disminuye a la categoría de lo enano o se eleva orgullosamente a la del gigante.

"Bécquer o la leve bruma" (García Marruz,1986: 19)

La criatura hispánica es tan hija de su tierra como de su idioma. El labio español es un labio moldeado por el habla que le brota de adentro como una quemadura. No es el pulposo labio africano o antillano, por el que fluye, como por cauce pulido, el habla suave. Idioma no hecho para pensar, como el alemán, ni para matizar, como el francés, que no es melodioso, como lo es el italiano, sino arriscado y sobrio. Idioma voluntarioso que hace pasar a las otras potencias intelectivas y sensitivas, del alma, su absoluta gana de ser como es y porque sí. Idioma bien plantado sobre sus talones labriegos o reales, que llama a meditar, andar con pies de plomo; al valor y lealtad, firmeza, y en que el canto se funde el baile como alegre ímpetu o quejido, acompañando más que al vuelo ingrávido al feroz taconeo rítmico con punta de llama delicada.

"Quevedo" (García Marruz,2003: 90)

¡Si pudiéramos hablar de la poesía del mismo modo como ella calla su esencia sin proclamación! Todo poeta siente, al trabajar, que sus palabras son moldeadas por un vacío que las esculpe, por un silencio que se retira y a la vez conduce el hilo del canto, y toda su impotencia y toda su fuerza consiste en la necesidad de desalojar a ese único huésped necesario. El silencio es en la poesía, como en la naturaleza, un medio de expresión. Es porque la poesía no es otra cosa que el secreto de la vida, por lo que siempre escapará a la noción de fin visible. El fin no es en ella como en la máquina, el instante último de su movimiento, sino una instancia superior que le es paralela, acechando, juzgando, ennobleciendo, transparentando lo invisible.

"Hablar de la poesía" (García Marruz, 1986: 436)

Esta escisión, esta herida dada al seno de la sustancia, desde el principio, no podía aceptar la encarnación del Verbo, la santificación de la materia en los sacramentos. Lo puro y lo impuro, como dos reinos sin comunicación posible, están siempre, como en la secta maniquea, como en la secta cátara, en la raíz misma del sentimiento romántico del mundo. El amor sacramental está en las antípodas del amor romántico. El "amor eterno" que se prometen los esposos en el sacramento nupcial no desconoce lo perecedero de toda posesión humana, parte, por el contrario de ella: es el amargo conocimiento de los límites que hay en toda experiencia humana lo que lleva a buscar en el amor una forma de trascender el tiempo, un instantáneo conocimiento del no-tiempo, que está todo lo lejos posible de la exaltación romántica, la cuál

sitúa, como en los versos de Bécquer, el objeto amado en un más allá inalcanzable: "Oh ven, ven tú!" A la pareja limitación-eternidad corresponde la antítesis ilimitación-infinitud.

"Bécquer o la leve bruma" (García Marruz, 1986: 25)

- **Opinión/ Juicio de valor de la ensayista.**

La cultura como espontaneidad, he aquí el aporte de Bécquer a la secular división de poesía española, desde los tiempos de Lope y Góngora, entre "los populares" y "los cultos". Bécquer escribe sobre la poesía con sencillez y profundidad. No es un crítico profesional pero hace quizás lo más justo: responder a la belleza no sólo con un análisis sino con más belleza. La crítica de su época era mucho más engolada y normativa. De los términos especializados de que tanto gustaron y gustan los críticos de siempre, dice con respeto e involuntario gracejo andaluz, que para él ésos eran "términos facultativos"

"Bécquer o la leve bruma" (García Marruz,1986: 62)

La "Canción antigua" a Che Guevara de Mirta Aguirre, evocadora del cantar de gesta francés y de aquel Pierre du Terrail, señor de Bayard, imagen del caballero medieval, cuya leyenda preside el poema (*"sans peur et sans reproche…"*), no es, como pudiera hacer pensar el título y el tratamiento formal elegido, una composición homogénea, que se limita a comparar al Che con un héroe vuelto legendario, por singular que fuese su fascinación. Paradigma del valor, recordamos que "Bayardo camagüeyano" fue llamado también Ignacio Agramante. La palabra "bayardo" evoca de por sí imágenes de gallardía y primogenitura moral que, desde luego, convienen perfectamente al Che. Aunque enseguida asalta la pregunta: ¿perfectamente? ¿Un Che en medioevo cortesano? ¿"Bayardo" el Che? No hay como establecer un parecido para hacer saltar una diferencia. Ella es aquí tan obvia que empezamos a sospechar que es más bien sobre esa diferencia que está hecho el poema, en el que hay quizás un sutil reproche al "*sans reproche*", a la noción caballeresca del héroe antiguo, sin desdeñar por eso sus elementos de sugestión poética. Es esa aparente contradicción de título y contenido la que nos ha decidido a tarea tan inútil como la de explicar un poema que, como toda poesía, o se explica ella sola o no se explica, teniendo en cuenta la escasa atención que con frecuencia merece la más atenta de las artes, o la atención incompleta de lectores demasiado textuales. Ello nos sirve de excusa.

"Sobre "Canción antigua a Che Guevara"" (García Marruz, 1986: 414)

Mucho podría decirse de la sorprendente vinculación de la escuela de danza creada por nuestros Fernando y Alicia Alonso con los caracteres esenciales constantes de nuestra

cubanidad, tal como se revelan en otras artes, la poesía por ejemplo. Cuando Alicia nos habla del "acento florante", de ese buscar el centro de apoyo o gravedad en lo aéreo más que en la tierra-como el tallo atraído por el sol que rompe la ley grave-, cuando nos dice que la escuela cubana es "hacia arriba" ¿cómo no vincular declaración tan importante con toda nuestra historia poética, inspirada desde Heredia en los genios del aire y de la luz, cómo no recordar la ingravidez de Luisa Pérez de Zambrana, las "aves en bandada" de Zenea, para citar sólo algunos ejemplos, hasta el "me siento puro, leve" con el que recorrió nuestra tierra José Martí?

"Alicia Alonso en el país de la danza" (García Marruz, 1986: 427-428)

Cuando empezamos a leer estos cuadernos nos sorprendió la relación entre los tres temas de la Filosofía en que se detiene: YO, lo que no soy YO, y cómo lo que soy YO se comunica con lo que no soy YO, o sea, el tema del conocimiento, y la tríada fundamental de los *Versos sencillos*: "Yo soy", "Yo sé" o "Yo he visto", orientada hacia el "Yo quiero", opción moral por "los pobres de la tierra" que en sus versos va a aliarse siempre ("Yo quiero cuando me muera…") con la alusión a su propia muerte.

"Los Versos sencillos" (García Marruz, 2008: 180)

Es en esta fe en la bondad natural de lo creado donde hay que buscar el secreto de la fascinación- no encuentro otra palabra mejor- , que ejerció sobre los que lo conocieron. Pues tiene esa virtud- acaso menos frecuente que el valor o el talento-, de provocar los dones mejores de cada hombre. Unas pocas horas en un lugar le bastan para dejarlo todo transformado e iluminado por su verdadero sentido. En cualquier momento de su vida que lo evoquemos lo veremos rodeado de rostros conmovidos, como si él les hubiera devuelto una relación olvidada y más antigua con el mundo, rostros humildes como los de las guajiritas de Jesús Domínguez que siembran para él unos tiestos de flores, o David, el de las Islas Turcas, que le da su único chaquetón en la cubierta para que le sirva de almohada, o el del librero, "el caballero negro de Haití", a quien manda dinero para unos libros "y me manda los libros"- dice Martí-, y los dos pesos".

"José Martí" (García Marruz, 2008: 15)

El amor de Lezama a su ciudad le hizo convertirla a toda ella en metáfora. Sus tratados son "en La Habana" como lo son sus "Pensamientos". Allí, su "Catedral amadísima" hace a su patrón San Cristóbal llevar, visible sobre su hombro, al Ismaelillo griego, al Niño-Amor de la

aljaba, hacia la otra fachada de piedra como una ondulación marina. No se ha destacado el influjo de la cercanía del mar en la poesía de Lezama. La respiración anhelante de las aguas se dijera que recorre su acento y decide su amor a las metamorfosis marinas, sin duda más audaces que las de Ovidio. En el Castillo de la Fuerza, convertido después en Biblioteca, leyó mucho Lezama en su adolescencia.

"La poesía es un caracol nocturno" (García Marruz, 2008: 107)

- **Citas del personaje a tratar.**

Un sol suave y alegre bañaba la ciudad, y del silencio de las seis, que era como una flor de oro, iba saliendo el peón pobre y descalzo, con el chiste seco y la castiza conversación que va alternando con los porteros que abren; el señor domingón todo él negro y gris, con bombín filipino, y el bastón de caña y hueso, el oficial de bocamangas sangrientas, pulcro y pechudo; la paseadora de mañana con su traje de seda, el despacioso botín, por los hombros el pañolón amarillo y azul, con los flecos que barren, y en la cabellera suelta y ondeada un lazo de cinta; y la indiecita ostentosa que va comiéndose la tierra, oronda en su saya blanca y su reboso de fresa escarchada, y detrás de ella y como ella descalza, las tres o cuatro chacalinas como mujeres en miniatura. Y el sol pica y chispea: la música viene ya de calle arriba: la campana revoloteadota llama a misa de ocho: plaza y calle están llenas de los mozos de chaqueta negra y blanco panamá, con la faja de color por el cinto, y el calzón de dril, y el pie recio y descalzo: un jinete caracoleando, echa de un lado y otro el grupo: van y vienen entre las chaquetas negras, los pañolones amarillos y azules, los rebozos negros con flores de realce, los rebozos de fresa escarchada: sable al pecho y con las gorras de honor, pasa el cuartel del día en un vuelo de música: como pintada en el cielo, al viento liso, luce sobre la azotea del palacio, roja, blanca y azul, la bandera nacional.

"José Martí" (Diario I de Martí a Centroamérica) (García Marruz, 2008:31-32)

Sepa V., Señor mío, que Rubalcava y los que nacimos en su tiempo tuvimos por preceptor de primeras letras al maestro *Julián Gallina*, que a imitación del famoso maestro de la escuela de Villaornate, pretendía que *burro* se escribiese con B mayúscula si era padre y borriquillo con b minúscula porque era pequeñuelo; y de esa circunstancia esencial inferirá V. los obstáculos que tuvo que vencer nuestro vate para llegar a adquirir esa copia de

conocimientos de que hace gala en sus poesías, y ese colorido vigoroso y correcto que las distingue.

"Manuel Justo de Rubalcava" (Cita de un discípulo del escritor) (García Marruz, 1986: 303)

Nada se le escapa, ni el color de unas flores, ni las nubes que pasan por el cielo, ni el vestido de una niña, ni la actitud remisa de algunos esclavos del salario…

¿Qué le ha pasado a un hombre que se deja herir con tanta paz, y alcanza tiempo para escribir de las miles de heridas que las cosas le confieren?

Diríase que ha ido más allá de la esperanza, que la ha dejado atrás.

"María Zambrano entre el alba y la aurora" (Cita martiana) (García Marruz, 2008:253)

Y yo vi entonces también a Martí, atravesando las abruptas montañas de Baracoa, con un rifle al hombro y una mochila a la espalda, sin quejarse ni doblarse, al igual que un viejo soldado batallador acostumbrado a marcha tan dura a través de aquella naturaleza salvaje, sin más amparo que Dios. Después de todo este martirizante calvario y cuando el sol que alumbra las victorias comenzó a iluminar, yo vi a José Martí- ¡Oh, qué día aquel!-erguido y hermoso es su caballo de batalla, en Boca de Dos Ríos, como un venado…

"Manuel de Zequeira y Arango" (Cita de Máximo Gómez) (García Marruz, 1986:279)

¡A caballo la América entera! Y resuenan en la noche, con todas las estrellas encendidas, por llanos y por montes, los cascos redentores. Hablándoles a sus indios va el clérigo de México. Con la lanza en la boca pasan la corriente desnuda los indios venezolanos. Los rotos de Chile marchan juntos, brazo en brazo, con los cholos del Perú. Con el gorro frigio del liberto van los negros cantando detrás del estandarte azul. De poncho y bota de potro, ondeando las bolas, van a escape de triunfo, los escuadrones de gauchos. Cabalgan suelto el cabello, los pechuenches resucitados, voleando sobre la cabeza la chuza emplumada. Pintados de guerrear vienen tendidos sobre el cuello los araucos con la lanza de tacuarilla coronada de plumas de colores; y al alba cuando la luz virgen se derrama sobre los despeñaderos, se vé a San Martín allá sobre la nieve, cresta del monte y corona de la revolución, que va envuelto en su capa de batalla cruzando los Andes. ¿Adónde va la América y quién la junta y guía? Sola, y como un solo pueblo se levanta. Sola pelea. Vencerá, sola.

"José Martí" (Cita martiana) (García Marruz, 2008: 13)

Allá en otros mundos, en tierras anteriores, en que firmemente creo, como creo en las tierras venideras, - porque de aquéllas tenemos la intuición pasmosa que puesto que es conocimiento previo de vida revela la vida previa-, y a ésta hemos de llevar este exceso de ardor de pensamiento, inempleada fuerza, incumplidas ansias y desconsoladoras energías con que salimos de esta vida;- allá en tierras anteriores, he debido cometer para la que fue entonces mi patria alguna falta grave, por cuanto está siendo desde que vivo mi castigo, vivir perpetuamente desterrado de mi natural país, que no sé dónde está- del muy bello en que nací donde no hay más que flores venenosas-, de ti y de él.

"José Martí" (Cita martiana de sus Cuadernos de trabajo) (García Marruz, 2008:53)

- **Motivos que han originado la escritura del ensayo.**

Bien pudo llamarse este ensayo Relectura de Quevedo, ya que la primera lectura la hice en la adolescencia, y fue tan fulminante que no creí necesario repetirla. Leerlo por segunda vez, sería verlo ya menos. Fue sólo en ocasión de que se me pidió un trabajo para la Revista de la Universidad, con motivo del cuatricentenario del poeta, que volví sobre sus textos. Los bienamados sonetos, primero, luego su prosaza, que en verdad no acabé de recorrer del todo nunca, atestada como la veía de sustancia. A manera de la hostia, su palabra estaba entera en cada parte- y cesen aquí las semejanzas, que ya sabemos que no fue don Francisco, del todo, pan bendito-. Me fui así internando en pasajes ya olvidados, o apenas recorridos, y comprobé que Quevedo, como todo clásico verdadero, soporta y aún exige tres lecturas: la del niño o joven, la del adulto y la del anciano, así como la vista de una montaña requiere tres perspectivas.

"Quevedo" (García Marruz, 2003: 5)

Cuando queremos precisar el mundo que evoca el nombre de Bécquer para nosotros no nos acude una imagen sino varias, que se superponen y nos lo ocultan: es el esbozo de una capa oscura que se pierde por un laberinto de calles estrechas, o es quizás el fulgor doloroso de una mirada que se clava rápida en las sombras y huye. Bécquer, como su gran arpa empolvada, nos mira desde un ángulo oscuro, como rehuyendo la luz. Parece que nos va a decir quién es y lo que señala son los invisibles átomos del aire o las ardientes estrellas, lo diminuto o lo enorme, todo en lo que la naturaleza vibra, tiembla, vuela, desaparece: saeta, hoja, ala, luz.

"Bécquer o la leve bruma" (García Marruz, 1986: 9)

Comenzamos diciendo que lo que más nos había conmovido a los que, más que "discípulos de María Zambrano" fuimos sus modestos alumnos, fue su voz. Voz que parecía debatirse entre dos claridades, con su fija llama, la del alba batalladora y la de la aurora virgen. Voz enamorada "en pos de los levantes de la aurora", alertando a la "violencia", a la "soberbia de la razón" europea, que estas "nupcias no habidas" con la vida que habían relegado, habrían de celebrarse, si no quería la ambición desmedida del Poder correr el riesgo de lo que Martí llamara "la ciencia sin el espíritu", que sería el de acabar con la vida misma sobre la tierra. Voz clamando, como la del Bautista, en un desierto.

"María Zambrano entre el alba y la aurora" (García Marruz, 2008, 276)

Ha sido siempre referencia obligada al tratar de las fuentes del estilo martiano citar por lo coloquial a Santa Teresa, por lo conciso a Gracián. Al fijar su linaje entre el de los prosistas españoles del Siglo de Oro se hacía una aseveración que empezaba a ser imprecisa en la misma medida en que buscaba precisarse. Pues si Martí "parece" un escritor del Siglo de Oro es más bien porque no "se parece" a ninguno de ellos en particular (…) Antes que nada, es preciso distinguir entre la concisión gracianesca y la martiana, que difieren por la carga retórica del ingenio de una parte, y la ética emocional de la otra.

Uno va al análisis, el otro sale de él. Reacciona Gracián contra "el discurrir prolijo" del español en forma aún más española, esto es, por antítesis o discusión, oponiendo quintaesencias a fárragos. Se siente la unidad del procedimiento. "El retén en todo". Ocultar, medir, regatear. A Martí no le sabemos la fórmula previa. Ve lo vivo y sus órdenes y prefiere, sin oponer, el natural al retórico, al que aún así llama "ornado".

"Gracián y Martí" (García Marruz, 1986: 359- 360)

El libro que tenemos a la mano es *Automoribundia*. Su autor nos dice en él, mejor que en los otros, adónde va, cuál es su nombre y su linaje. Y nosotros somos como el estudiante de que se nos habla en el prólogo del *Persiles*, el que, de vuelta de Esquivias, ve a unos jinetes que no sabe a dónde van, aunque "según la prisa con que caminan" piensa que irán a alcanzar alguna merced grande (…) Así aleccionados, empecemos. Si no vimos antes al escritor es culpa de ser su rocín, como el de Miguel de Cervantes, "algo que pasilargo". Si antes parecía regocijar,

ahora nos dice "Yo señor…" Si no podemos seguirlo será menester cambiar otra vez en elogio la "buena conversación". Abramos el libro.

"Elogio de Ramón" (García Marruz, 1986: 81,82)

Lo que quisiera proponer entonces es la reducción a unos cuantos puntos discontinuos que puedan servirnos de guías virgilianos para ese "descenso a los *ínferos*", para decirlo con frase cara a su amiga María Zambrano, como la que reconcilia al hombre con la luz unitiva al final de su "Noche insular". Una búsqueda de ese *logos* de la imaginación que intentó Lezama y al que aludió Martí, a propósito de Moreau, que nos libre a un tiempo de los demonios paralelos de lo sólo razonable o lo sólo absurdo (…) Se trata de situarnos frente a su poesía como él enseñó a hacer con las ajenas a unos pocos iniciados en su delicioso Curso Délfico.

"La poesía es un caracol nocturno" (García Marruz, 2008: 94)

- **Explicación o referencia al título del ensayo.**

En Juan Ramón, "el todo esterno no es sino el todo interno". Su "dios" es inmanente. Al suprimir la vía purgativa-"¿Qué tengo yo que purgar?"- el dios deseante del dios deseado, la vía iluminativa no podía conducirlo a éxtasis real, a unión verdadera. Quedaban los dos extremos iluminados pero fragmentarios: una extensión casi planetaria en medio, una soledad que no podía transfigurar el más exaltado canto:

"Todas las nubes arden/porque yo te he encontrado". ¡Poeta! Se comprende que hayas tomado tu conciencia por un dios. Pero ¿cómo puede haber encuentro de amor con un dios que no sale de la conciencia? (…) No sé cuál de los enemigos que tuvo en vida podría leer en calma esas palabras en las que siempre creímos: no soy duro, no soy seco. Da honor y consuelo pensar cómo acogió el cariño americano al que echó de su tierra, de su idioma y de su luz natal, la guerra, aquél que en los labios de tanto compatriota suyo se vio convertido en un ser sin misterio, reducido a cafetinera anécdota. Repetidores hueros de lo que dijo una vez, ciegos para lo que está diciendo, en lo más puro, siempre.

"Juan Ramón" (García Marruz, 2008: 69-70, 71-72)

Repararemos que sólo hay dos realidades absolutamente exteriores a la imagen que de ellas tenemos o nos hacemos: nosotros mismos y Dios. He aquí dos imprevisibles poéticos, dos

desconocidos. ¿Es que, hasta hoy, se habían constituido alguna vez en objetos para la poesía? Es evidente que no. La pureza e ingenuidad del ojo clásico confirió a las cosas una cierta ilusión de independencia (que hizo posible esa actitud de entregar un bien heterogéneo y sin angustia para su "disfrute"), en tanto que la malicia romántica acuñó con aire pretenciosamente individual sus paseos por el ámbito más bien general y anónimo de la caída, con idéntico, aunque inverso, espejismo. Si el sentir clásico fue ante todo un sentir de lo externo, en tal grado, que para el poeta aun su propio sentimiento es sustancia, cosa (así Lope por ejemplo, tan fino poeta del sentimiento, no es en modo alguno por ello un poeta sentimental), es claro que se trató siempre de lo exterior-conocido, pero no de aquello que ahora nos ocupa, lo exterior-desconocido, dentro y fuera de nosotros. La poesía se hizo "objetiva" en los clásicos, "subjetiva" para el romántico pero ¡qué lejos estaban ambos de la verdadera intimidad, que es siempre extraña como un ángel, de la verdadera allendidad de lo Exterior!

"Lo exterior en la poesía" (García Marruz, 2008: 73-74)

Un periodista comentaba lo siguiente: "Pero aún reservaba para el final Gómez de la Serna un caso más de humorismo sorprendente que realizó comiéndose la vela de una palmatoria que había chocado al público ver en la mesa del conferenciante…" ¿No creeríamos haber visto en algún corto de Chaplin esta escena? ¿Pero es en realidad lo sorprendente, lo insólito en ella, lo humorístico? Recordemos que nos ha dicho que quiere darnos la conferencia seria, "nada de la conferencia graciosa o discretadora". Es la naturalidad, entonces, la seriedad con que de seguro se comió la vela lo humorístico, pues nada hay más hilarante que lo absolutamente serio. Creemos que entre el humorista que se burla de "esa seriedad de burro que caracteriza lo real" y el cómico o actor que se come la vela con absoluta seriedad él mismo, hay un intervalo en que no estará mal evocar la sombra de Chaplin.

"Chaplin y Ramón" (García Marruz, 1986: 111)

La relación de obras de teatro representadas en La Habana en la última década del XVIII, según las vamos viendo aparecer en los números del *Papel Periódico* nos da idea de la temprana afición del habanero por este género de espectáculos. Dentro de la misma semana, y a veces con el intervalo de sólo dos días, se anunciaban comedias de ambiciosos temas históricos: *La batalla de Pavia y prisión del rey Francisco, Carlos XII de Suecia*, tercera parte, es decir, obras de cierto aliento que iban desde los temas de la auntigüedad griega y latina hasta los más recientes de historia americana como *Cortés triunfante en Tlascala o El pleyto de Hernán*

Cortés con Pánfilo de Narváez, sin eludir naturalmente, las comedias de "amor y zelos", el sainete costumbrista con el tema de *La comadre y la hija embustera* o *El mundo enmendado*, ni el número final a base de la famosa tonadilla escénica, tan en boga en el XVIII.

"Obras de teatro representadas en La Habana en la última década del siglo XVIII"
(García Marruz, 1986: 221)

Antes de entrar en lo que llamara Eliseo Diego "la insondable sencillez" de estos versos, quisiera invitar a leerlos no como un grupo de composiciones aisladas, sino como un solo poema en varios cantos, como una unidad, un *organum*, lectura a la que nos invita el que dijo que ni en la naturaleza ni en la historia había hechos aislados, y quiso al verso "fino y profundo como una nota de arpa". Proponemos esta lectura porque todos tenemos un poco la impresión de haberlos ya leído, al menos por esa vía oral y fragmentaria que es por la que suele entregársenos la poesía auténticamente popular, y en Cuba, si preguntáramos: ¿ha leído usted los versos sencillos?, nos mirarían con sorpresa. Porque ¿quién no oyó recitar de niño en la escuela esos versos de mano en pecho: "Yo quiero cuando me muera…", quién no oyó al campesino iletrado cantar estos versos que, fundidos por nuestro Julián Orbón a la tonada de *La Guantanamera*, han dado la vuelta al mundo: "Con los pobres de la tierra/Quiero yo mi suerte echar…"? Pero propongo simplemente leerlos como una unidad porque Martí no escribió nunca ningún poema que se llamara "La niña de Guatemala" o "La bailarina española".

"Los Versos Sencillos" (García Marruz, 2008:175-176)

(…) Y leyendo, y anotando, fueron creciendo en desmesura estas páginas, y se pasó el tiempo, y llegó la fecha límite en que debía ser entregado el trabajo para que aún se publicara en el año de su centenario. Pero traspasar un límite no parece la peor manera de rendir homenaje a este apasionado que los transgredió todos. Mantuve entonces el título original: *Quevedo en su centenario*, para dejar constancia de esa distinta versión que cada centuria entrega de un poeta, como prueba mayor del fuego que así las resiste. Pasado ya demasiado tiempo de estas eventualidades, no me ha quedado sino llamarlo sencillamente *Quevedo*, a sabiendas de que no puede pretender abarcar al que, por ventura, permanecerá siempre inabarcable.

"Quevedo" (García Marruz, 2003:5-6)

- **Preguntas retóricas**

¿Qué libro inmenso podría recogerlas, a esas miríadas de explosiones verbales diarias? Ese *Cuento* ya es de por sí refrán en cuanto sintetiza una situación primordial de impotencia que se vale de ellos más para prolongarla que para hacer su denuncia, vuelta "sabiduría", no justicia, "del pueblo". ¿Cómo no había de ver la palabra que esconden las palabras como verbo muerto el que oyó hablar lo mudo? ¿Acaso no oyó a tres mulas hablar con el haca de un barbero y a las flores devolver los insultos a las hortalizas?

"Quevedo" (García Marruz, 2003: 71)

¿Quién reconocería en este hombre exquisito y familiar, casi tímido, según afirman, en el trato diario, a aquel que cierra así el párrafo de un discurso, después de haber evocado, como el que lo está viendo, toda la historia americana en frases que parecen versos?

"José Martí" (García Marruz, 2008: 12)

Con esa imperturbable mezcla de inocencia y clarividencia histórica que lo caracterizaba, había escrito Lezama: "Sabemos que la generación de *Espuela de Plata* es esencialmente poética, porque su destino dependerá de una realidad posterior". ¿Quién podía ver la relación (no casual) de dos idiomas tan distintos como el de la imagen y el acto sino aquél que parecía tener cosido al pecho lo de Pascal: "Reconciliación total y dulce" o estar oyendo siempre la música de su frase preferida sobre la resurrección, que podría extender a la historia": "Lo creo, porque es imposible"?

"La poesía es un caracol nocturno" (García Marruz, 2008: 106)

Hoy de nuevo, nos permitimos contradecirlo, recordando la advertencia que hizo a los sordos desde sus primeros textos: "Sabemos ya hoy que las esenciales cosas que nos mueven parten del hombre, surgen de él". Su palabra, que al final de su frase parecía adoptar, con una cortesía anhelante, la forma de una interrogación, nos sigue diciendo: ¿Es posible el conocimiento por la poesía? ¿Enseña más de ética que todas las categorías filosóficas la sangre de un oscuro héroe en una plaza perdida?

"La poesía es un caracol nocturno" (García Marruz, 2008: 120)

¡La modestia española! Es cierto. ¿Y no viene toda ella de ese amor a la realidad de que él mismo nos ha hablado, de esa conformidad con lo inmediato que es como una castidad de la

imaginación frente a lo fantasioso e ilusorio, pobreza que, semejante al ser, no nos podría ser quitada, muralla firme que queda a vueltas de todas las aventuras y todas las pérdidas?

"Chaplin y Ramón" (García Marruz, 1986:122)

¿Es éste el mismo poeta, celoso del rey y de la patria que nos pintan, que luego cantaría las glorias militares de España, el "Sitio de Zaragoza", la "Batalla naval de Cortés en la Laguna", el "Ataque a Yacsi"? ¿Éste, el que se inclinaba ante "la persona augusta del ínclito Fernando"? El que ha escogido la carrera militar ¿cómo nos dice en este poema que está haciendo la ronda de los muertos?

"Manuel de Zequeira y Arango" (García Marruz, 1986: 246)

Si a partir del romanticismo la poesía abandonó sus ropajes formales para mostrar primero su desnudez y luego sus entrañas, como el mendigo muestra sin pudor la propia llaga, si la forma empezó a resquebrajarse, a hervir, si hemos asistido a lo que es quizás previo a toda construcción mayor, el progresivo desmoronamiento y atomización del poema, del que empezaron a salir, como de las ruinas removidas, los animalillos del subfondo, ¿cómo no ver con sorprendida gratitud que un poeta se quite aún el sombrero cuando entra la Dama poesía, le ceda al asiento de mejor luz y sonría a sus telas, sus aromas, si el corazón busca en lo oscuro sus juglarescas tretas para distraer al tiempo con el discurso, la elocuencia, la voluta, el ornamento, si se vuelve a nombrar las cosas, como en el origen, para rescatarlas de nuevo en la palabra que las fundió al principio, si la añoranza vela cortésmente la tristeza y se vuelve reverencia y despedida?

"Ese breve domingo de la sombra" (García Marruz, 1986: 397)

- **Afirmación/Postulado.**

Las primeras asociaciones que suscita el nombre del Domingo del Monte-centro de la vida cultural del país, animador de revistas y tertulias, enemigo velado del absolutismo colonial, paladín del reformismo-, corresponden en realidad sólo a una etapa de su vida: la de sus años de madurez. Es la imagen que recuerda el retrato más difundido que se conserva de él, el que nos lo presenta tal como lo describe Federico Milanés, de complexión "ni bien obesa ni bien falta de robustez", de talle algo menos que mediano, tez pálida, ojos negros, depurado gusto en el vestir. Es el Del Monte recién casado con Rosa Aldama, perteneciente a una de las familias más

acaudalas del país, miembro de la Real Sociedad Patriótica, en la que desempeña un cargo importante como secretario de las secciones de Literatura y Educación. Es, en ese retrato, ese señor de sí mismo y de la llaneza afable que todos conocemos a través de los apasionados testimonios de sus amigos Palma y Suárez Romero, Echeverría y El Lugareño, Saco y Milanés. Se llega a pensar que personaje tan bien asentado nunca ha conocido problemas económicos ni sentimentales, inquietudes o dudas. Para convencernos de lo contrario no estará de más recordar algunos hechos.

Estudios Delmontinos: "El caso de Domingo del Monte" (García Marruz, 2008: 15-16)

La originalidad de Sor Juana es a nuestro entender que no trata en este poema la superior dignidad de la criatura humana desde un punto de vista religioso- tal como aparece tratada en sus propios autos sacramentales o letras sacras- sino propiamente como objeto de conocimiento científico, es decir el no verlo desde la perspectiva de la fe sino desde la perspectiva del conocimiento. La razón abstracta a solas reina para Sor Juana en un mundo "sublunar", sin poder alcanzar el sol del conocimiento. Su reino es el de la metamorfosis, el de las inducciones o deducciones lógicas, y resulta un instrumento perfectamente apto para ordenar y clasificar el mundo de la fisis, pero resulta un instrumento demasiado tosco para explicar "el compendio misterioso", el hombre.

"Sor Juana Inés de la Cruz" (García Marruz, 1986: 201)

Dos rasgos van a señalar lo que llamamos la progresiva cubanización de Zequeira: la burla y la piedad. Que la musa satírica fue cediendo el paso a la bélica y españolizante, lo revelan muchas composiciones, pero ninguna como la del estribillo "Huevos fritos revueltos con tomate", que resuelve en típica burla y mezcla de sabores criollos la dignidad enteriza y el empaque que le eran inseparables. Ya habla de "los argivos vates" con cierta lejanía y un poco en zumba. Poco a poco la isla del tabaco y el azúcar, de la dulzura y la evaporación, ha ido rindiéndole la coraza militar, como la abeja de sus "Versos a Carmelina".

"Manuel de Zequeira y Arango" (García Marruz, 1986: 271)

No encontraremos nunca en Quevedo el sentimiento del pasado o el futuro puros, ni del presente sin marcha: todo en él se ve en tránsito, todo mordido, y roído, pero también traspasado por la flecha del Niño-Amor que da en el "punto del corazón, del Ser a quien llamó- para contraponerlo a su "polvo enamorado"- "Todo enamorado". Y ese "punto" que apenas

"presume" que romperá el cerco de las Horas, ¿qué busca en ellas para saciarlas y saciarse- que el Amor es cosa de dos- y cuál es el cruce de lo que está "más allá" y la incesante trscendencia del tiempo? Si la vida no le responde, ¿podrá respondérselo "la postrera sombra", que parará el devenir incesante, podrá respondérselo la muerte?

"Quevedo" (García Marruz, 2003: 125)

En Lezama, la poesía no crea un doble, un reflejo derivado, sino busca, "entre el río y el espejo", su propia identidad, a través de una presentación en lo desconocido. Al hacer descansar lo diverso en la unidad, los emparejamientos pueden volverse infinitos, ya que en él lo griego (*terateia* y metamorfosis) estaba impulsado por las sentencias paulinas ("La caridad todo lo cree"), aunque sospechamos que la suya, cubanísima, creía unas cuantas cosas más que las que soñaron Ovidio o San Pablo. ("Porque A es igual a A, este ciervo es aquel árbol, esta capa es el escudo de Aquiles"). Si el hombre, como Dafne, perdió su identidad, no podía conformarse con ser trocado en árbol, sino lanzarse a su búsqueda. La poesía busca un nuevo emparejamiento de la sangre con el espíritu, que-como en el anuncio angélico a la doncella- "cubre con su sombra" para generar un nuevo nacimiento, del cual el divino sería suprema imagen.

"La poesía es un caracol nocturno" (García Marruz, 2008: 87-88)

El prólogo, que no es parte aditiva al libro sino esencial de él, no sólo cuenta las causas que lo originaron sino que formalmente, a través de la imagen, no de modo conceptual, prefigura sus temas centrales: agonía histórica-consuelo de la naturaleza, y ese tono popular que le inspiró el brío y cautela de nuestros pueblos, nunca intentado antes por su poesía; y en su segundo párrafo da acceso inesperado al tema de su verso mismo, del consuelo y fuerza impulsora del arte: ya en él aparecen también las dos naturalezas que van a superponerse en el libro: la que "cierra" como nube de tormenta, y la que "fluye" como arroyo natural, y este elemento relacionador de la palabra, que sus dos puntos tensan: "Me echó el médico al monte: corrían arroyos, y se cerraban las nubes: escribí versos".

"Los Versos Sencillos" (García Marruz, 2008: 177)

Lo dicho puede explicar, quizás, por qué Mirta Aguirre, no obstante su filiación marxista, se mueva en poesía más desembarazadamente en las formas tradicionales, que no parezca necesitar la creación de una forma nueva, ya que la sola realidad que admite es la de la historia, no como un absoluto comienzo sino como un devenir incesante, presente en trance de futuro, y a la vez, la canción más antigua que ha acunado al hombre. Este sentido de continuidad

pervade todo el poema, la elección de su forma, su ritmo, sus temas. El poema parece decirnos: hay una nobleza salvable, permanente, que atraviesa en formas diversas el tiempo, con la que el diálogo no sólo es posible sino necesario. La cortesía revolucionaria del héroe no es excluyente sino integradora. Pero nadie se confunda: diálogo no es conciliábulo sino apertura a un envolvente dinamismo mayor. El pasado pregunta y el presente responde. La leyenda se trueca en saga, en epopeya.

"Sobre "Canción antigua a Che Guevara"" (García Marruz, 1986: 422)

- **Autoridades que tienen algo que decir sobre el tema a desarrollar**

  Según Abreu Gómez, el método expuesto por Sor Juana para alcanzar el conocimiento se inspiró en la tercera de las reglas del *Discurso del método* de Descartes, donde se dice que para descubrir la verdad era preciso subir paso a paso de los más sencillos a a los más complicados conocimientos, a lo que replica Chávez, con buen juicio, que ese orden es tan viejo como el Génesis, que es así como cuenta la progresiva creación del mundo. Por otra parte, todos parecen estar de acuerdo en que Sor Juana no llegó a conocer ni a Descartes, ni a Pascal, ni a Bacon, ni supo de Newton o de la revolución copenicana, a pesar de algunas que otras influencias o anticipaciones.

  "Sor Juana Inés de la Cruz" (García Marruz, 1986: 195)

Henríquez Ureña, después de hacer un estudio detenido de los "Ocios de Guantánamo" firmados en la colección Boloña por el Doctor Crea, y las silvas que incluye Baralt en su edición de Rubalcava, se pregunta: "¿Son de Ruvalcaba estas silvas?" "¿Quién era el Doctor Crea?" El cuidadoso examen de las mismas lo lleva a las siguientes conclusiones:

1. No hay dato alguno que permita suponer que estos "Ocios" son anteriores a la fecha que se les asignó al publicarlo en 1833, o sea junio de 1829.
2. Fallecido Rubalcava en 1805 no puede atribuírsele la paternidad de estas composiciones.
3. El nombre del "Dr. Crea" no es ficticio sino real, si bien se desconocen otros datos que nos permitan precisar, con el nombre completo, de qué persona se trata.
4. La silva cubana parece una de las muchas composiciones que provocó la de Bello a la Zona Tórrida desde el momento mismo de su publicación.

Teniendo en cuenta, además, que ya Baralt había atribuido a Rubalcava sonetos deZequeira, desecha Henríquez Ureña por completo la posibilidad de que fuera un seudónimo de Ruvalcaba el "Doctor Crea", haciendo constar que en los siglos XVIII y XIX hubo varios

doctores Creagh, de ilustración reconocida, que ocuparon cargos de importancia, y algunos de ellos tuvieron posesiones en Guantánamo donde explotaban el trabajo de buen número de esclavos, a los que trasmitieron su apellido. Aduce además (y es otro punto que nos parece discutible) que el estilo de las silvas "no se aviene con el de las poesías auténticas de Rubalcava, de las cuales está ausente el elemento descriptivo de tipo criollista". Cree que el autor de la "Silva cubana" siguió más bien el procedimiento enumerativo de Andrés Bello en su silva "A la agricultura de la zona tórrida", que apareció por primera vez en 1826, muchos años después de la muerte de Rubalcava.

"Manuel Justo de Rubalcava" (García Marruz, 1986: 319-320)

La manía crítica pareció desarrollarse en todo el círculo de amigos de Del Monte. Silvestre Alfonso en carta a su amigo dice cosas como ésta:
la versificación (del Tiberio de Heredia) es durísima porque él no ha estudiado, según creo, la naturaleza de la armonía en el verso suelto.

Y José Luis Alfonso comenta, no sin agudeza:

Quintana está helado, como de costumbre. No sé cómo hay quien lo tenga por un gran poeta ni cómo puede Heredia imitarlo.

De "La Madrugada" de Milanés escribe: encuentro que su lenguaje carece algunas veces de aquella dignidad que tanto requiere la poesía de este género.

Estudios Delmontinos: "Milanés y la crítica de Del Monte" (García Marruz, 2008:143)

¿Por qué se fija en el fenómeno de lo ridículo? Sin duda por lo que tiene de inapresable, Bécquer decía que el ridículo era absolutamente imposible de definir. Sin embargp podemos apresar algunos de sus elementos: la ridiculez está ligada a la condición de exceso ya que cualquier cosa que empieza a ser excesiva, acaba por parecer ridícula. La medida justa, natural, no es nunca ridícula. El romanticismo es ridículo en cuanto exagera y falsea. Bécquer se salva de la pléyade de poetas románticos que florecieron en España e inundaron las revistas de cantos vagorosos e hinchados, porque es excesivo pero sobrio, brumoso pero ceñido, volador como caballo árabe, pero elegante como él. Esa contradicción explica que sea a la vez que el desatado romántico de las *Rimas*, el excelente teorizador de la poesía de las *Cartas literarias a una mujer* y del prólogo al libro de Augusto Ferrán, *La soledad*. De estos dos textos se puede extraer una coherente poética. Ya críticos como José Pedro Díaz lo han hecho.

"Bécquer o la leve bruma" (García Marruz, 1986: 53)

4.1.2c. La narración/ exposición.

María Elena Arenas (1997: 223-224) apunta, según la definición clásica, que la *narratio* consistía en la presentación de las circunstancias en que han tenido lugar unos hechos determinados. Condicionantes de la causa que se va a defender, debatir o encomiar. Su función es la de enmarcar los puntos de partida de la argumentación. Resulta indispensable que el autor conozca los acontecimientos para que pueda llevarse a cabo una reflexión argumentada sobre los mismos.

Relacionado con el contenido semántico, la tratadística latina señalaba dos grandes ámbitos: los sucesos (que podían ser verosímiles – *argumentum*, no verosímiles- *fábula*- y verdaderos- *historia*) y las personas. En el ensayo moderno también se narra/ expone sobre sucesos y personas mas la presentación aparece a menudo fundida con el comentario personal del autor, que también se incluye como elemento semántico. El autor valora hechos y personas desde un punto de vista subjetivo. Es éste el caso de la autora- ensayista- que se analiza. Las narraciones que construye Fina García Marruz contienen incontables casos de valoraciones y juicios que, según la escritora, refuerzan el *êthos* del enunciador quien persuade de su posición no sólo a través de los argumentos que ofrece sino también mediante su carácter o personalidad. En el estudio que se presenta, la narración no cumple cabalmente con su propósito de contar una historia ilustrativa para justificar inmediatamente una determinada posición con los argumentos pertinentes. Aquí Fina García Marruz utiliza la narración/exposición como argumentación propiamente dicha en aquellos ensayos que presentan como tópico principal la caracterización de un autor o su obra.

En el epígrafe, por tanto, se tendrán en cuenta tres apartados diferentes a la hora de clasificar la narración y la exposición que caracterizan los ensayos en esta parte de la superestructura argumentativa. En los ensayos cuyo tópico recurrente suele ser la caracterización de un autor/a u obra literaria determinados, la narración se alternará con la exposición digresiva. En el resto de los ensayos críticos resulta normal que predomine la enunciación expositiva propia de esta clase de textos que, de igual manera, se intercala con juicios, opiniones y argumentos. Se tendrá en cuenta también la

narración como pequeño relato o anécdota capaz de reforzar la argumentación llevada a cabo por la escritora. Se considera, por último, una modalidad especial de ensayo en que el contenido semántico es modificado y la persuasión se realiza por medio de la *narratio* como superestructura argumentativa predominante.

Acerca de la narración en el discurso argumentativo pueden ser remarcables algunas de las ideas de Tuija Virtanen (1992: 304-306), recogidas en su artículo sobre tipologías de texto y la narración como un tipo "básico" de texto. En opinión de la autora citada, la narración conforma una clase de textos poderosa por su flexibilidad para realizarse en diferentes tipos de discurso, ya sea argumentativo, expositivo, descriptivo o instructivo en adición al narrativo. Aunque la narración prototípica contiene un número de características apunta que se necesita muy poco material narrativo para calificar un texto como tal. Sólo tiene que estar presente la sucesión temporal para que se califique como discurso narrativo. Concluye que la argumentación puede considerarse como la clase de discurso prototípico mientras que la narración deviene texto tipo que algunos lingüistas no distinguen siempre entre el término "discurso" y el de "narración". A este respecto estima que el discurso y el modelo de texto coinciden. El discurso narrativo utiliza un texto con características también narrativas. Además existen numerosos ejemplos en que se utiliza una modalidad de texto para servir otro ejemplo de discurso. Puede utilizarse así la narración para la argumentación, la descripción o la instrucción. Explica, conclusivamente, que puede incluirse en la instrucción, por ejemplo, con instrucciones en tiempo pasado y una continuidad explícita de los participantes para explicar cosas. Tal es el caso de las narraciones informativas, los retratos biográficos para describir actividades y/o circunstancias; descripciones en presente de un estado de cosas o para persuadir en el caso de fábulas y sermones.

La narración cumple en los ensayos el propósito explicativo referido previamente, en los dos primeros apartados dedicados a esta superestructura argumentativa; mientras que en el tercero la narración es la principal fuente de persuasión y el ensayo se constituye a partir de una historia.

En el primer apartado son estudiados aquellos ensayos en los que la narración/exposición va nutriéndose del comentario del ensayista. De lo anterior se infiere que esta categoría deviene una argumentación propiamente dicha. María Elena Arenas (1997: 226-232) aduce que cuando en esta parte de la superestructura argumentativa alterna el mundo narrado con el comentado, se está ante la *narratio*, nombrada por los tratadistas clásicos como *partita* o *partilis*. Se opone la autora a la *narratio continua*. Ésta se interrumpía con fragmentos intercalados no narrativos como digresiones, comentarios, valoraciones y todo tipo de argumentos. Añade con posterioridad que en estos ensayos el autor trata de encuadrar a la persona y sus obras en un lugar, un tiempo explicando antecedentes, circunstancias especiales y una opinión común.

En la presentación de las circunstancias se combina la narración de sucesos pasados con comentarios actuales del ensayista. Con ello, la narración/exposición se contamina de subjetividad concibiendo lo que la autora ha llamado argumentación implícita donde la relación entre la narración y la argumentación se realiza de una forma más eficaz. Se refiere a la selección, cualificación e interpretación que realiza el autor sobre su materia en función de sus intereses argumentativos. Se trata de un mecanismo argumentativo muy recurrente en varias partes del ensayo, especialmente en la narración. Tres razones raigales lo distinguen:

A. La presentación de los hechos no es exhaustiva pues lo más habitual en la exposición argumentativa es que se retengan sólo aquellos datos que se juzgan más ilustrativos. Por tal razón predomina el resumen.

B. El ensayista atribuye cualificaciones a los hechos que presenta y los sitúa dentro de su propia escala de valores que pueden aparecer como positivos o negativos.

C. Los datos que ofrece están supeditados a las condiciones argumentativas y persuasivas del autor, quien ofrece una determinada versión de los mismos.

Concluye la autora que la forma de presentar los hechos en la narración/exposición -seleccionando los datos, cualificándolos e interpretándolos desde su propia subjetividad- es ya una manera de argumentar y de orientar la persuasión del receptor en una dirección determinada.

Se atenderá, por lo tanto, a la fusión de la narración/exposición con la argumentación que se desarrolla mediante la técnica argumentativa de la interacción del acto y la persona en que Fina García Marruz ofrece una visión de un personaje mediante su obra a través de un escritor o escritora concretos, cuando se refiere a la literatura-la poesía- en general o cuando hace del artista, su quehacer, su ser, el epicentro conceptual de cada manifestación. Se trata en la mayoría de los casos de *sui generis* retratos biográficos que articulan la mancomunión de vida y creación literaria del objeto de análisis elegido. Esa técnica argumentativa se estudiará con más detenimiento en el apartado siguiente donde se ilustra de forma más exhaustiva con varios fragmentos. Ahora se presentan algunos ejemplos de la narración/exposición unidos a la argumentación propiamente dicha.

En "Quevedo", su excelente ensayo sobre la vida y obra del escritor español la exposición digresiva en tiempo presente prevalece durante casi todo el texto, tal y como se advierte en este fragmento:

> Qué raro Quevedo éste, qué singular poema, que parece que baila, y en que no se sabe a derechas si está haciendo una crítica a los galeones que surcaban los mares en busca del fácil oro de las Indias, anegándose en la empresa, o los anima a buscar "blanca" en los aires de México. ¡Qué rejuego de orillas del que salta la realidad americana de lo "nuevo", la de los "puros soplos" vuelto de pronto a la española, en virtud de la fragatita "nueva" que los busca, ilusionada, qué rejuego de dobles peligros, polivalencia de buenos y malos aires, qué gracia!
>
> "Quevedo" (García Marruz, 2003:103)

Se exponen datos biográficos de la vida del escritor hilvanados con valoraciones de sus obras y exégesis puntuales de algunas de ellas. En el caso de "Sor Juana Inés de la Cruz", la exposición sobre las características formales de puntuales obras de la ingente autora mexicana va acompañada de un exquisito y bello examen de la naturaleza más íntima de Sor Juana como literata, como persona y mujer. Recurre aquí a un argumento que incluye en el discurso expositivo:

Véase ese pasaje de la *Respuesta a Sor Filotea* en que habla de la necesidad de tener "una pureza de vida" que sería esa "oración continua" o purgación del ánimo de todas las pasiones que considerba previa no ya a la "salvación" del alma- ya que éste es el supuesto mismo de toda vida religiosa- sino a toda verdadera iluminación intelectual. No sé si se ha

reparado bastante en lo que significa haber hecho entrar a la pureza de vida, a la naturaleza moral, entre las condiciones del conocimiento. Pues hacer entrar a la vida, era hacer entrar al sufrimiento. En la *Respuesta a Sor Filotea*, los "áspides de persecuciones y calumnias" aparecen vistos a una doble luz. Si por una parte resultan obstáculos exteriores para el conocimiento, interrupciones casuales, sirtes azarosas, cosas que fueran extrañas a la vida misma, por otra se comprende que ellas tienen acaso la misma necesariedad que una ley física, y que el conocimiento no podía volverles la espalda. La sabiduría humana no era, como creía el Obispo de Puebla, sustituible por la divina, sino que tenía más bien que hacerse semejante a ella, no era un reino aparte sino un umbral, no podía excluir el sacrificio y el amor. "Cabeza que es erario de sabiduría no espere otra corona que la de espinas". No dice "corazón que sea erario de virtud" sino "cabeza que sea erario de sabiduría". Luego el sufrimiento ha de formar parte de la sabiduría. La que había recibido tan unánime corona de alabanzas comprende que no era esta corona otorgada al saber humano la definitiva. El fruto del árbol de Minerva no era el laurel sino el olivo, que al comienzo de su poema "suda" congojoso, en anticipada prefiguración del sudor del Huerto.

"Sor Juana Inés de la Cruz" (García Marruz, 1986: 204-205)

"Alicia en el país de la danza" incluye una valoración de la danza y su dimensión cultural en el decurso de la historia. Utiliza la ensayista en varias partes del texto la exposición de ideas o datos para apoyar la argumentación que sustenta todo el cuerpo del ensayo:

La ordenada gracia del "cuerpo de baile" es la del siglo de Laplace y del descubrimiento de las distintas medias invariables entre las estrellas. Se dice que los egipcios copiaban en sus danzas el giro de las estrellas y el respeto de las constelaciones a sus posiciones fijas, en tanto que las bacantes griegas se dejaban arrebatar por la embriaguez del movimiento y sus velos indetenibles. La Duncan, inspirándose en ellas, tenía su escuela de danza a la orilla del mar para que sus danzarinas, vestidas de bacantes, copiasen los movimientos de las aguas, su freno y desenfreno rítmicos, enorgulleciéndose de poder bailar un verso de Walt Whitman lo mismo que una silla. Es curioso que en tanto que la danza llamada "moderna" recuerda mucho más los caracteres de la naturaleza y la vida primitivas, sus extremos de libertad o hieratismo geométrico, acercándose por ello más a las danzas rituales, el engañoso anacronismo del baile "clásico" (y ello quizás explique su vigencia) parezca obedecer a una doble fuente de inspiración acaso más permanente, la del equilibrio de lo natural y lo racional, media

proporcional entre lo ondulante y lo hierático, de ahí el encanto de esas figuras que fingen danzar dentro de un desordenado bosquecillo de vides, tirsos y cítaras griegas, a la vez que quedar de pronto dibujadas y netas como las cartesianas ideas "claras y distintas".

"Alicia Alonso en el país de la danza" (García Marruz, 1986: 424)

La narración es predominante, en cambio, en otro ensayo donde lo artístico es temática distintiva. En "Obras de teatro representadas en la Habana en la última década del siglo XVIII". Ambos casos participan de la interacción del acto y la persona con la salvedad que utiliza categorías retóricas diferentes:

La relación de las obras representadas en La Habana según estos anuncios del *Papel Periódico* nos revela que el movimiento teatral fue decreciendo de los años 94 al 1800, volviendo a incrementarse después. Casi todos los títulos, acompañados de sus fechas revelan que el 90, 91, 92, fueron años de mucha mayor animación teatral. En el 94 hay poco. En el 99 casi nada. Muchas más maromas, espectáculos circenses, corridas. Y un gusto muy siglo XVIII por mezclar arte y mecánica, reloj y caja de música, gusto por estos ingenuos montajes mecánicos; "una máquina périca que imita un fuego natural sin pólvora y sin fósforo y representa todas las armas de las Monarquías de Europa con sus mutaciones de color", gusto por los fuegos de artificio y por los "fuegos matemáticos". En el 94, un gran acontecimiento: el Teatro Mecánico (no. 25, marzo 27, 1794) que llega a La Habana con gran estrépito de anuncios. Se trataba de un tetro en que, sobre una plataforma de treintiséis pies de largo se movía más de tres mil quinientas figuras. El número 26 de marzo 30 del 94 anuncia su apertura y en el número 29 del mismo año se nos dan todos los detalles: la representación seria "en la casa de Don Blas Vázquez, esquina opuesta a la del Monasterio de Santa Clara que mira a Belén" y se nos da la perspectiva del teatro que ofrecía a los ojos "un pórtico de orden corintio con columnas torcidas o salomónicas guarnecidas de follajes de oro" y bajo los pedestales cuatro figuras alegóricas en medio de las armas de San Juan de Jerusalem. Después de la obertura, la cortina se levantaba y el orador anunciaba el acto primero. Contamos pues con la minuciosa descripción de todos los actos de esta curiosa obra que nos deja ver de pronto, como a través de un agujero de telón, una representación habanera de finales del XVIII.

"Obras de teatro representadas en la Habana en la última década del siglo XVIII" (García Marruz, 1986: 227-228)

Con el argumento de la interrogación retórica dialoga en "José Martí" sobre el alcance exacto de los términos acción y contemplación; observados en la figura del

apóstol nacional como misteriosa, profunda relación. Muchos suelen ver en ellos dos órdenes diferentes que poco tienen que ver entre sí siendo necesario abandonar uno para entregarse a otro. La argumentación siguiente evidencia este redentor y atípico lazo:

Pues la acción no es la agitación vacía con que se la confunde ni la contemplación es una vacía especulación. Sólo han actuado realmente aquellos hombres en que el acto ha sido-como decía un apologista católico-, sólo esto: sobreabundancia de la contemplación. No creo que haya definición más justa. Es preciso llenarnos de silencio y soledad para que sobreabundemos en palabra y en obra (…) Pero todo acto que no procede de una contemplación es hueco y estéril, porque ya no es el agua que desborda de una fuente manteniéndola intacta y llena, sino la que se vacía poco a poco de un cántaro hasta que no queda nada en él. ¿Qué idea tenemos de lo que es esa fuerza tremenda y exquisita de la acción? ¿Es algo acaso que hay que dejarle a los bárbaros, que no necesitan madurez? (…) Pues para dar ¿no hay que tener? ¿Y cómo si no en soledad se podrá seguir ese delicadísimo descenso del alma hasta su propio centro de caridad?

"José Martí" (García Marruz: 2008: 21,22)

Es destacable la narración que se observa en el ensayo "La poesía joven de Samuel Feijóo". Esta entrañable anécdota establece un hilo conductor entre el exordio y la argumentación *per se*:

La llegada de Samuel a casa era siempre una fiesta. Mi hijo se resistía a hacer otra cosa que oírlo, o acompañarnos a nuestras incursiones por las lomas habaneras cercanas, donde Samuel le hacía mil travesuras, como cuando le dejó jugando con una vaca mansa y luego rodó, perseguido por un chivo enojado, que a él le parecería un toro terrible, acabando los dos enredados, loma abajo, muertos de risa. Loma de Chaple, loma "del burro" de la Víbora. Incursiones por su barrio de la Güinera, donde su amigo el guajiro Juan Liriano le había hecho un cuartito de madera para cuando viniese a La Habana, y donde Samuel nos leería tanta primicia de *Faz* y de las *Violas*, que nos dedicó, cuyo manuscrito parecía un laberinto, por sus correcciones incesantes y en que cada adjetivo era rectificado por otro hasta lograr su tono y acento justos, lo que no dejaría de sorprendernos.

(…) La sorpresa de oír estos poemas, viendo las mismas gamas "rosa y viola" de la tarde, en el pequeño cuartito destartalado de la Güinera, tan parecido al chaplinesco de *La quimera del oro*, hace a aquella lejana lectura sólo comparable a la que, años después, nos hiciera en la cabaña, encendida por unas velas, que compartimos en medio de las lomas del

Guamuhaya, donde su hermana estaba a cargo de una misión protestante por aquellas zonas apartadas, y a la que fuimos a verlo, a raíz de la muerte de su madre- "mi santa madre"- como él decía siempre, "que padeció una cruel enfermedad y murió"- "Cristo sufrió más, hija…"- con una sonrisa transida. Allí junto a la mesa rústica, en que compartimos "una tortilla de oro", como la calificaba Cintio, que nos preparó el mismo Samuel, nos leería la página que escribió para su madre, en la que no la nombra- sólo mientras la leía nos dimos cuenta de que era por ella- y que era sólo una enumeración interminable de todas las flores cubanas, cauda de "rosas, bungavilias, coralillos, alemandas", "resedá" que Salomón cantara, y también acompañara a la Niña de Martí, "titonia con los discos del amarillo, recia rival de los yelmos del girasol", "ruselias, embelesos, flores del aire, glorias!". La cubrió de flores. Decenas y decenas de sus puros nombres, con apenas algún rápido trazo definidor por toque delicado, que fue en realidad su transido homenaje.

"La poesía joven de Samuel Feijóo" (García Marruz, 2008: 123-124)

En las páginas siguientes del ensayo referido se conjugan narración/ exposición y argumentación. La narración estará siempre vinculada a aspectos de cariz afectivo y familiar que despiertan en el lector un enternecedor gesto de íntegra aceptación de lo enunciado:

Sí, su llegada a casa era una fiesta, y no sólo para nosotros. Mi pequeño hijo se resistía a irse a dormir. "Samuel, hazme ahora el cuento de *El elefante galante*". El cuento lo había oído a un barbero, creo que de San Juan de los Yeras y que hicimos repetir- como el de la "luz purpurina", otro cuento de barbería- tantas veces. Recuerdo que el padre de Cintio, Don Medardo, que acostumbraba hacer sus habituales pasos por el pasillo mientras fumaba su cigarro después del café, también se detenía a oírlo, meditativo y sonriente, al igual que los niños, o adultos, que pasaban frente a nuestro portal, y que a veces nos sorprendían, como embelesados, oyendo su fabulosa historia del elefante galante entrando en la barbería y tomando, ante el espanto del barbero y el cliente, un perfumador para "perfumarse" la trompa, como contaba después el barbero, entre divertido y aterrado, y seguir a la comitiva por las calles del pueblo. Samuel imitaba esta llegada del circo, que se anunciaba primero por las calles con ruidosa música, y cómo pasaban, en larga fila, las jaulas de animales, los saltos de payaso, las bellas y pobres muchachas circenses- de que haría yan inolvidable evocación luego en *Faz*- hasta llegar el momentoesperado de la entrada del elefante en la barbería: oírselo, digo, era el regocijo de los niños, el asombro de los mayores, la fiesta de la poesía. Tenía que estar

inspirado para hacerlo: "hoy no puedo…" decía a veces. Sus prosas han recogido muchos de estos cuentos, pero imposible de retener el encanto de su evocación directa, ni las risas del coro que la oía y estimulaba con mil detalles. Pertenecen a su poesía, no a su cuentística. El cuento de la muchacha que no salía en los retratos. El del hombre más "jaragán". Los del Comandante Padilla. El del pájaro de la quimera. El de cuando entró en la bodega del pueblo y oyó un asombrado "¡pero qué radiación tiene usted, qué luz!". El del caballo volador, que oyó en una guagua rural que daba tumbos, y que parecía, por la delicadeza del raro tejido, un cuento persa.

"La poesía joven de Samuel Feijóo" (García Marruz, 2008: 127)

En el núcleo de la argumentación de "María Zambrano entre el alba y la aurora" se perciben dos grandes bloques expositivos que se intercomunican con aquélla- también incorporándola- para ofrecer una visión completa de puntuales obras significativas de la intelectual malagueña y su relación con preclaros intelectos de los que, en buena medida, siempre se sintió deudora:

La agonía de Europa (1945): así llamará a este libro que precisa relacionar con *Pensamiento y poesía en la vida española* y que tanta luz nos da para comprender su manera- tan distinta a la de Ortega- de ver a Europa, más que a través de la asimilación de su pensamiento, a través de la crítica de su historia, que a su vez juega a partir del proceso interno de este mismo pensamiento. María se sintió siempre tan española como europea, por más que Europa hubiera siempre marginado, como a hija mestiza de africano e incapaz de sistematización o adelanto técnico, a España, que le había abierto las vías a la modernidad con la creación de "el primer Estado moderno" y el descubrimiento de un Continente. Sólo que, a diferencia de Europa, jamás supo vivir España "en el clima del capitalismo burgués", hecho en el que ve justamente su aporte posible a la "crisis" europea, y a su modelo de modernidad. Difícil fidelidad filial la suya, como la de Antígona a su padre ciego. Lejos de querer, como Ortega, "europeizar" a España- aunque mucho lo ayudó en la noble tarea de incorporarla al pensamiento occidental de la *Revista de Occidente*-, descubre en el pueblo español, en sus reservas intactas, en un pensamiento que prefirió expresar a través de la vida y la poesía-tema de su primer libro-, un haberse quedado a salvo de aquel exceso reacionalizador que había llevado a Europa finalmente a un endiosamiento de la razón, a una "soberbia" o "violencia" olvidadiza de sus propios y nobles orígenes, y que había encontrado, justamente en la lucha del pueblo español contra la voluntad imperial napoleónica, un primer dique, del que había dado Goya testimonio con total estremecedora clarividencia.

"María Zambrano entre el alba y la aurora" (García Marruz, 2008: 217-218)

Cuando habla de Zequeira la ensayista, en el ensayo con idéntico título, nombre del autor, la exposición se combina con la argumentación al incluir una analogía entre las voces críticas que incluían un poema específico del autor, en torno al que giraban contradicciones de autoría. Expone y argumenta Fina García Marruz:

Varela, que fue condiscípulo de Zequeira, al hacer la edición de sus poesía en 1829, no dudó en incluir el soneto como suyo, y así aparece también en la colección de Boloña, en la *Cuba poética* de Luaces, y en el *Parnaso cubano* de López Prieto, opinión que sostienen, a más del citado Varela, Luaces y Zambrana, Piñeyro y Guiteras. El soneto, además, apareció, a su muerte, entre los papeles de Zequeira. Con ligeras variantes y el título de "Sueño" fue incluido en las *Obras escogidas* de Claudio Mamerto Cuenca, escritor argentino (1812-1852), atribución que no vale la pena refutar ya que el soneto apareció en fecha anterior a la de su nacimiento. Calcagno afirma que José D. Cortés en su *América poética* "entre sus numerosos errores tiene la humorada de atribuirlo con ligeras variantes, a un poeta de Buenos Aires, Claudio Mamerto Cuenca, que floreció mucho después". Lo curioso es que en la misma *América poética* apareció como obra de Don Daniel de Zequeira el soneto "La ilusión" y como de Cuenca "El sueño". Por último, un crítico tan seguro y tan serio como Max Henríquez Ureña no dudó por un momento que el soneto lo escribió Zequeira, explicando la confusión el hecho de que Rubalcava tuviese uno de tema semejante titulado: "A la vanidad de los héroes mundanos".

"Manuel de Zequeira y Arango" (García Marruz, 1986: 269)

La narración es protagonista en "Escardó". Se articula desde el exordio y complementa las distintas partes del discurso:

Conocí a Escardó en un viaje que hicimos, por el 54, creo, a Camagüey, a esta misma tierra que lo vio nacer, por cuyas calles deambuló, desconocido y como una sombra, en vida, y que ahora lo reconoce, a mayor luz, en la muerte. La primera sorpresa que deparaba Escardó era la del contraste entre su rostro enjuto, hecho a todas las durezas e intemperies, y la sonrisa casi infantil, sin amargura, transparente, con que daba su bienvenida. El que escribió una poesía tan desgarradora, era de trato directo y franco, proclive al humor y a la risa. No tenía el alma fiscal ni censora. Él, que conoció hambres sin cuento, manoplas de los guardias de la tiranía, madrugadas sin una taza de café, no acusa, sino con el propio grito, ni se queja:

En santa paz quedo

Ni me deben
Ni debo.

"Escardó" (García Marruz, 1986: 402)

Apoyada siempre de las citas o reflexiones de aquellos artistas, escritores y escritoras fuente de su objeto de análisis y, también, del juicio de otros estudiosos que han abordado el quehacer literario de los personajes estudiados; la ensayista consigue integrarlas en el cuerpo del texto ensayístico distinguiéndolas significativamente. Se visualizará lo anterior con una única cita teniendo en cuenta que previamente en este trabajo fue desarrollado minuciosamente la temática referida a la escritura de Sor Juana. En "Sor Juana Inés de la Cruz" reflexionando sobre la militancia a una causa y el más ingente sacrificio, trae a los lectores la voz de la escritora mexicana para apoyar su tesis argumentativa:

(…) En lo que sí Sor Juana se adelanta al parecer de los que la dirigieron es en considerar que el saber humano, no sólo no se oponía, sino que más bien constituía el medio para alcanzar el divino, siendo preciso para la más clara inteligencia de las Escrituras, conocer Arquitectura, Aritmética, Geometría, Lógica, Física, Historia, Derecho, Retórica y sobre todo Música, explicándola con donosísimos ejemplos:

Pues sin ser perito en música ¿cómo se entenderán aquellas proporciones musicales y sus primores que hay en tantos lugares, especialmente en aquellas peticiones que hizo a Dios Abraham por las Ciudades, de que si perdonaría habiendo cincuenta justos, y de este número bajó a cuarenta y cinco, que es sesquinona y es como de mi a re; de aquí a cuarenta que es sesquioctava, y es lomo de re a mi; de aquí a treinta, que es sesquitercia, que es la del diatesaron; de aquí a veinte, que es la proporción sesquiáltera, que es la del diapente, de aquí a diez, que es la dupla, que es el diapasón, y como no hay más proporciones armónicas no pasó de ahí? Pues cómo se podrá entender esto sin música?

"Sor Juana Inés de la Cruz" (García Marruz, 1986:169)

El segundo apartado muestra aquellos fragmentos narrativos cuyo estatuto retórico es el de la anécdota o ejemplo y cuya función es ilustrar la argumentación que se está desarrollando o va a desarrollarse a continuación. La narración cumple ahora con la función propia de esta superestructura argumentativa que no es otra que la de servir

de punto de partida para la argumentación. La argumentación por el ejemplo se estudiará pormenorizadamente en el epígrafe venidero al realizar una clasificación de los esquemas argumentativos que predominan en los ensayos. Se ofrecen, a continuación, los de carácter estrictamente narrativo.

En "Bécquer o la leve bruma", la ensayista introduce una narración muy breve como ilustración de lo que había significado en su vida ese primer encuentro con la melodiosa magia de la palabra becqueriana:

> Recuerdo de niña una libreta de pasta española, que aún conservo, donde tenía copiadas mi madre, con cuidadosa letra morada, las *Rimas* de Bécquer. "Por los tenebrosos rincones de mi cerebro, acurrucados y desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasía…" Recuerdo que antes de comprender del todo de qué se trataba, me seducía aquella cadencia larga, interminable. Bécquer abría el arpegio al punto de cubrir todo el teclado ("cadencias que el aire dilata en las sombras"). Hablaba de un himno "gigante y extraño" que luego uno no oía, o el himno era la promesa enorme que no llegaba, cuyo dador se ocultaba en las sombras (…) Recordaría las palabras que prologan su obra al leer, años más tarde, el *Gaspar de la noche* de Aloysius Bertrand. En la misma libreta mi madre había copiado "Doloras" de Campoamor, humoradas de Bartrina, versos de Rueda, pensamientos de Núñez de Arce. Pero Bécquer descollaba solitario con sus versos hechos de materias fluidas: aromas, ondas, ráfagas, centellas de luz. Bécquer, "muerto en pie", "huésped de las nieblas", no acertaba todavía a mostrársenos del todo a través de sus humildes, inmortales *Rimas*.
>
> "Bécquer o la leve bruma" (García Marruz, 1986: 12)

Sus Estudios Delmontinos ofrecen narraciones extensas para ilustrar al lector, específicamente, sobre los históricos incidentes de La Escalera y la incidencia, o no, en ellos del intelectual cubano. Distingue narrando, además, las relaciones de Domingo del Monte con voces tan auténticas de las letras cubanas como José María Heredia y Juan Francisco Manzano. Léanse al respecto los ejemplos siguientes:

> A aquellas conspiraciones de nombres cenitales, novelescos, románticos, que no en balde atrajeron la imaginación americana de Heredia, los Soles y Rayos de Bolívar, El Águila Negra, sucedieron otras de nombres más ligados ya a la tierra nativa, el auroral de Mina de la Rosa Cubana o el casi ya doméstico de La Escalera, nombre debido, como se sabe al tormento que en ella daban a los supuestos conspiradores. Se ha discutido mucho la participación de Del Monte en estos sucesos y su famosa carta a Mr. Edward Everett, escrita en noviembre 20 de

1842, en la que denunciaba sublevaciones de negros instigadas por Inglaterra y le pedía a su amigo norteamericano que, silenciando su nombre, diera cuenta del plan al gobierno de los Estados Unidos y al de Madrid.

Estudios Delmontinos: "Del Monte y los sucesos de La Escalera" (García Marruz, 2008:42)

Las vidas de Del Monte y Heredia empiezan siendo muy parecidas. Sus padres tuvieron carreras y cargos idénticos. Sus respectivas familias se vieron precisadas a recorrer, por distintos sucesos políticos, una trayectoria igual: de Santo Domingo a Venezuela; luego de Santiago de Cuba a La Habana, adonde llega por primera vez Heredia a los dos años y Del Monte a los seis. Pero en tanto los Del Monte se quedan definitivamente en la Isla, la familia de Heredia va y viene: Caracas, Santo Domingo, La Habana, adonde el poet vuelve, primero en 1810, después a finales de diciembre de 1817.

Estudios Delmontinos: "Las relaciones de Del Monte y Heredia" (García Marruz, 2008: 120)

La primera carta que conocemos de Manzano a Del Monte está fechada en La Habana, en abril de 1834, y en ella habla ya de "la gratitud y el reconocimiento" que siente al que llama su bienhechor. La última de que tenemos noticia, dirigida a la Sra. Rosa Alfonso de Aldama, está fechada en los primeros días de octubre de 1844, a raíz de haber sido acusado de complicidad en los sucesos de La Escalera.

Estudios Delmontinos: "Manzano y Del Monte" (García Marruz, 2008: 161)

En "Quevedo" ofrece la autora una extensa narración sobre los avatares- no sólo físicos- de la vida de Quevedo. Sin duda alguna, y de comienzo a fin, fue ésta la verdadera y única fuente de su escritura. La completa y magistral exégesis que deviene este ensayo ilustra en su totalidad la cabal aplicación del modelo retórico propuesto por la investigadora María Elena Arenas. Quizás por tal razón sean recurrentes las citas de este texto. Sin ánimo de abrumar con esta sobreabundancia- en las páginas de esta investigación evidente y no menos esencial- se reproduce un ejemplo de estas narraciones:

Hay una página terrible, única quizás en la historia de todo el pesimismo existencial humano en que esta execración de la historia se vuelve asco hacia el nacimiento mismo de la

vida. Arranques de amarguras como éstos sólo los hallamos en el libro de Job: "¡Maldito sea quien quiera volver a nacer"! Pero hay en el que también "maldijo su día" "¡Oh, si fuera aquella noche solitaria que no viera canción alguna en ella!", como una invencible melodía: "El hombre nacido de mujer, corto de días y harto de sinsabores: que sale como una flor, y es cortado…", como si la palabra al menos no fuera "tocada" por el desgarrador quejido, también impar en la lengua. Pero compárese con la mezcla de horror, burla, ira, sarcasmo, con que alude Quevedo al nacimiento mismo. En ningún momento adopta el tono quejumbroso del que ha sido malherido o el hosco y definitivamente condenatorio del moralista a secas, que habla como quien se hubiese nombrado así mismo magistrado, todos los demás culpables. El pasaje, que aparece en su *Discurso de todos los diablos*, tiene asomos de risa entre lo muy amargo, como de quien asiste, más que a infierno, a sueño, y más que a sueño, a farsa. Uno acaba por sonreírse- y en toda sonrisa hay algo de absolución y simpatía- ante esta maldición que llega hasta las entrañas mismas que engendraron, no importaya si a pecadores o a venerables.

"Quevedo" (García Marruz, 2003: 38)

"La poesía es un caracol nocturno" presenta varias narraciones cuyo propósito es el de ilustrar la argumentación posterior. El contar ese génesis misterioso y cautivador de la poesía lezamiana posibilita a la ensayista ubicar a los lectores en el vórtice mítico de la poética de José Lezama Lima:

Su poesía pareció comenzar por el mito, no por la historia, desde su verso inicial, "Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo", pero ya aparece en él "el tiempo", no aquél que se agota en el acontecer inmediato, sino aquél que parece avanzar en sentido contrario, para hallar en la fuente de los orígenes, como su Narciso, ese instante de supremo riesgo en que el cuerpo penetra su propia imagen, y la conoce, haciéndose uno con el río del devenir. Narciso se fuga, pero "sin alas", a una "pleamar" que no podemos menos que identificar con la plenitud del tiempo. Por ello de Penélope, que también "teje el tiempo" destejiéndolo, dice: "Ninguna ruina se conserva de la sala de los pretendientes, y en cambio la inexistente tela sigue en manos de los tejedores". Librada de la ruina, su espera misteriosa salva la casa, crea el espacio nupcial de un encuentro.

"La poesía es un caracol nocturno" (García Marruz, 2008, 86-87)

En el ensayo "Manuel de Zequeira y Arango (En el bicentenario de su nacimiento)" que bien podría considerarse un ensayo biográfico se presenta una

narración para homenajear la crónica de Zequeira al "Relox de la Havana", cuyo estatuto retórico bien podría ser el de una anécdota:

Las horas de este día, salvado a la Habana de finales del XVIII, y cuyo sucesivo avance se nos va comunicando tan sólo a través del rumor, es ya página logradísima de nuestra poesía, con su contrapunto inicial de trabajo y ocio, de comercio e indolencia, las dos caras de la colonia, en cuyo centro se establecen las primeras miradas distintas, el otro ocio y el otro trabajo reflexivo o poético como ganancia primera del estupor. El oído es despertado por el sonido de los cascos de los caballos sobre el pavimento, voceríos confusos que se precisan, al avance de la obra temprana, en el sonido del tambor de los guardias entrantes y salientes, que inauguran marcialmente el día, cuya evidencia va difuminando la entrada contrapuesta de "petimetres violetas" y "damas de media almendra", personas vagabundas, "A las nueve va creciendo el rumor" escribe Zequeira- siempre el rumor sobre la visión, o mejor la visión a través del rumor, como ya ha sido observado a propósito de nuestros líricos del XIX- y vemos, en cuadro animado, llenarse la plaza de volantas y carretas, acompañadas de las voces destempladas de los carreteros, incitando a las bestias con su propio nombre misterioso gritado a la virginidad de la hora.

"Manuel de Zequeira y Arango" (García Marruz, 1986: 236)

En "Sor Juana Inés de la Cruz", ensayo revisado en las páginas de esta investigación, la narración va a servir como ejemplo de lo que puede ser el estudio de un personaje. Con delicadas intuición y agudeza Fina García Marruz realiza un *sui generis* retrato de la escritora mexicana. Mirada personal que consigue atrapar al lector desde el primer instante:

Más "entre" sus letras que en sus letras mismas, la mejicana de Sor Juana late soterrada, vena de plata huidiza. Desconcertante espejo de dos lunas: sumisión y altivez, recato y cortesía. Fruto de dos terquedades, la vasca y la indígena, no va nunca en una sola dirección. Su sutileza conceptista da siempre una nueva torcedura a la espiral cognoscitiva, pero ve en el caracol un tratado de música, no una forma retorcida sino finalmente armoniosa. Muy a la mejicana, reduce para abarcar. Tiene esa forma tan femenina de la rebeldía que llamaríamos "la sumisión inexpugnable". Ella se manifiesta en sus relaciones con la corte y con la Iglesia. Mucho sabe de esta forma vencer al que nos vence la resistencia indígena, a la que añade la criolla ese aire corto y como de abanicos de la cortesanía, y la cristiana su ciencia de convertir lo obligatorio en voluntario por amor, "ejecutando de gracia lo que se tiene por deuda".

"Sor Juana Inés de la Cruz" (García Marruz, 1986: 172)

En el ensayo "Hablar de la poesía" las narraciones que introduce la autora operan como bloques semánticos que refuerzan el argumento desarrollado por la autora en este lúcido texto metapoético:

Chaplin cuenta en su *Autobiografía* cómo su madre alegraba el oscuro sótano de la calle Oakley en que vivían comprando narcisos con los pocos peniques que cobraban o poniéndose sus trajes viejos de actriz de teatro para hacer imitaciones burlescas de los actores que vio trabajar en su juventud, y nos cuenta que la tarde en que estando él convaleciente de fiebres, empezó su madre a leerle los relatos evangélicos, ya entre dos luces, deteniéndose sólo para encender la lámpara, encendió también en él la luz más benigna que jamás conociera el mundo, la que diera a luz todas las grandes obras del teatro y de la poesía: el amor, la compasión, la humanidad.

(…) El mismo Chaplin cuenta del Londres de su niñez, de sus viajes sentado en el ómnibus de caballos, junto a su madre, intentando alcanzar al paso los árboles llenos de lilas; de los billetes naranja, azul y verde que cubrían el pavimento en las paredes de los ómnibus y tranvías; de los domingos melancólicos; de las rubicundas floristas en las esquinas del puente de Wertminster que hacían ramitos para la solapa "manipulando con sus hábiles dedos el papel de plata y el tembloroso helecho"; de los "materiales vaporcitos de un penique" que bajaban sus chimeneas al deslizarse bajo el puente. Y concluye: "Creo que mi alma nació de estas cosas triviales". ¿Qué poeta no podría decir otro tanto?

"Hablar de la poesía" (García Marruz, 1986: 437-438)

Si, como se ha ejemplificado en la cita anterior, recurre la autora a apuntes biográficos para ofrecer una narración (pórtico argumentativo) se apoya en la historia para conseguir idéntica funcionalidad. En sus *Estudios Delmontinos*, el completísimo estudio sobre esta figura cimera y no menos contradictoria de la cultura cubana se lee:

El nombramiento de Mr. Turnbull, miembro de la Sociedad Abolicionista de Inglaterra, como Cónsul, tenía que disgustar a los esclavistas cubanos. Del Monte lo conoce a través de Tanco, que le escribe el 8 de abril de 1842 comunicándole la visita que le había hecho el vicecónsul inglés Francisco Ross Cocking para manifestarle que el Cónsul deseaba ser presentado a Del Monte. Tanco le transcribe las palabras que había oído a "Mr. Loocking", que es como escribe el nombre, acerca de los designios de la Sociedad Abolicionista con respecto a Cuba: "La Sociedad se ha propuesto en sus tareas la emancipación de todos los esclavos negros

que hay en el mundo, y no cede un punto a su propósito. La resistencia, dice Mr. Loocking, producirá en Cuba consecuencias desgraciadas: palabras suyas que no dejan de infundir pavor porque pueden anunciar un plan ya hecho y decretado en Inglaterra contra la isla de Cuba si se piensa o se delira en resistir"

Estudios Delmontinos: "Del Monte y los sucesos de La Escalera" (García Marruz, 2008:47)

En el tercer apartado desarrolla la estudiosa una tipología especial de ensayo en que la narración es protagonista. Aquí el comentario argumentativo está implícito en lo que se cuenta o está subordinado a ella. Afirma que es un tipo de configuración narrativa frecuente en aquellos ensayos donde el contenido semántico se vincula a los avatares de la autobiografía del propio autor o con la del personaje del cual se habla. Este tipo de *narratio* explica, además, utiliza las técnicas de la narración de ficción de carácter mimético verosímil. Por la voluntad artística de la forma y por la tensión o suspense a que se somete el contenido puede resolverse de forma parecida a la del cuento. De lo que se desprende que el desenlace puede tener una revelación inesperada o sorpresa final. Según la investigadora, estos ensayos teñidos de ficción son escasos y particulares. Suelen realizarlos aquellos autores que también se dedican a la creación-producción de ficción (Arenas, 1997: 402-403).

Tendría que hablarse en este apartado del ensayo como narración dentro de la clasificación que realiza Carl H. Klaus (1991) al hablar de los elementos de esta clase de textos. El autor habla del ensayo como argumento o persuasión, narración o historia, poema o meditación, y obra de teatro o diálogo. En el ensayo como historia (Klaus 1991: 16) afirma que existe una dimensión persuasiva mas se le aproxima mejor a través de sus elementos narrativos. El ensayo narrativo se diferencia de la historia en sí misma en que el primero se construye alrededor de una situación o suceso que ha existido en el espacio y en el tiempo presentándose como un tipo de registro de esa situación o suceso. La historia que se cuenta en el ensayo puede ser muy personal. Puede moverse hacia la autobiografía, o impersonal como una crónica periodística de sucesos actuales. Se centra- o suele hacerlo- en un evento personal o secuencia de eventos llegando a erigirse como documental o boceto de un personaje. Su esencia yace en que cuenta la "verdad" sobre algo que es actual o histórico. La "verdad" de este tipo

de ensayos incluye no sólo precisión respecto a datos actuales sino también relativos a la profundidad de visión en las causas y significados de los sucesos, los motivos y los valores de los personajes que se representan.

Al leerse un ensayo narrativo debería hacerse hincapié en la interpretación del ensayista prestando atención a su personalidad durante el proceso de contar la historia. Así sucede en el ensayo "El Hado inventor" donde Fina García Marruz cuenta con admiración y entusiasmo de primera lectora las greguerías de Ramón Gómez de la Serna. En su estudio de este texto, la ensayista traza una ruta literaria por *Flor de greguerías* captando desde el primer instante la atención y emoción de los receptores. Muestra un propósito persuasivo del que participa el lector con sostenida ilusión. En una valiosa estrategia textual consigue aunar el lenguaje figurado, la descripción, el juicio de valor y, por supuesto, la narración. Esta última remarcable y cercana con el "nos" que recorre todo el ensayo y lo concluye con realzable belleza. Revísese con detenimiento el inicio del texto ensayístico:

Se acaba de publicar un nuevo tomo de greguerías. Su autor las ha ido seleccionando del cofre del medio siglo entre nubes de magnesio, probetas, color y humo de su taller de fotógrafo-alquimista afortunado y tenaz. Juan Ramón intuyó en lo que ha llamado el hado inventor "ente continuador de lo áureo y lo insólito", el mismo hado español de la belleza. Lo podemos seguir a lo largo de su historia, de su genio y de su alma, en el oro árabe o en el oro americano, en Gracián o en la sintaxis culterana, en las fantasmagorías videntes del Quijote o en el infantil submarino Peral. Halo sabio y disparatado del inventor solitario, del mágico bondadoso- nada que ver con el arrogante "creador" de otras partes-, hado y no duende, que el duende vaga libre, sin hallar una resistencia imantándolo, embestida fatal, salida al alba. Éste, lector, es un libro humilde (…).

Y el final:

(…) Su obra nos enseña que cualquier oficio, llevado "con modestia y amor" hasta el fin, acaba por entregar algún secreto. Sólo es preciso no quedarse frívolamente a medias, llevarlo "hasta lo temerario", pues el encarnizamiento en un mismo sentido no encuentra especies sino continentes, Indias sino Américas. Nos ha dado así la imagen que uno espera del escritor para que al escribir le sea perdonado: la del fervor, la constancia en lo suyo, sufrida como toda constancia, alegre como toda constancia al cabo, conduciendo siempre a otra verdad.

Nadie lo ha visto mejor que Juan Ramón al descubrirle "la mejor expresión de jenerosa bondad penetrativa, el ansia típica de comprensión y correspondencia del hombre ancho, bajo, plato, saludable, escesivo, inventor, bueno de España".

"El Hado inventor" (García Marruz, 1986: 369,379)

Una teoría diferente es la propuesta por Douglas Hesse (1989: 289-290) en el estudio de un ensayo narrativo de Virginia Wolf. Metodología que puede servir de punto de contraste a la hora de revisar los ensayos de la escritora cubana. El autor diferencia entre los ensayos que contienen historias y los que son historias que al parecer pueden resolver el problema de la forma. Al distinguir los ensayos con historias en dos elementos; la historia y la no-historia, se facilita la explicación de la forma ensayística como la combinación de varias formas y proporciones de dos principios constitutivos: uno horizontal o diacrónico y el otro vertical o sincrónico. Hesse (1989: 293-294) llega a estos dos principios a través del término musical *Auskomponierung* que define como *"compositional unfolding"*; un despliegue musical en el que los acordes se extienden en el tiempo a través de varios medios de "prolongación" que producen horizontalidad. Pertenecientes a la forma vertical (Hesse 1989: 295-296) se hallan los ensayos que aparecen ordenados jerárquicamente a partir de una tesis o aquellos que expanden una generalización establecida. Se caracterizan por la inclinación del lector a interpretar las partes del ensayo como respuestas a la pregunta: "¿Cómo se relatan las partes al tema o la tesis?". La narración en esos ensayos constituye un medio para esos fines y posee una función ilustrativa o explicativa. Estas narraciones suelen ser breves. Se sitúan al comienzo o en medio del texto ensayístico y su estatus retórico es el de la anécdota. Un alto grado de cierre y las narraciones múltiples caracterizan la forma vertical.

La forma horizontal (Hesse, 1989: 300-301) se verá representada en los ensayos que responden a la pregunta: "Como resultado de lo sucedido, ¿qué pasará ahora?". El lector percibe con facilidad que el ensayo existe a raíz de una historia. En estos ensayos los elementos discursivos trabajan para desarrollar las historias y no para que éstas clarifiquen algún punto. Las distintas partes del ensayo se ordenan para realzar la historia. La forma horizontal es latente en los textos ensayísticos que conforman una

única narración capaz de distribuir una historia a través del texto. En el caso de Fina García Marruz, tomando como referencia lo explicado previamente, podría hablarse de una poética de la verticalidad. Desarrollada esencialmente en aquellos ensayos que dedica la autora a escritores o artistas determinados. En estos textos que también participan de lo biográfico, la narración es entendida como un complemento de la valoración y argumentación de la autora. Tal función respaldada, a ratos, con la parentética sólo persigue una triple empatía entre receptor, objeto de estudio y escritora. Esta comunión semántica y no menos afectiva transita en doble dirección estableciendo un dialogismo peculiar entre todos los participantes de la comunicación. Sirvan de ejemplo estos dos acercamientos de la autora. El primero a la figura de Alicia Alonso y el segundo a la pensadora española María Zambrano:

> La gracia de la pequeña bailarina, dibujada en un cuento de Andersen, se destaca y desprende del círculo de la danza- categoría más coral y sacra- como la estrella del remolino girador. Las más delicadas relaciones se establecen entre la figura y el coro, que a su vez se fragmenta, se desenlaza o une, en el punto en que todo inicio se hace posible. Se entra como clandestinamente a sorprender a las ninfas en ese juego de esencias, con la única visión que nos ha sido dada de la diversidad naciente, a ese juego en que fingen ocuparse de un argumento escénico, cuando en realidad se sabe que están en otra cosa, redimiéndonos de las relaciones arbitrarias, de los movimientos triviales y fortuitos, con los pasos necesarios y las relaciones justicieras y bellas. Parece que quisieran revelar ese hechizo como de bosque de los encuentros y de las despedidas, lo que media entre entre el movimiento y el reposo, entre la libertad y la mesura, la gracia de un equilibrio sorprendente. Parece que ella proporcionara sus unilaterales desmesuras, y que el coro la animase a entrar y a salir de él, a hacer lo igual de otra manera, a ser un grado más audaz de su obediencia, suspensas ante ese movimiento que ya expresa, que está en trance de volverse palabra, de escapar a sus giros simétricos para iniciar como la línea de la melodía, el "solo" de su flauta.
>
> "Alicia Alonso en el país de la danza" (García Marruz, 1986: 423)

Como aquellos emigrados cubanos que al oírle a Martí la exhortación de su último discurso revolucionario lo empezaron a llamar espontáneamente "Oración de Tampa y Cayo Hueso", nombre que él nunca le dio, a veces nos parece que el discurso filosófico de María es, en realidad, plegaria. Y si hacemos aquella lectura no lineal sino "por yuxtaposición" que pedía

Ortega en el prólogo de sus Obras a algún desconocido y piadoso lector, oiríamos, de sus propios labios, esas otras metáforas del corazón que a lo único que recuerdan es al "Ora pro nobis" de las letanías marianas. Voz que al perder el hombre la palabra que llamara "inicial e iniciativa" se vuelve "palabra perdida", "sede de la intimidad", "dentro oscuro", "signo de generosidad", "acción suprema", "rocío", "misericordia" suma, "Estrella de la mañana", "cuna de lo inmenso", "abismo de la Belleza", "punto oscuro del corazón", "unidad definitiva". Diálogo de los dos desconocidos, a cuyo encuentro no acabamos de ir, fundiendo la piedad a su centro trascendente, que revelan las últimas palabras de su Antígona: "Amor, tierra prometida".

"María Zambrano entre el alba y la aurora" (García Marruz, 2008: 277)

4.1.2d. La argumentación.

En la tipología de análisis retórico que se ha venido aplicando María Elena Arenas (1997: 236-237) afirma que la argumentación es la categoría más importante de la superestructura argumentativa. Es la encargada de organizar macroestructuralmente el contenido semántico-referencial del texto ensayístico. Categoría esencialmente dialéctica orientada a la búsqueda de los argumentos más convincentes para razonar sobre cualquier asunto a través de la discusión y la controversia. Aunque siempre se ha ligado a la *inventio* como búsqueda y hallazgo de ideas no puede olvidarse su condición textual-dispositiva puesto que la organización de argumentos tiene una trascendencia importante para la persuasión.

En esta sección sobresalen las pruebas que más se ajustan a los esquemas básicos del razonamiento argumentativo a diferencia de las que suelen predominar en el exordio o el epílogo donde predominan las pruebas de carácter afectivo que se basan en lugares procedentes del *êthos* del emisor o del *pathos* del receptor. Ahora rigen las reglas del razonamiento verosímil, a diferencia de las reglas de la lógica que exigen pruebas de carácter demostrativo. Se advierte que esta clase de argumentos no son irresistibles a la crítica puesto que están marcados por la subjetividad del autor y sus asociaciones imaginarias. Ello permite que la argumentación ensayística pueda someterse al juicio de cualquier otra individualidad que puede aceptar o refutar los argumentos expuestos. De esta forma la argumentación del ensayo no se diferencia en

absoluto de la argumentación en general. Estima la autora que el único rasgo que aporta al ensayo uno de sus mayores atractivos es el filtro con el que la subjetividad del autor tamiza la realidad, filtro que determina la argumentación haciéndola más personal.

En este apartado resulta importante mencionar que el análisis de los argumentos no se ciñe estrictamente a la categoría retórica de la argumentación sino que pueden hacer aparición en cualquiera de las categorías retóricas que aquí han venido estudiándose. Argumentos, por ejemplo, como el del símil, la analogía o la argumentación por las consecuencias pueden y, de hecho, están presentes en categorías como el exordio y la conclusión. Se partirá de los argumentos concebidos por P. y O-T. en su *Nueva Retórica* aplicando, en la medida de lo posible, las ideas de otros autores que intentaron desarrollar sus esquemas argumentativos de una forma empírica. Así, al estudiar los argumentos que P. y O-T. denominaron cuasi-lógicos se tendrán en cuenta las ideas de Edward Schiappa (1993) que revisa el concepto de definición que introdujeron aquéllos y las de Claude Gratton (1994) y M. Kienpointner (1996) a la hora de analizar la tautología. El autor introduce, además, un esquema argumentativo de este tipo de razonamiento. Igualmente Frans H. van Esmeren y Tjark Kruiger (1987) ofrecen el esquema del argumento por comparación que los autores de la *Nueva Retórica* presentan de una forma general y sin ejemplos prácticos. Para estudiar el símil, figura de la que apenas se habla en esta obra pero que resulta valiosa a la hora de definir la argumentación de Fina García Marruz. Se muestran las aportaciones de G. Leech (1969) y, especialmente, las de S.G. Darian (1973) y Wendy Olmsted (1997) que recalcan la importancia de este recurso en discursos no ficcionales como es el caso del tema aquí tratado.

En el estudio del argumento por la causa se recurre al artículo de Anne Ellerup Nielsen (1996) quien reflexiona en torno a las relaciones causales siguiendo puntuales ideales de Anscombre y Ducrot (1983). Ambos articulan la argumentación en el micronivel lingüístico. En cuanto a la argumentación por las consecuencias se destaca el artículo de James Crosswhite (1993) donde se revisa el concepto de falacia que aparece en la *Nueva Retórica* y, a su vez, el de Manfred Kienpointner (1993) que investiga la relevancia empírica de esta obra. De este último autor y de john Woods (1998) se ofrece

el esquema rgumentativo del razonamiento por las consecuencias. Se cuentan por último en esta investigación con las influyentes ideas de Douglas Walton (1992, 1999) sobre este argumento desde su perspectiva de la lógica informal.

Se hablará, además, de los argumentos que tienen su génesis en la estructura de lo real. En ellos se parte de la realidad para relacionar una serie de opiniones y juicios ya emitidos con otros que se tratan de establecer. Se han destacado, especialmente, el argumento por la interacción del acto y la persona y también el argumento por la autoridad. Se analizará a continuación el argumento por el ejemplo y por la ilustración. Ambos forman parte de lo que P. y O-T. denominan enlaces que fundamentan la estructura de lo real. Suelen ser utilizados para clarificar, en lo posible, la existencia de ideas novedosas. Pertenecen, también, a estos enlaces el razonamiento por anología y la metáfora. Se enfatiza en diversas teorías capaces de reforzar el aspecto cognitivo de estas figuras con las ideas, entre otros, de G. Lakoff y M. Johnson (1980), E. Kittay (1987), J.L. Martínez-Dueñas (1993) y M. Turner (1987, 1989, 1991).

Relacionado con el argumento de la oposición se contarán con las ideas de Paolo Valesio (1980) y de Benoît Godin (1999). Este último autor referido reflexiona sobre la noción de disociación de Perelman. Para estudiar la antítesis, en cambio, se tendrán en cuenta las aportaciones de Cecilia Ford (1994) y Moshe Azar (1997) quienes estudian esta estructura lingüística siguiendo los preceptos de la Teoría de la Estructura Retórica de S.A. Thomson y W. C. Mann (1987, 1988). A la hora de abordar la interrogación retórica y la repetición- dos principios retóricos que P y O-T. incluyen en su revisión de las figuras de comunión y de presencia respectivamente pero no introducen en el esquema de técnicas argumentativas- se aportará la clasificación que realiza Heinrich Lausberg (1967) en su manual de retórica literaria considerándose, además, las nociones que ofrece J.M. Kertzer (1987) acerca de la pregunta retórica y las de Martínez Dueñas (2000) respecto a estos dos recursos retóricos, imprescindibles a la hora de caracterizar el estilo de Fina García Marruz.

4.1.2d.1. El argumento por la *definición*.

Las tres clases de argumentos que se estudian a continuación son consideradas por P. y O-T. (1989: & 45) como argumentos cuasi lógicos que pretenden dar cierta forma de convicción por cuanto se presentan como comparables a los razonamientos formales, lógicos o matemáticos. Al someterse a un análisis se perciben enseguida las diferencias entre esta clase de argumentos y las demostraciones formales y sólo un esfuerzo de reducción de naturaleza no formal puede darles una apariencia demostrativa. Por esta razón se les llaman cuasi lógicos.

Explican que en todo argumento cuasi lógico se puede evidenciar un esquema formal a cuya semejanza se construye el argumento y las operaciones de reducción que permiten insertar los datos en ese esquema para hacerlos comparables. Así lo que distingue a la argumentación cuasi lógica es su carácter no formal y el esfuerzo de pensamiento que se necesita para reducirlo a un esquema formal.

Entre los argumentos cuasi lógicos analizan primero aquellos que apelan a estructuras lógicas como pueden ser la contradicción, la identidad parcial o total, la transitividad, la definición, el análisis y la tautología. Estudian luego los argumentos que recurren a las relaciones matemáticas como la relación de la parte con el todo, de lo menor con lo mayor que se encuentran en el argumento de división así como la relación de frecuencia y comparación.

El análisis se centrará en el argumento por la definición, en la tautología como una clase de definición circular. Se hará referencia, también, a la ocurrencia en los textos del argumento por comparación- generalmente cualitativa en cuanto a valores se refiere y que poco tendrá que ver con las relaciones matemáticas aludidas por P. y O.T.

Una de las técnicas esenciales de la argumentación cuasi-lógicas destacadas por los autores (P. y O-T. 1989. & 50) de la *Nueva Retórica* es la identificación de los distintos elementos que son objeto del discurso. Ambos estiman que todo recurso a la inducción implica una reducción de ciertos elementos que contengan algo idéntico o intercambiable. Califican la reducción de cuasi lógica cuando la identificación de seres, acontecimientos o conceptos no es del todo arbitraria o evidente dando lugar a una justificación argumentativa.

Consideran que el procedimiento más característico de identificación completa consiste en el uso de definiciones. P. y O-T. opinan que cuando éstas no forman parte de un sistema formal y pueda identificarse el *definiens* con el *definiendum* se consideran casos de argumentación cuasi lógica. Entre las definiciones que conducen a la identificación de lo que se define con lo que es definido distinguen, junto con Arne Naess, los cuatro tipos siguientes:

1. Las definiciones normativas que indican la forma en que debe utilizarse una palabra.
2. Las definiciones descriptivas que señalan cuál es el sentido concedido a una palabra en cierto ambiente en un momento dado.
3. Las definiciones de condensación que muestran los elementos esenciales de la definición descriptiva.
4. Las definiciones complejas que combinan las tres clases anteriores.

Es interesante su afirmación de que las afirmaciones descriptivas, que se verán en los ensayos, disfrutan del estatuto de hecho mientras no se las cuestione. Exponen que el carácter argumentativo de las definiciones aparece claramente cuando se está en presencia de definiciones distintas pertenecientes a un lenguaje natural. Estas definiciones múltiples constituyen elementos sucesivos de una definición descriptiva.

En ellas el usuario de un término debe elegir entre definiciones descriptivas opuestas e incompletas, definiciones normativas o de condensación que son incompatibles.

El carácter argumentativo de las definiciones se presenta bajo dos aspectos que están estrechamente ligados. El primero de ellos apunta que las definiciones son argumentos en sí mismos y el segundo avala la justificación y valoración con ayuda de otros argumentos como la etimología, la definición por las condiciones o las consecuencias. Para aquellos que argumentan a favor de una definición influye el uso de la noción que presentan y, especialmente, el uso de dicha noción en el conjunto del sistema del pensamiento.

En su artículo sobre la argumentación y las definiciones, Edward Schiappa (1993: 403-405) pretende revisar el concepto de definición introducido por P. y O-T. en su tratado de la argumentación. Sostiene que algunas prácticas argumentativas

concernientes a la definición son más defendibles ética y filosóficamente que otras. Desarrollará cuatro proposiciones en su ensayo de las que sólo se analizará o repasará, pormenorizadamente, la primera al ser la más distintiva para la investigación que aquí es presentada. El autor sostiene que:

1. Las definiciones pueden verse de forma productiva manteniendo características retóricas distintivas.
2. Los argumentos que defienden las "definiciones reales" implican la estrategia de la "disociación".
3. Las disociaciones que utilizan algunas "parejas filosóficas" se basan en una teoría indefendible del lenguaje y el significado.
4. Las "definiciones reales" son disfuncionales hasta el punto de que dirigen la atención a afirmaciones sobre un presunto "es" y la alejan de afirmaciones explícitas sobre un "debería" acerca de cómo van a usarse las palabras.

En el primero de los puntos Schiappa repasa las nociones introducidas por P. y O-T. Las definiciones que considera vivas- las que poseen el estatuto de hecho porque no han sido cuestionadas- responden normalmente a la pregunta cuya forma es: "¿Qué es **X**?".

Las más conocidas aparecen en los diálogos de Platón. Las definiciones son retóricas en el sentido de su funcionalidad como estrategias de influencia y control social porque al comunicar lo que es apropiado o correcto comunican lo que hay en nuestro mundo. Esta forma de control social que inducen las definiciones es descrita como "conformidad denotativa".

En la antigua Grecia (Schiappa, 1993: 406-407) la práctica de la definición comienza con los diálogos de Platón. Uno de los objetivos argumentativos de estos diálogos era criticar los usos comunes de algunos términos y, al menos en algunos diálogos, ofrecer una conceptualización alternativa basada en el entendimiento que Platón tenía del mundo. Los diálogos de Platón a menudo retratan la forma en que concibe el mundo a través del vehículo de los argumentos sobre la definición. Estas definiciones, o no definiciones en puntuales casos, conforman afirmaciones que si aceptan desembocan en un entendimiento y comportamiento alterados. Sus diálogos no

son sólo obras de filosofía sino documentos retóricos que inducen a los cambios en las actitudes y el comportamiento al argumentar sobre las definiciones.

Las definiciones, por tanto, son retóricas en varios aspectos. Representan afirmaciones sobre cómo *son* ciertas fracciones del mundo. Devienen convencionales y dependen de la adhesión de los usuarios del lenguaje. Funcionan, a su vez, para inducir a la conformidad denotativa- que no es más que otra forma de conceptualizar las definiciones como introducidas o refutadas- cuando un retor quiere alterar el comportamiento lingüístico del auditorio de una forma particular. Una definición que tiene éxito cambia no sólo modelos reconocibles de comportamiento sino también el entendimiento del mundo.

En los ensayos se verá cómo predominan las definiciones normativas y las descriptivas. Las primeras se dan especialmente en aquellos textos cuyo tópico se refiere a los géneros literarios y las características de sus autores que la escritora intentará dar a conocer. Las formas verbales predominantes abarcan desde el presente, pretérito perfecto singular y plural del modo indicativo y el presente o pretérito imperfecto del modo subjuntivo en las descriptivas hasta el uso de verbos en condicional simple o pospretérito en las normativas. La ensayista otorga movilidad a su producción ensayística con la utilización de formas verbales compuestas que funcionan como gozne entre las definiciones previamente descritas. No serán estas particularidades gramaticales el vórtice del análisis pero la importancia del uso del lenguaje en consonancia con la argumentación ratifica tal enunciación:

En el exordio de "Los versos sencillos" anticipa una definición de la exégesis que realizará de tan extraordinaria creación martiana:

Proponemos esta lectura porque todos tenemos un poco la impresión de haberlos ya leído, al menos por esa vía oral o fragmentaria que es por la que suele entregársenos la poesía auténticamente popular, y en Cuba, si preguntáramos: ¿ha leído usted los *Versos Sencillos*?, nos mirarían con sorpresa. Porque ¿quién no oyó recitar de niño en la escuela esos versos de mano en el pecho: "Yo quiero cuando me muera…" quién no oyó al campesino iletrado cantar estos versos que, fundidos por nuestro Julián Orbón a la tonada de *La guantanamera*, han dado la vuelta al mundo: "Con los pobres de la tierra/Quiero yo mi suerte echar…?" Pero propongo simplemente leerlos como una unidad porque Martí no escribió nunca ningún poema que se

llamara “La niña de Guatemala” o “La bailarina española”. No los “tituló”, sino los “numeró”. Y número supone orden, voluntad de un orden, creciente o decreciente, que es a lo que se alude en el prólogo, donde lejos de referirse, como en el de los *Versos Libres*, a la “prisa, amontonamiento, arrebato de mis visiones” (XVI, 131) habla de toda una Poética, que no “exhibe”- lo cual no quiere decir que no lo tenga. Pero, antes, nos cuenta la ocasión en que fueron escritos, lo que fue fruto de “aquel invierno de angustia” de la llamada Conferencia Panamericana de 1889 (XVI, 61), en que se reunieron “bajo el águila temible” de Washington nuestros pueblos americanos, y de “la agonía” en que vivió, hasta que pudo comprobar “la cautela y el brío de nuestros pueblos”, lo que de por sí explica el distinto, el profundo reposo formal de estos versos, aunque, de pronto, en ellos, domine la angustia y “rompa” el muerto a “maldecir”.

“Los Versos Sencillos” (García Marruz, 2008: 175-176)

En “Hablar de la poesía” la escritora se centra en el quehacer poético; su esencia, sus rebordes y vasos comunicantes. En una de las aproximaciones a las posibles poéticas que giran en torno a lo poético se atisba una interesante definición normativa:

No se debiera tener “una poética”. En la poética personal debieran entrar todas las otras poéticas posibles. Que el sinsonte y “el divino doctor” no se recelen mutuamente. Que el arte directo no excluya el viejo preciosismo. La naturaleza crea el ala para el vuelo pero, después, la decora. El realismo verdadero debiera abarcar el sueño y el no-sueño, lo que tiene un fin y lo que no tiene ninguno, el cacharro doméstico y la Vía Láctea. Ningún otro realismo que el de la misericordia.

“Hablar de la poesía” (García Marruz: 1986: 435)

En esta definición se incluye una argumentación por las consecuencias en la cual se enuncian cuáles serán los efectos sobre el lector si no se cumplen los requisitos estipulados. Se inserta así el precepto de Perelman de que las definiciones dan lugar a una justificación argumentativa pudiendo aparecer reforzadas con otros argumentos. Un ejemplo distintivo puede hallarse en el ensayo “Sobre “Canción antigua a Che Guevara””. Allí Fina García Marruz explicita:

La canción presenta características curiosas de estructura y de tono sobre las que me gustaría hacer algunas observaciones. Se ha escrito usando el decasílabo típico del himno, el ritmo épico por excelencia. Sin embargo, a través de los giros arcaicos, se logra una atmósfera que corresponde más bien a la del romance tradicional o a la canción de gesta, algo del aire de

las baladas de Charles de Orlénas. El poema se diría que alterna dos planos: uno real y otro imaginario, el cual puede ser comprendido, sin alteración, dentro del primero. En tanto que el real late soterradamente, con su aire decasílabo de marcha, de combate, al segundo corresponde la melodía del tema, desarrollada por un aire más lento y como de inquiriridora ensoñación, que remite a lo legendario:

- ¿Dónde estás, caballero
Bayardo…?

El contraste se evidencia enseguida: el tono deliberadamente "antiguo"- en un sentido musical, más que cronológico- y la punzante actualidad de la figura. Avanzamos en la lectura del poema preguntándonos: ¿Antigua la canción por intemporal, como puede serlo un cuento o una nana que se canta delicada y arrulladoramente?

"Sobre "Canción Antigua a Che Guevara"" (García Marruz, 1986: 414-415)

Otras muestras de definiciones descriptivas pueden rastrearse, especialmente, en los siguientes textos ensayísticos: "Nota para un libro sobre Cervantes", "Estación de gloria", "La poesía joven de Samuel Feijóo" y "Ese breve domingo de la forma". En cada uno de ellos Fina García Marruz consigue reflejar ese vínculo connatural existente entre el valor argumentativo y el enunciado. Nexo, entendible plena y absolutamente, en la propia forma lingüística del enunciado. Según su concepción, todo enunciado ha de entenderse orientado hacia una determinada conclusión, a la que queda encadenado. Ese encadenamiento se produce no tanto gracias al contenido de los enunciados, como a la estructura lingüística que presentan. De hecho, O.Ducrot (1980) afirma que en un enunciado siempre existen marcas que aluden a su posible continuación. En la descripción de este discurrir le es inherente que el propio enunciado oriente el discurso ulterior hacia una dirección u otra. Léanse los fragmentos seleccionados de los textos previamente referidos:

Con un poco de tardanza, nos llega este libro de Mirta Aguirre sobre Cervantes, ejemplar por la sobriedad de su estilo, por la rigurosa ordenación de la materia hacia su implacable tesis, y por su seria documentación, esa documentación que suelen llamar "fría" los que no ven en la paciencia que la hace posible el escrúpulo más delicado que pide la verdad para revelarse.

(…) Viene este libro a continuar así lo que ya podríamos llamar una pequeña tradición cervantina en Cuba. Conocidos son los trabajos de Varona y Justo de Lara sobre ese "temprano amigo del hombre" que llamó Martí a Cervantes. Sería curioso estudiar la constancia de esa singular atracción que ha ejercido Cervantes sobre nosotros, con preferencia a cualquier otro clásico. Viene a continuar también entre nosotros una tradición crítica que ya se puede ir clasificando por lo que constituye su característica más peculiar: la de la mesura.

(…) Subrayemos en primer lugar uno de los caracteres realmente admirables de este libro, el vigor que logra siempre en la expresión, la economía y eficacia del estilo, la secuencia lógica de la tesis. Leemos desde la primera hasta hasta la última página con renovada tensión. Pero subrayemos también su contenido. Encontramos de nuevo- lo mismo que en el resto de su argumentación a la que el fervor humano presta a menudo tan peculiar nobleza- una especie de ausencia de comprensión de los materiales a-históricos de la novela.

"Nota para un libro sobre Cervantes" (García Marruz, 1949: 41, 50)

Yo sabía que de niño había estado en el Colegio Mimó, al que también había ido mi hermano e imaginaba su familia parecida a la mía: las dos hermanas en torno al hermano mayor que se destaca y adoran; escuela con patio cuadrado, fundacional, al centro; muchachos de casa modesta del centro de La Habana a los que se envía a estudiar con esfuerzo, un poco grandotes para los bombachos color dril arrugado y las medias oscuran que se ruedan un poco; entrada al pasillo algo tiznado llamando a la madre que está en los cuartos del fondo para almorzar temprano; vozarrón que empieza a cambiarse y conserva aún alguna nota débil que rectifican con imperio los nobles ojos romanos; apoyo de la casa sustentando invisible la pasión por la letra y sus reinos ilímites. Yo conocía muy bien esa atmósfera de muchacho modesto que se destaca entre los más privilegiados y es un secreto envidiado por ellos, esa noble e ingenua suficiencia del dato que se conoce no se sabe cómo, del libro raro que se adquirió no se sabe con qué, de la autoridad europea que manejan unos pocos, cuyas márgenes se ven anotadas ya con una observación original, ya con un rápido disentimiento. Mi padre había sido, como él, devorador de libros y muy señor de su pobreza, y yo conocía muy bien esa mezcla de alma familiar, sencilla, y frase opulenta e irónica, ese extraño vínculo de "lo literario" unido a todas las formas de la vida que existió en nuestro siglo pasado y comienzos de éste, por el cual el médico de corte europeo, hace saborear un giro criollo en su conversación de buenas pausas, el abogado se mostraba capaz en un discurso de añadir una voluta nueva a un exordio griego o una cita latina, una carta familiar obligaba como una pública a un estilo cuidado y ceremonioso, y

las cláusulas oratorias, los epitalamios o las frases célebres diseñaban las perspectivas de un viaje, una boda, una muerte.

"Estación de gloria" (García Marruz, 1986: 382-383)

Samuel acogería con júbilo la llegada de la Revolución. Mucho testimonio de ello nos dan sus prosas, como siempre, más que sus versos, en que si bien hace la elegía a "El musiquillo", su amigo niño campesino, inmolado en Girón, siempre después parece centrarse en la arrasada piedad ante la muerte misma. Y ahí se percibe con claridad que aunque alguna vez nos dijo que había perdido la fe al ver la miseria y abandono de nuestros campos, la causa era otra, y su rebeldía se mantuvo, y subsistió, no obstante haber cambiado del todo el cuadro de la vida nacional. Lo que no podía aceptar, aquello de que no podía culpar ya a ningún sistema, es esa condición de fragilidad que la misma vida, azar que hacía tronchar aún en una hora dichosa, inexplicablemente, una vida joven, confiada a su promesa.

"La poesía joven de Samuel Feijóo" (García Marruz, 2008: 171)

En las oscuras manos del olvido sería su primer cuaderno publicado, fragmento de un libro mayor que nunca dio a la luz, del que sólo hicimos ediciones familiares. Recuerdo que por entonces ensayó algunos parlamentos de teatro, de gran suntuosidad formal, que abandonó inesperadamente para ensayar, en su forma más directa y desnuda, el verso. Alguna huella de estos inacabados bocetos teatrales recogen los discursos de su libro *En la Calzada de Jesús del Monte*, aparecido en 1949, el primero que lo dio a conocer como poeta. Había publicado ya algunas prosas poéticas en nuestra pequeña revista *Clavileño* y después, en *Orígenes*, y sus sorprendentes *Divertimentos*, pero *La calzada* fue la gran sorpresa poética del año, con su hermosa dedicatoria inicial, sus interiores criollos de penumbra fresca y la pesadumbre de sus piedras en el polvo. Palabras gravitantes, puestas a mirar "las diferentes formas de pesar sobre el mundo".

"Ese breve domingo de la forma" (García Marruz, 1986: 397)

Ha podido apreciarse que Fina García Marruz establece un nexo discursivo, no menos semántico, entre los enunciados y las definiciones. Éstas condicionan la orientación argumentativa de dichos enunciados. De cualquier manera, en O. Ducrot (1983) se pone de manifiesto que existen elementos en la lengua para llevar a cabo la función, o acto ilocutivo, que supone argumentar. La escritora, según la finalidad

reflexiva por ella trazada en cada uno de los textos, hará validar una de las premisas esenciales de las definiciones descriptivas- siempre capaces de integrar razonamientos que conllevan una justificación argumentativa. De ahí, por tanto, su naturaleza cuasi lógica.

4.1.2d.2. El argumento por la tautología.

Esta temática en particular es abordada por los autores (P. y O-T. 1989: & 51) encausando su análisis como un tipo de argumento. Ambos establecen que al admitir una definición se puede considerar como analítica la igualdad establecida entre las expresiones sinónimas. Mas ese carácter de examen raigal tendrá siempre el mismo estatuto que la definición de la cual depende.

Desde el punto de vista de la argumentación todo análisis es direccional puesto que se opera hacia la búsqueda de la adhesión del interlocutor. Así, todo estudio que emplea definiciones o un procedimiento por enumeración puede considerarse como una argumentación cuasi lógica. Cuando el análisis parece indiscutible porque, por ejemplo, no suele mostrar novedades y carece de interés puntual, recibe el nombre de tautología.

Los autores explican que la acusación de tautología equivale a presentar una afirmación como el resultado de una definición y de un convenio puramente lingüístico. Dicha acusación supone que las definiciones son arbitrarias, independientes de la experiencia, y desprovistas de interés científico. Apuntan que la calificación de tautología cuando es aplicada a una proposición suele aislarla del contexto que ha permitido la elaboración de las nociones sobre las que versa. Cuando estas nociones se integran en el pensamiento vivo que ha autorizado su concepción y desarrollo se comprueba que no se caracterizan por la necesidad de un sistema formal ni por la trivialidad de la que puedan gozar en una discusión no formal, sino que su estatuto se relaciona con las definiciones que les sirven de fundamento.

En el caso de una discusión no formal establecen que la tautología parece evidente y querida. En expresiones como “un duro es un duro” o “los niños son los

niños" se les considera figuras. Llaman tautología aparente a la interpretación de esa figura. Introducen, también, las figuras derivadas de la tautología. Destacan el *ploce* donde se toma el mismo término para identificar a la persona y su comportamiento ("Coridón, desde entonces, es para mí Coridón) y la silepsis oratoria de "un padre es siempre un padre" en la que una de las palabras está en sentido propio y la otra en sentido figurado. Los autores aclaran que la fórmula de identidad nos encamina hacia la diferencia pero no se especifica dónde debe centrarse la atención del lector/del receptor. En las tautologías de identidad no se establece esta diferencia aunque alguna puede desempeñar el papel de una máxima como: "una mujer es una mujer". Sobre este enunciado aducen que puede ser un modo de exponer que todas las mujeres valen mas, también, que una mujer debe comportarse como tal. En esos casos admiten que sólo adquieren la significación argumentativa cuando se aplican a una situación concreta que pueda ofrecer a estas nociones la significación más conveniente en ese momento.

Se analizarán, en estas páginas, aquellos casos en que pueda identificarse la tautología de identidad. También podrá considerarse como una definición circular si son tomadas en cuenta las ideas de Claude Gratton (1994: 296). En el artículo "Circular Definitions, Circular Explanations and Infinite Regresses" estudia el autor la definición circular como aquella que posee el *definiendum* en el *definiens*. Para ello se detiene en el ejemplo de "*a good man = a man who has the qualities of a good man*". Manfred Kienpointner (1996: 486- 488) estudia, a su vez, las tautologías como un caso extremo de expresiones lingüísticas que aparecen como verdades indudables. Sostiene que, en lógica, se definen las tautologías como afirmaciones verdaderas por necesidad. Contienen éstas una información redundante con esquemas del tipo '**A** es **A**', 'si **p,** entonces **q**', o '**p** o **q**'. Las tautologías del lenguaje natural poseen un contenido semántico adicional en comparación al que poseen las lógicas mas mantienen la apariencia de una necesidad absoluta. En este sentido puede reflexionarse sobre la naturaleza cuasi lógica de la que hablan P. O-T. Kienpointner pretende describir la función de las tautologías en la argumentación cotidiana y repasar la literatura existente en torno al tema. Ofrece un esquema argumentativo al que pueden adaptarse, con algunas diferencias, muchas variedades de enunciados tautológicos en varias lenguas

naturales; entre las que distingue el inglés, el francés, el ruso, el árabe o el japonés. Las tautologías que excluyen cualquier otra posibilidad a la conferida por su propio significado pertenecen a las premisas del esquema siguiente:

Si **A** es **A**, **A** no es **B**

A es **A**

Ésta es la única posibilidad

Esto no cambiará (en un futuro próximo)

Por tanto: **A** no es **B** (ni **C**, ni **D**...)

Aclara (Kienpointner, 1996: 489-492) que la tautología 'A es A' u otros tipos no siempre necesitan expresar proposiciones como "los niños son niños" pueden manifestar obligaciones y otra clase de proposiciones normativas como en el ejemplo "una madre es una madre". Señala, por último, el autor que estos enunciados son utilizados como recursos estilísticos para acentuar las diferencias entre señales en principio idénticas de la categoría A. Las tautologías a menudo transmiten presunciones estereotipadas sobre asuntos, valores, grupos sociales entre otras. Todas ellas pertenecen al conjunto de creencias establecidas en una comunidad discursiva.

En los ejemplos de tautologías encontrados en los ensayos no resulta siempre fácil analizar su contenido en función del contexto. En cuanto a su valor estilístico han sido clasificadas las que conforman una identidad como perteneciente a la figura de repetición que Vickers (1988) denomina *epanalepsis* donde se repite la misma palabra al principio y al final de una frase, línea u oración.

En varios de los ensayos destinados a un autor o autora determinados pueden rastrearse enunciados donde la *epanalepsis* contribuye a reforzar esa marca indeleble del espíritu, del estilo de Fina García Marruz- compartido con Martí - donde la voluntad de incorporación, ese ponerse "en el lugar del otro" le permite situarse frente a cada creador o cada suceso y contemplarlo de un modo disímil: tomando de ellos el modo como ha de mirarlos. En esta perpetua metamorfosis que lejos de disolver su escritura, la devuelve acrecida y única, la *epanalepsis* valida, mancomuna. En el texto "Bécquer o la leve bruma" escribe: Bécquer, como su gran arpa empolvada, nos mira desde un ángulo oscuro, como rehuyendo la luz. Parece que nos va a decir quién es y lo que

señala son los invisibles átomos del aire o las ardientes estrellas, lo diminuto o lo enorme, todo en lo que la naturaleza vibra, tiembla, vuela, desaparece: saeta, hoja, ala, luz, siendo, como su gran arpa empolvada, Bécquer (García Marruz, 1986: 9).

Para Spitzer, es requisito indispensable en un crítico poseer "una mutabilidad proteica", no partir de puntos de vista previos o idénticos pues el ardid que ha resultado eficaz en una obra no puede aplicarse mecánicamente a otra (Spitzer Leo: 1955: 61). Inmersa en esa versatilidad conceptual, la escritora cubana connota la *epanalepsis* de una cercana emotividad capaz de alejar al lector de lo accidental para dirigir su atención hacia el todo, esencial y revelador de su objeto de análisis. Se lee al comienzo del ensayo "Juan Ramón":

> Cómo olvidar aquella voz diamantina, que no parecía dialogar con su interlocutor casual, aquella voz, un poco dura, a veces, que iba como a otro sitio, sólo a su gusto al acercarse a las criaturas naturales de la simplicidad y la pureza: un animal, la luz, un niño, y que nombraba cada cosa como despertándole su esencia viva, como fundándola de nuevo en la poesía, aquella voz exigente, justiciera ("maquinista", "granadino"), y la risa pálida contra el negror de la barba, y el grana subido de los labios: nuestra pobreza y la realeza natural de su dominio; el fantasioso limbo de nuestra adolescencia, y su noche de todos los jardines del agua. Cómo olvidar aquella voz diamantina.
>
> "Juan Ramón" (García Marruz, 2008: 57-58)

En la obra ensayística de Fina García Marruz, el argumento por la tautología, al margen de la propia concepción retórica del vocablo, no tendrá un significado vacuo. La reiteración argumentativa será, en muchos de los textos ensayísticos, el instrumento por el cual la autora media entre una ley estética universal y un descubrimiento personal insólito; en poner entre esos dos pesos el fiel de la balanza, el equilibrio, hará suyas, para siempre, "la ley estética fundamental", esa "ley matriz", inexpugnables banderas martianas. A continuación se muestra una serie de ejemplos donde el argumento por la tautología de identidad valida lo explicado previamente.

> ¿Y en qué consiste el estilo de Cervantes? Líbrenos Dios de pretender definirlo al menos tan bien como creemos conocerlo. ¿Nos podría ayudar a hacerlo la *elección* que hace él mismo de sus protagonistas? Se ha hablado mucho de la relación entre el Cervantes y el Quijote, se ha pretendido explicar al uno por el otro, pero no creo que se haya insistido bastante en lo que acaso aparece más claro: su diferencia radical y aún más, su antítesis profunda. Cervantes es lo

contrario que el Quijote. La obra del Quijote es la de un loco iluso, la de Cervantes la de un loco desengañado. Pero acaso pueda haber alguna semejanza anecdótica en ellos, pues es un hecho que para estar desengañado ha sido necesario haber estado engañado antes. Pero hay en ellos una diferencia más profunda y definitiva. La acción en el primero ocupa todo el ámbito de su ilusión, mientras que al segundo le queda siempre un margen por el que se ve a sí mismo actuar, por el que ve la ilusión de su acto. El primero ofrece el rapto de una acción, el segundo ofrece la distancia de una mirada. (El falso mecanismo de las simetrías nos llevó a pensar en una ocasión que estas actitudes eternas del español y acaso del hombre, se repetían en nuestros días en el quijotescohispánico Unamuno y en el "espectador hispánico" Ortega, que es tan poco cervantino pese a las apariencias). No sólo es Cervantes algo distinto del Quijote- lo cual explica los reproches de Unamuno y su incomprensión de ciertos matices imponderables de la obra-sino que nos atreveríamos a afirmar que es lo contrario de España, y por eso es el que la ha expresado mejor. Y es que acaso para expresarnos como pueblo tengamos que elaborar una sustancia secretamente disidente. Pero ser algo contrario de España no quiere decir dejar de ser español sino más bien empezar a serlo. El fondo de nosotros mismos es ya la salida de nosotros mismos. La mística entiende esto bien y también Cervantes.

"Nota para un libro sobre Cervantes" (García Marruz, 1949: 42)

Si la ciencia aislada sólo podía conducir a una creciente especialización técnica que dejaba atrás las viejas ilusiones integradoras del humanismo, esta integracióan materia-espíritu rescataba a la vida, entendida como una totalidad indivisible, de aquí que condujera- como se ve claro en el caso de Martí, que pertenece a esta misma línea- más que a un aislamiento, más que a una creciente autonomía de la razón especulativa, a una participación activa y amorosa con el mundo. Esta relación despierta "yo" y "el mundo" es la que cierra la aventura intelectual de "El sueño", y a esta luz no nos resulta tan tajante la oposición entre la intelectual y la monja abnegada que entregaría finalmente su vida al servicio de sus hermanas sufrientes. El "yo" y "el mundo" en el centro, gravitando, corporeizando.

"Sor Juana Inés de la Cruz" (García Marrruz: 1986, 194-195)

Es muy significativo que Bécquer al comentar la idea del tiempo en San Agustín se fije en que para él el presente pueda ser infinitamente dividido en lo que todavía no es, lo que está ya dejando de ser y lo que ha sido. Pero esto, que en San Agustín parece dejar traslucir que el presente casi está fuera del tiempo, casi es un no-tiempo, como reflejo que es de lo eterno ("Yo te engendré Hoy…"), en Bécquer acentúa el otro aspecto, el de la divisibilidad, el de la

infinitud, el de la fragmentación o atomización incesantes. En el mundo de Bécquer no hay esta incidencia del hoy temporal y el hoy eterno, el "dánosle hoy" evangélico, el "maná", alimento celeste y terrestre que se corrompe si se guarda.

"Bécquer o la leve bruma" (García Marruz, 1986: 49)

Góngora carece de esa indignación ante la fealdad en que se precipita todo, mal encubierta por el disimulo de su belleza pasajera o su virtud. No bastándole a Quevedo todas las palabras del idioma para tamaño inventario de tinieblas, engendra sin cesar otras nuevas, deformes como sus deformidades, monstruos de dos naturalezas. Haciendo mudar de oficio a las distintas partes de la oración se reduplica en nombres-adjetivos y adjetivos-nombres, "palabras murciélagas" o "llanto costurero", "miembros ganapanes y guiñapos", adjetivos relativos y acciones del verbo que quedan ya incorporados al sujeto, se confunden con su ser oscuro y aun con el efecto que en los otros hace.

"Quevedo" (García Marruz, 2003: 65)

Un humorista que se declara él mismo humorista ya empieza un poco por dejar de serlo. Una de las cosas mejores que nos ha dicho Ramón a este respecto es que él debe su humorismo "a que un día lo declararon humorista". En efecto, el humorismo, al menos el de mejor, no es nunca deliberado o voluntario. El "gracioso" español, Clarín de su Segismundo fatal, se sabe gracioso y por eso acaba por molestarnos. Charlot, en cambio, no se propone, al menos en primer término, hacernos reír. No toma la realidad en broma ni mucho menos a sí mismo. Lo que ofrece no es una mirada irónica sobre las cosas con la cual pretende que nos burlemos de ellas sino que se ofrece a sí mismo con el candor que a los otros falta, quedando humilde en su ridículo y, con absoluta seriedad, a la intemperie. Cae o tropieza ruidosamente y no oye las risotadas que provoca. A lo más esboza una sonrisilla al público y se saca el sombrero para saludar como si hubiese sido presentado a una gran dama.

"Elogio de Ramón" (García Marruz: 1986: 106-107)

"La poesía es un caracol nocturno" deviene panegírico de la figura de José Lezama Lima, de su poética y obra. Excelente ensayo donde, desde el exordio, la autora emplea la tautología de identidad como gozne intelectivo entre la autodefinición poética de Lezama y el alcance formal- conceptual de su obra. En otro momento de la investigación se ha hecho referencia, como ejemplo, a este fragmento del texto ensayístico. Por la importancia y visibilidad que aporta a lo explicado, se trae extractado, una vez más a colación:

Cuando le preguntaron que era para él la poesía, contestó: "Un caracol nocturno en un rectángulo de agua". En seguida empezó a ironizar sobre su intempestiva declaración: desde luego, un caracol nocturno no se diferenciaba "gran cosa" de uno diurno, y lo del rectángulo de agua era "algo tan ilusorio como una aporía eleática". Los que lo conocimos más de cerca sabemos lo habitual que le era decir algo en serio y burlarse después ligeramente de la rotundidad de cualquier definición, como si recordase lo de nuestro Varela, que la idea que no puede definirse es la más exacta.

(…) Todo el que conoce su poesía sabe que ella hizo del descendimiento órfico en las sombras condición misma de la ascensión de los cuerpos en la luz.

(…) La relación con lo que parece esquivarnos (*Enemigo rumor*, "cuerpo que se constituye en enemigo, y desde allí nos mira"), que a la larga rinde "estela o comunicación inefable", está en la raíz misma de su poesía, desde el surgimiento inicial de *Muerte de Narciso* hasta toda su interpretación de la historia americana, en la que aparece este propio contrapunto integrador de lo que se sumerge, como Quetzalcóalt, ocho días bajo tierra, y de allí se alza, a manera de la ascensión de Cristo, a un mayor y definitivo esplendor.

"La poesía es un caracol nocturno" (García Marruz: 2008: 85-86)

En este mismo ensayo Fina García Marruz distingue la temática de la "imago" como sema vertebrador de la poiesis de Lezama Lima:

El tema de la "imago"- pues prefiere hasta en el término latino o griego la cercanía de las fuentes- y su relación con el cuerpo; de lo inexistente- que no es lo mismo que lo fantástico o irreal- y su relación con lo que "debe" realizar su ser y ocuparlo, es, quizá, el tema central de toda su búsqueda de un conocimiento y aún de una ética, por la poesía. Recuerdo que en una ocasión en que me interesé por su juicio sobre *La verdad sospechosa*, de Alarcón, pude comprobar, a través del escaso interés que mostró por el tema, que en realidad nada podía haber más ajeno a esa gravitación por la imagen se mostraba capaz de engendrar un hecho y habitarlo- como en su escena preferida de la llegada del Quijote a la casa de los Duques- que el desencadenamiento de una situación dramática real a partir de un falso sucedido. Mucho más cerca de este "enredo" meramente teatral- Lezama nunca intentó el teatro- estaba de la integración del mito griego a la tradición cristiana que intentara Sor Juana Inés de la Cruz en su auto *El divino Narciso*.

"La poesía es un caracol nocturno" (García Marruz, 2008: 87)

La figura plasmada previamente por la escritora cubana sería para los autores P. y O-T. el *ploce*. Puede derivarse de su utilización el interpretar que un mismo término

(una misma idea), en este caso la "imago" pueda designar a la persona y, también, su carácter o personalidad ante el lexema, el concepto entendido ya de manera más totalizante.

4.1.2d.3. El argumento por la comparación y el símil.

La confrontación entre varios objetos, con la finalidad de ser evaluados uno en relación con el otro, será en opinión de P. y O-T. (1989: & 57) determinante en este tipo de argumentos. Por ello debería distinguirse del argumento por identificación y del razonamiento por analogía. Ambos autores, al comparar realidades entre sí, sostienen que la idea de medida está subyacente en los enunciados aunque falte el criterio exacto para llevarla a cabo. Lo anterior corrobora la condición de los argumentos de comparación como cuasi lógicos.

Las comparaciones pueden realizarse por oposición (lo pesado y lo ligero), por ordenación (lo que es más pesado que) y por ordenación cuantitativa. Los autores no desarrollan detenidamente este tipo de argumentos. Por ello se tiene, también, en cuenta la explicación ofrecida por Frans H. Van Esmeren y Tjark Kruiger (1987: 71-74) para identificar esta clase de esquema argumentativo. Al utilizar un hecho ya aceptado de la misma naturaleza que el punto de vista en disputa, establecen ambos investigadores que se ha de hacer un intento por concebir la aceptación del argumento al convertirse en ese otro punto de vista. Significa que el argumento y el punto de vista se relacionan de manera específica. El esquema venidero refleja la forma en que se ven afectados los argumentos y el punto de vista:

Al determinar la argumentación de esta clase tienen en cuenta la importancia de las preguntas críticas que se relacionan con el esquema presentado. Las principales interrogantes en torno a éste suelen ser: ¿Es **X** válido para **Z**? ¿Se puede comparar realmente **Z** con **Z**? ¿No debería compararse **X** con algo más?

Para X, Y es válido porque

Para Z, Y es válido y

X es comparable a Z

Entre las comparaciones que concibe Fina García Marruz en los ensayos destacan las que operan dentro de las exégesis literarias de determinado autor o autora con marcado cariz hermenéutico y no menos filológico. Sería importante remarcar aquellos cotejos donde la autora incorpora fuentes y referencias bibliográficas que interactúan con la obra o el escritor objeto de análisis. La comparación por la cualidad será uno de los argumentos destacables en esta sección donde suelen confrontarse valores con idéntica o disímil gradación.

En "Darío, Martí y lo germinal americano" compara la escritora cubana- equiparados en calidad literaria no así en estructura y forma- algunas ideas léxicas y semánticas que conforman la poética de tan insignes escritores hispanoamericanos. Léase con detenimiento:

> Es significativo que Darío se llame "hombre de arte" y no "artista", como que Martí comience *"Yo soy un hombre sincero…"* y no se llame "poeta" como Heredia, que es como se ve el romántico. Es bien revelador que arte y vida se identifiquen ("Arte soy" y "Monte soy") en este poema inicial. No menos sorprende el adjetivo "sincero": "Mi verso breve y sincero…", ya que no es cualidad que aplicarse a cosas que tengan que ver con el arte o la poesía, sino que se dijera más bien virtud del alma o del carácter. También Darío subraya: "Si hay un alma sincera, esa es la mía" ("clara" en otra versión). Y es que la sinceridad tiene algo en común con la condición que Martí creía esencial al estilo (ajuste perfecto de fondo y forma, de modo que nada pueda quitársele a la palabra que no se le quite a la idea) y de todas las virtudes es esta la que supone no sólo un ajuste entre lo que se piensa y lo que se dice, sino entre lo que se dice y lo que se obra. Empezamos a entender la incidencia de los dos en término.
>
> "Darío, Martí y lo germinal americano" (García Marruz, 2001:28)

Si se intentara aplicar el esquema argumentativo trazado previamente podría decirse que para la autora reconocer que Darío se autodefine como "hombre de arte" **(X)** en detrimento del término "artista" es válido porque partiendo de esencias diferentes Martí renuncia a llamarse "poeta" **(Y)** aún comenzando uno de sus poemarios más importantes escribiendo "Yo soy un hombre sincero". Lo remarcable en estas dos calas de las letras americanas será la cualidad de aplicarse a cosas que tengan que ver con el arte o la poesía (…) en virtud del alma y del carácter **(Z)**.

El ensayo "Alicia Alonso en el país de la danza" comienza con una interesante definición de la figura de la bailarina en el contexto de la danza como movimiento orfeónico. En esta comparación por la cualidad se traza un mapa de significativo valor poético en torno a dicha manifestación artística. Coincide con el inicio del texto ensayístico siendo el exordio del mismo. De ahí la evocadora fuerza de la escritora en su afán de captar desde el principio la atención y adhesión del lector, del receptor de la obra. He aquí su palabra:

> La gracia de la pequeña bailarina, dibujada en un cuento de Andersen, se destaca y desprende del círculo de la danza- categoría más coral y sacra- como la estrella del remolino girador. Las más delicadas relaciones se establecen entre la figura y el coro, que a su vez se fragmenta, se desenlaza o une, en el punto en que todo inicio se hace posible. Se entra como clandestinamente a sorprender a las ninfas en ese juego de esencias, con la única visión que nos ha sido dada de la diversidad naciente, a ese juego en que fingen ocuparse de un argumento escénico, cuando en realidad se sabe que están en otra cosa, redimiéndonos de las relaciones arbitrarias, de los movimientos triviales y fortuitos, con los pasos necesarios y las relaciones justicieras y bellas. Parece que quisieran revelar ese hechizo como de bosque de los encuentros y de las despedidas, lo que media entre el movimiento y el reposo, entre la libertad y la mesura, la gracia de un equilibrio sorprendente. Parece que ella proporcionara sus unilaterales desmesuras, y que el coro la animase a entrar y a salir de él, a hacer lo igual de otra manera, a ser un grado más audaz de su obediencia, suspensas ante ese movimiento que ya expresa, que está en trance de volverse palabra, de escapar a sus giros simétricos para iniciar como la línea de la melodía, el "solo" de su flauta.
>
> "Alicia Alonso en el país de la danza" (García Marruz, 1986: 423)

Cuando Fina García Marruz en "Hablar de la poesía" recurre a la comparación por superioridad se asiste a una declaración de intenciones por parte de la autora a la hora de distinguir lo raigal, nutriente de la poesía de lo poético *per se*. La extensión de la cita quizás abrume mas resulta crucial para una comprensión cabal del *sui generis* uso de este tipo de argumento por la comparación ya mencionada. En este fragmento se suceden las comparaciones por superioridad. Rige el vórtice del texto esa distinción entre poesía y poético pero acompañada de puntuales- podrían llamarse, también, periféricas- comparaciones argumentativas de superioridad. Sin más se lee:

Lo primero fue descubrir una oquedad: algo faltaba, sencillamente. Pero, de pronto, todo podía dar un giro y las cosas, sin abandonar su sitio, empezaban ya a estar en otro. La poesía no estaba para mí en lo nuevo desconocido sino en una dimensión nueva de lo conocido, o acaso, en una dimensión desconocida de lo evidente. Entonces trataba de reconstruir, a partir de aquella oquedad, el trasluz entrevisto, anunciador. Relámpago del todo en lo fragmentario, aparecía y cerraba de pronto, como el relámpago.

Los espacios y vacíos del verso reflejaban bien aquel vacío, aquella irrupción. Un libro de verdadera poesía detenía el encantamiento. Salvo en aquellos instantes felices de sus súbitas visitas, la belleza misma parecía tener como una limitación. El mar que tenía delante de los ojos era sólo aquel mar. En el misterioso deseo, en la nostalgia imprecisa, sentía una mayor intensidad de presencia. El mar en un verso de Keats se acercaba más a aquel mar total, bramador como el deseo o la esperanza. Estaba a la vez cerca y lejos, dejando oír su "viejo son oscuro" y estallando allá donde la espuma, elevándose contra las rocas, rompía a cantar como el coro de las ninfas. La poesía para mí, la viviente y la escrita, eran una sola, estaba allí donde se reunían los tres tiempos de la presencia, la nostalgia y el deseo, sobrepasándolos, encendiendo no sé qué sed.

Más que en lo que tenía delante de los ojos encontraba en la memoia ese poder mayor de detener lo sucesivo, tocarlo en el hombro y hacerle volver el rostro. Recuerdo que una calle a la salida del colegio, una calle lateral que daba al mar, un gran árbol añoso en su centro, que yo veía a diario con indiferencia, me produjo una vez, al sobrevenirme de pronto su memoria, como una sensación de bienaventuranza. En su nostalgia no había deseo de retorno al pasado sino como una promesa desconocida: el deseo era como un desapego más bien y la sensación de presencia mucho más intensa que cuando lo tuve todo realmente delante de los ojos. Como Cristo a los discípulos de Enmaus, cierta revelación de lo real sólo me ha sido reconocible a precio de desaparecer.

No puedo decir que fuera aquel un paraje especialmente bello. Nunca he sentido la belleza como una cualidad que puedan tener o no tener las cosas sino como su esencia constante sosteniéndolas, que puede revelársenos o no. Por esto la poesía y "lo poético" me parecen en realidad cosas antitéticas. Lo que encuentro "poético" está ya limitado por mi particular elección o propósito embellecedor. Es algo demasiado excluyente, caprichoso, temperamental. La belleza, o lo es todo, o sería la misma cosa que la injusticia.

"Hablar de la poesía" (García Marruz, 1986: 433-434)

La brillantez del ensayo *Estudios Delmontinos* de Fina García Marruz ve reforzado su aliento vital con disímiles estrategias argumentativas que legitiman el valor de la Retórica en la construcción de una teoría general del discurso, del texto literario. Relacionado con el argumento que ahora se revisa es importante distinguir varios ejemplos de comparaciones de igualdad. Utilizadas con frecuencia por la escritora cubana en su prosa reflexiva. En esta oportunidad apréciense dos pruebas de ello:

Tiene Del Monte, como España, un árabe vencido que asoma a veces al fondo de su aparente templanza clásica. Más que en sus versos, se le ve poeta en esa carta de juventud en que aparece lleno de romántico arrebato, blandiendo la pistola de Werther. Hay un momento en que se cambian los papeles y Heredia luce al lado suyo circunspecto, previsor, escribiendo cartas con estilo de magistrado mexicano, mientras Del Monte le insta a escribir la tragedia americana.

"Estudios Delmontinos" (García Marruz, 2008: 77)

Del Monte se adelanta a Martí en este consejo de volver los ojos a la América. Él también quiere que se rehuya todo afrancesamiento o arte de copia y que nuestra poesía no imite ni a Byron ni a Víctor Hugo. Escribe, le dice a Heredia, "tragedias, como para una República". Hay una cierta contradicción entre los consejos que da a Heredia en estos años y los que dará después a Milanés, que escribe bajo su influjo "El poeta en la Corte" y "El Conde Alarcos", de inspiración española y romancesca. Pero habrá que anotar siempre en su favor que su gusto por la medida y el arte de bien decir académico no le impidieron intuir esta necesidad un tanto contradictoria de inspirarse en el tumultuoso mundo académico.

Del Monte se muestra horaciano no sólo en su rechazo de lo monstruoso y en este sentido de la medida, tan cara a todo gusto neoclásico, sino en el hacer suyo el otro consejo del *Arte poética* de castigar el poema hasta dejarlo "perfecto hasta la uña". Desde su primer *Anuncio* a las poesías de Heredia hasta su *Paralelo* entre Plácido y Manzano, lo vemos siempre rechazar a los poetas improvisadores a los que llama desdeñosamente "copleros". Sin negar el gran paso de avance que significó para nuestra poesía que un Heredia primero, como luego un Zenea, un Luaces y por último Martí, no se limitaran a ser poetas y hombres cultos, sino que tuvieran una verdadera cultura poética, no puede desconocerse que en un Plácido, en un Pobeda, en el primer Milanés, residía la cultura poética suficiente para lograr sus aciertos, esto es que los términos "cultura general" y "cultura poética"- coincidentes en los primeros poetas citados- no confluían en los segundos, igualmente auténticos.

"Estudios Delmontinos" (García Marruz, 2008: 89-90)

Otras comparaciones suscitan la atención del lector y del investigador. En ellas la palabra adquiere revelación lírica y humana. No son las palabras en el discurrir de la autora ni fines en sí mismas ni meros medios. No son vistas por ella como el arte- purista u orfebre sin alma, ni tampoco como signos huecos, vacíos de realidad, meros vehículos de una idea y a su solo servicio. No es la escisión académica idea-cosa, palabra-cosa sino como bien viera Darío, el milagro de su identidad poética, de la criatura viva: *Et Verbum erat Deus*. Esta detención en su palabra obedece a la querencia de hacer visible ese "tono de Fina" inconfundible, en el cual está contenido más que en las ideas mismas, su pensamiento viviente, esa encendida y justiciera caridad con que se acerca a todo y a todos, como tomando su lugar, ese aire- tan martiano por cierto- "todo ternura y obligación". El comparar lleva en su germen la observación y el análisis: anclaje y rotación que trasvasa semas. Véanse a continuación tres ejemplos de argumentos por comparación en tres textos ensayísticos diferentes.

Así como Darío confunde a los críticos al disfrazar de "simple esteticista" al "hombre de arte" que fue, Martí confunde a los que han intentado la difícil tarea de poner un rótulo filosófico conocido a una concepción realmente "nueva", al llamarse a sí mismo "idealista"- aunque advirtiendo que no en el sentido hegeliano- cuando lo suyo fue más bien un evolucionismo espiritualista, es decir un espiritualismo revolucionario.

"Darío, Martí y lo germinal americano" (García Marruz, 2001: 53)

En el ámbito católico (Dante, Claudel), el poeta no es un "creador", sino un relacionador de dos órdenes de sentido, uno de los cuales permanece oscuro para él, aunque significativo, el otro no. Entre el alma y el dracma perdido de los evangelios no hay una relación visible. La caída se manifiesta en esa oscuridad de imágenes que no se saben a sí mismas, que no saben de qué otra realidad son espejo, que se jerarquizan sólo a través de ese dato superior invisible. Así los grupos de animales que aparecen en las comparaciones del Dante, en el hato de un terceto que se aísla de la imagen a que sirven, como las escenas cotidianas que suelen servir a Claudel de término de comparación iluminante de los estados del alma, se corresponden sin tocarse, a manera de los círculos concéntricos que aparecen en algunas pictografías primitivas, reveladores de un orden mayor invisible, girando en la órbita de algún sol. (Así también en los *Versos Sencillos* de Martí- universo tan distinto-, con su idea de la analogía y correspondencia de todos los órdenes de lo real, o lo que llamó la hermosura constante).

"Juan Ramón" (García Marruz, 2008:62)

Si Martí no fue un filósofo, pero sí un poeta y un creyente, quizás podamos los que no somos conocedores de filosofía, comprenderlo mejor a través de su pensamiento poético, que

está a su vez nutrido de su experiencia de vida. Así esto de la "esencia" se nos aclara mejor si lo vemos a la luz de lo que es la esencia de un poema, algo que es como el aroma que de él se levanta y trasciende la materia del verso, pero a la vez está indisolublemente unida a su encarnación en la palabra. Más pitagórico que platónico, a la que más se nos parece su versus uni es a la sencilla definición de la Trinidad como "unidad en la esencia, variedad en las personas e igualdad en la majestad", lo que, sacado desde luego de su contexto divino, lo vemos reaparecer en su idea misma del hombre- uno en esencia, diverso en la variedad de las personas e igual en la dignidad-, y así en otros órdenes de su pensamiento.

"Los Versos Sencillos" (García Marruz, 2008: 187-188)

De suma importancia en el análisis del argumento por la comparación resulta el estudio del símil. Figura retórica de utilización frecuente en los ensayos de Fina García Marruz. Los autores P. Y O-T. (1989) no desarrollan con exhaustividad esta construcción que G. Leech (1969: 153-157) define como "an overt comparison" en oposición a la metáfora que vendría a ser "a covert comparison". Explica Leech que el símil es más explícito frente a la concisión de la metáfora. El primero puede especificar el dominio de la comparación y su grado exacto. Suele expresarse por medio de adverbios- en el libro destaca los adverbios de la lengua inglesa "like", "as…as", more than". La metáfora sostiene, en cambio, no tiene por qué precisar el dominio de la comparación llegando a concebirse en muchos casos con indefinición y ambigüedad.

Steven G. Darian (1973: 48-51) estudia el proceso creativo del símil definiéndolo como una figura que compara dos cosas desiguales y se introduce por "like" o "as". En su criterio puede expresarse en veinticinco formas diferentes. Cada una de ellas con un grado de significado e intensidad variados. Relativo a su función explica que esta figura retórica no sólo aporta belleza estética al texto sino deviene, también, herramienta para el pensamiento científico serio o de otra naturaleza. Como la metáfora puede conceptualizar y promover el entendimiento en determinadas formas. Propone, a continuación, las cuatro formas de entendimiento que sugería la *Rhetorica ad Herennium* en el primer siglo antes de Cristo. Así las presenta:

1. La estética.
2. La de intensificación.
3. La de clarificación.

4. La de prueba.

Añade a las previamente referidas la de concisión y economía. Ésta última enfatiza que el símil pueda explicar y englobar conceptos de una manera más económica que el discurso no figurativo. En su artículo Darian intenta demostrar la prevalencia del símil en un discurso no ficticio. Propone un interesante esquema para definirlo. Se ha tomado su análisis como punto de partida para aplicarlo al *corpus* de la escritora cubana. Véase este pequeño fragmento del ensayo "Lo exterior en la poesía" donde la autora reflexiona en torno a la construcción formal de un poema:

> Pero ahora el primer verso de un poema **(X)** es como **(Y)** un hueco que se hace a un monólogo infinito **(Z)**: somos los casuales espectadores de un proceso que duraba ya antes de su comienzo, que se extiende después de su fin. El primer verso pasa, como Hamlet, por la escena, sin que parezca reparar que ha entrado en el campo de visión de un espectador.
>
> "Lo exterior en la poesía" (García Marruz, 2008:77)

Xy**Z** son cosas diferentes

Xy**Z** tienen referentes distintos

No hay una comparación simple o directa de similitudes o de algún parecido

Xy**Z** comparten algún rasgo o rasgos semánticos

El símil contiene un conector: **Y**

Las dos partes de un símil pueden encajarse en el paradigma **X** es como **Z**

El conector **Y** afirma que la relación es imaginaria o imposible tratándose de una apariencia más que de una realidad.

Z normalmente se refiere a un término específico; por ejemplo: *un* monólogo no *el* monólogo.

Darian (1973: 73) apunta para concluir que normalmente se responde a un símil de forma especial trayendo consigo un reconocimiento de unidad en una dualidad. Se suele juzgar que el esfuerzo es un éxito si la relación es discernible para la mayoría de la gente mas no lo es si resulta vaga. Es, por esta razón, que el símil es una forma icónica que comparte los fines del arte primitivo, oriental y medieval. Sus propósitos no serán jamás la oscuridad o el adorno sino la comunicación de ideas. Idéntica noción comparte Wendy Olmsted (1997: 244) para quien el símil, la metáfora y el argumento por el ejemplo pueden utilizarse como herramientas relativamente indeterminadas. Con ello se

intenta averiguar más de lo que puede apreciarse a simple vista ya sea en situaciones reales o de ficción. Al estudiar la relación del argumento retórico con las figuras de pensamiento como el símil, la autora (Olmsted, 1997: 247-250) aclara que, con frecuencia, los términos retóricos, los argumentos y las figuras son tratados como si tuvieran una naturaleza fija capaz de cumplir propósitos específicos o como si fueran totalmente indeterminadas. Apunta sin embargo que a la hora de realizar operaciones en las que se llevan a cabo actividades prácticas la lengua necesita ser flexible; dejando así espacio a que los intérpretes ajusten el significado a la situación.

Toma la autora como referente un ejemplo de *La Ilíada* donde se compara el movimiento de los hombres con el de las olas que rompen en la playa. Invita de esta forma al lector a encontrar una semejanza de relaciones entre el movimiento de los hombres y el de las olas. El receptor/lector utiliza el patrón de las olas para comprender a los personajes de la narración dominados por una poderosa y repetitiva oscilación que suele darse cuando se conciben e interpretan al unísono el símil y la narración. Olmsted establece que la retórica- en su tesitura de arte capaz de descubrir diversas consideraciones en situaciones donde hay más de una posibilidad disponible- comprende el argumento y la figura no como categorías opuestas sino como funciones estrechamente relacionadas complementarias unas y otras en la actividad del razonamiento. El recorrido puntual que se hará por varios de los símiles empleados por Fina García Marruz en sus ensayos patentizará ese salto de un orden de realidades a otro, que parece romper la causalidad natural del discurso, otorgando un grado enorme de irrupción poética a su prosa de ideas. Léanse los ejemplos siguientes:

La sonoridad becqueriana como dentro de una bóveda cerrada, cámara de ecos, nave húmeda y vacía.

"Bécquer o la leve bruma" (García Marruz, 1986: 15)

¡Cuántos giros, como de grandes aves, de las palabras, antes de llegar a fijar en su asunto central, antes de describir una figura o apoderarse de un tema!

"Bécquer o la leve bruma" (García Marruz, 1986: 15)

La idea de Martí de que el verso debía ser resonante como una nota de órgano, se relaciona con su sentimiento de una correspondencia armónica entre todos los órdenes de lo real, que no existe en el universo pesimista de Bécquer.

"Bécquer o la leve bruma" (García Marruz, 1986. 75)

(…) ese regodeo en lo redondo que se satisface en la letra capitular y optimista de su nombre casi vulgar, sin ninguna letra que le dé esbeltez pero tampoco acrimonia, y desde cuya O, redonda como los soles del mundo o como la claraboya ideal, se ve todo guiñando los ojos y a la vez más plantado y sin engaño.

"Elogio de Ramón" (García Marruz, 1986: 89)

El perejil pica con más rejuego pero su malicia es sana como el saludo de un labriego, estival su verde, dibujada su hojilla al mediodía.

"Elogio de Ramón" (García Marruz, 1986: 121)

Su poesía como un alegre coche que no sabemos adónde va, pero que pasa por lugares espléndidos.

"La poesía es un caracol nocturno" (García Marruz, 2008: 119)

No podía Góngora, que gustaba de tornear el verso como un ánfora sonora, entendérselas con el que lo deformaba, si era preciso, hasta hacerle rendir su deformidad de fondo.

"Quevedo" (García Marruz, 2003: 53)

Por eso se contradice a sí mismo, predica la paciencia de Job, pero confiesa: "Enójeme, y la ira me despeña". Y no sólo sus afectos son contradictorios, sino lo es su pensamiento como punta de llama, oscilante, entre los extremos.

"Quevedo" (García Marruz, 2003: 97)

4.1.2d.4. El argumento por la causa.

Los autores Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts- Tyteca (1989: & 60) incluyen este argumento dentro de los enlaces de sucesión que suelen unir un fenómeno con sus causas o sus consecuencias. Lo insertan, junto al argumento por la interacción del acto y la persona y el argumento por la autoridad, dentro del grupo de argumentos que se basan en la estructura de lo real. Éstos toman la realidad como punto de partida para establecer

una solidaridad entre juicios ya admitidos y otros que tratan de promoverse. El referido vínculo solidario, en palabras de los autores, acomete las funciones siguientes: vencer una resistencia, provocar la adhesión a lo que no se desea u obtener aquello que sí se anhela. Aclaran que los tipos de enlaces presentados no agotan la riqueza del pensamiento recalcando, a su vez, los matices y contaminaciones existentes entre uno y otro tipo de enlace. Observan que nada garantiza que un auditorio X perciba de igual manera la asunción de la realidad por un determinado orador.

P. y O-T. (1989: &61) afirman que el nexo casual, con efectos variados y numerosos, desempeña un papel esencial en la argumentación. Señalan los tres tipos de argumentos causales que a continuación se refieren:

1- Los que tienden a aproximar, de modo recíproco, dos acontecimientos sucesivos dados por medio de un nexo causal.

2- Los que, dado un acontecimiento, tratan de descubrir la existencia de una causa que haya podido determinarlo.

3- Los que, tras ocurrir un acontecimiento, procuran evidenciar el efecto que de aquel resulta.

El estudio de esta tipología argumental centrará el análisis en los dos primeros puntos. Resumiendo *grosso modo* tienen éstos que ver con las causas que han podido provocar un determinado estado de cosas y aquellas otras que explican cuáles son dichas causas. Se considerarán así los argumentos que contienen una relación explicativa y los que contienen una realidad causal.

Para el estudio de los ensayos de Fina García Marruz se prestará, además, especial atención a las ideas de Anne Ellerup Nielsen (1996: 329) quien en su artículo sobre el impacto argumentativo de las relaciones causales examina las funciones semántica y pragmática de las relaciones causales y explicativas. La argumentación siempre implica algún tipo de juicio o evaluación. Desde un punto de vista retórico es posible que el hablante explote la relación causal al utilizar una estrategia específica de persuasión que implique un punto de vista positivo o negativo. Propone la autora que las relaciones causales pueden justificarse desde un punto de vista retórico y lingüístico.

En un acercamiento retórico Anne Ellerup Nielsen (1996: 330-332) afirma que pragmática y semánticamente una relación causal puede establecerse mediante una definición de dos pasos. Desde un punto de vista estructural una relación causal presupone una ilación sucesiva específica entre un antecedente **p** y un consecuente **q** en el nivel de la estructura profunda. La definición semántica se establece cuando la relación causal implica una relación reconocida generalmente entre **p** como agente y **q** como el resultado de **p**. La autora toma como referente las ideas de Anscombre (Anscombre, J. C.: 1984: 1-53) para desarrollar esta definición. Sostiene que estructuralmente la relación causal subyace en la correlación argumentativa. Ésta siempre se basa en una interrelación causal entre dos unidades lingüísticas que representan los componentes básicos del esquema argumentativo. En términos de Toulmin (1969) serían el *data* y el *claim*; en la terminología clásica: las premisas y la conclusión. El vínculo en que un suceso desencadena otro puede describirse como una relación causal y adopta, por lo general, formas lingüísticas diferentes.

El hablante u oyente se ve inducido a establecer una conexión entre estados de cosas del mundo que le circundan. Suelen descansar todas ellas sobre hechos, valores, normas, presunciones generales o particulares. Toulmin acuña tal conexión como *warrant* y la circunscribe conceptualmente a presunciones compartidas y concepciones del mundo. Los legados griego y romano se refieren a este nexo inferencial como *topoi* y *loci* respectivamente, constituyentes, a su vez, de los lugares o lugares comunes referidos por Perelman y Olbrechts-Tyteca.

En el acercamiento de la retórica clásica, centrado en el efecto de la argumentación, la correspondencia causal entre sucesos juega un papel central porque puede utilizarse con fines persuasivos. La autora explica que la complejidad de la causalidad ha constituido desde siempre un desafío filosófico. El lingüista que examina el escenario lingüístico de una relación entre sucesos debe reconocer la presencia potencial de relaciones causales más allá de la expresión lingüística actual y señalar, quizás sea esto lo más importante, qué proposición es la del antecedente (cuál precede-antecede- lógicamente a la otra). Es normal distinguir, de esa forma, entre tres tipos de relaciones causales con funciones semánticas diversas:

- La relación de causa-efecto
- La relación de medio-fin
- La relación de hecho-consecuencia

Aunque **p** siempre precede a **q** en el nivel de la estructura profunda; este orden lineal no se refleja necesariamente en la expresión lingüística donde pueden aparecer ambas relaciones: **pq** y **qp**.

En el perfil lingüístico la autora (Nielsen, 1996: 332-333) dimensiona la importancia del trabajo de los investigadores franceses Anscombre y Ducrot (Ducrot, O. y Anscombre, J.C.: 1983) a la hora de articular la argumentación en el micronivel lingüístico. Al insertar un marcador argumentativo entre dos enunciados, el hablante se integra en el discurso argumentativo expresando un punto de vista a favor o en contra de algo. En lo concerniente al nivel de la estructura profunda de la relación causal posee el hablante varias formas de presentación lingüística a su disposición. Destaca la autora *"because"*, *"for"* y *"since"* por citar sólo algunos ejemplos siendo sus equivalentes en castellano: porque, por, para y desde. Aunque estos conectores introducen, sin embargo, una oración causal en términos gramaticales, su función semántica como marcador causal tiende a desaparecer en el nivel argumentativo puesto que no siempre clarifican la interrelación del antecedente y el consecuente.

Nielsen (1996: 334-336) aclara que la argumentación es esencialmente un asunto sobre el funcionamiento de los enunciados en el discurso. Por tal razón debe estudiarse desde el punto de vista de la semántica y la pragmática. Mas la causalidad es un fenómeno estructural y, como tal, debe estudiarse en el nivel de la esctructura profunda. La relevancia de las relaciones causales yace especialmente, sin embargo, en su función suplementaria como marcadores de puntos de vista a favor o en contra de algo. Interesan las funciones semántica y pragmática de sus relaciones y no tanto la causalidad en sí misma. La correspondencia o interrelación semántica que se establece entre dos enunciados unidos por un conector causal puede ser de dos tipos. Indistintamente, ambos, reflejan maneras diferentes de razonamiento. La autora introduce el término **AT** (tema argumentativo en sus siglas en castellano) para relatar las variedades semánticas de las interrelaciones argumentativas. Representa así el tópico

del argumento; en otras palabras, aquel elemento central del argumento. Las dos clases de enunciados serían los siguientes:

1. Una relación causal en la que se establece una conexión entre **p** y **q**. En el plano retórico se traduce en una relación de causa-efecto, de medio-fin o de hecho-consecuencia:

P causa/ hace posible/ resulta en **q** (**p** existe por lo que **q** existe).

El argumento se dirige a la interrelación causal entre **p** y **q** donde ambos poseen una posición argumentativa. **p** puede preceder o suceder a **q**. Como el nexo actual entre **p** y **q** es el sujeto principal del enunciado se considera esta interrelación el **AT**.

2. Una relación explicativa en la que se establece una conexión no entre **p** y **q** sino entre **p** y el acto ilocutivo de **q** o entre **q**, su acto ilocutivo, y el acto ilocutivo de **p**. Una vez más el orden lineal no es crucial para la determinación de esta relación que implica, también, dos tipos de estructuras que contienen funciones semánticas y pragmáticas diversas:

p explica (por qué digo **q**)

q significa (el decir) **p**

El **AT** de la relación causal es la relación misma. En cambio el **AT** de la relación explicativa es **p** o **q**. Como consecuencia de lo anterior **p** y **q** no tienen la misma posición en este tipo de relación. Concluye la autora que en la relación causal el **AT** engloba el nexo causal mientras que el **AT** de la relación explicativa implica siempre el acto ilocutivo de **p**/**q**.

En lo que concierne a la investigación se identificarán aquellos enunciados que contienen una o varias oraciones causales en la estructura profunda. No se especificará si la relación semántica entre las proposiciones es causal o explicativa. El interés más distintivo aquí es realizar una clasificación de tipos de argumentos que predominan en los ensayos con el objetivo de caracterizar, a la postre, el estilo que subyace en el *corpus* ensayístico de Fina García Marruz. A continuación pueden leerse disímiles ejemplos:

Habíamos visto cómo la relación de criatura a criatura se había vuelto una relación de voluptuosidad o sea de extensión de la persona y no de entrega al otro, de comunión. Este "yo" infinitamente prolongado, ve la realidad como su reflejo, tal como vimos en las primeras

páginas de las *Rimas* lo que nos remite al mito de Narciso. Pero Narciso no es un egoísta, es quizás todo lo contrario. Él se ha inclinado sobre el agua a ver reflejado el mundo y ve su propia imagen, que toma por la de otro. Narciso no se ama a sí mismo (esto sería casi cristiano) sino ama a su imagen, no su yo-adentro, sino su yo-afuera, fundido al elemento exterior, hecho uno con las otras sustancias. Como no se ama a sí mismo, tampoco ama en realidad a nadie. Es porque no puede llegar en realidad a "lo otro", porque su yo no es para él un cristal sino un espejo, porque está fatalmente destinado a hundirse en sí mismo y morir. Narciso, enamorado de su imagen, es arrastrado al fondo de las aguas. Su "ay" se convierte en flor, quejido-flor, flor de jacinto.

"Bécquer o la leve bruma" (García Marruz, 1986: 27-28)

Es curioso que Bécquer es mucho más personal, intenso, convincente, cuando describe lugares fantásticos o irreales que cuando describe lugares fantásticos o irreales que cuando describe sitios de la realidad, costumbres o tipos regionales. Entonces suele dar en lo académico o en lo "pintoresco", recuerda el aprendiz de pintor, al hermano de Valeriano Bécquer, siempre dispuesto a tomar "apuntes" en que sólo el rasgo general y típico, convencionalmente risueño, es apresado. En cambio cuando desciende al "subterráneo", logra sus mejores "negros", la riqueza oculta revela su trasfondo sombrío. El pastor percibe en la oscurida "mil formas caprichosas y extrañas: es la imaginación miliunochesca árabe la que se mezcla a esta cueva cuyos gnomos parecerían sacados de Novalis si no fuera porque además de mineros, guardadores de los metales preciosos, tienen algo de ladrones de joyas, y una pedrería de Alí Babá se mezcla a las tradicionales habitaciones de estos personajes caros a la mitología germánica. Los gnomos germanos son casi unos obreros de minas que poco tienen que ver con esa atracción del oriental por la joya, piedra que roba el color a la flor y el reflejo a las aguas, tesoro clandestino. El pastor, solo y perdido en aquella inmensidad, no encuentra la salida de la cueva. Cueva de la inmanencia, caverna platónica. Allí se esconden los gnomos que guardan las riquezas de los avaros, las monedas que se extravían no se sabe dónde. Allí se oyen gemidos lastimeros y largos. Se piensa de nuevo en el cante-jondo, desgarrón salido de las honduras. El secreto de los duendes, mezcla de enano, reptil y salamandra, es la muerte, la imposibilidad de llegar a la salida, al nacimiento del manantial: "Ningún ruido exterior llegaba al fondo de la fantástica caverna".

"Bécquer o la leve bruma" (García Marruz, 1986: 30-31)

El sentido nupcial de la palabra, hembra del acto, que debe ser fecundado en él, da a la prosa martiana una versatilidad y riqueza de que carece la dde Bécquer. Bécquer es monocorde y Martí escribía: "No tocar una cuerda sino todas las cuerdas". Su prosa no se irisa, vibra, tornasolada, al contacto con la realidad exterior, como sucede con la de Martí, cuyo estilo cambia al entrar en contacto con cada tema y se hace torrencial o conciso, ceñido o borroso, impresionista o escultórico, según sea de diversa la realidad que lo penetra. "Cada emoción tiene sus pies, y cada hora del día, y un estado de amor quiere dáctilos, y anapestos la ceremonia de las bodas, y los celos quieren yambos. No es enteramente casual que al expresar su teoría del estilo acuda a imágenes amorosas, "estados de amor" y "ceremonia de las bodas", pues aunque aplique ese ajuste a cualquier otra realidad, él mismo es de raíz nupcial. En él no se da esa relación imposible entre el contenido y la forma que vemos en Bécquer.

"Bécquer o la leve bruma" (García Marruz, 1986: 74-75)

¿Cuándo, en qué escritor, en qué moralista, en qué denostador de tiranos o sufridor de ellos se vio cólera, indignación, semejante a la suya? Parece caballero al que acaban de hacer una mortal ofensa, y antes que reclamar su desagravio, se adelantase a ripostar a puro duelo de estoques. Parece que está ofendido de antemano y que guerrease contra un ejército e sombras. Sólo que estas sombras no son fruto de su locura, como las que veía el Caballero de la Mancha, sino de la locura de su tiempo, que se encargó de engendrar gigantes y borregos tales. Y no sólo arremete contra monstruos o enanos con denuedo, sino contra las raeduras de lo real, que van royendo lo mismo la frente de una moza que los muros soberbios de un alcázar. Se dijera que el tiempo mismo, con su pasar, lo injuria. Lo que lo indigna no es ver ejércitos en polvo, sino el polvo en sí, la heridora nada irreal, siempre en acecho del ser mismo. Su visión aumenta como un espejo la realidad que deforma. Concentra en uno el vicio de muchos y les incorpora al ombre sus acciones, de modo que se irrita contra lo que los sirve, los viste o los lisonjea "sastres duplicones", casamenteras "madres disimulonas" y poetas que más que buscar entre los poderosos su acomodo, lo que sería al menos hacer algo, llama "acomodones" ya en sí mismos, maestros todos en el "arte maridón" de ayuntarse con lo que los mengua. Es como padrazo impaciente que, cansado de corregir con persuasiones y sentencias, arremete con los españolísimos "golpes y porrazos".

"Quevedo" (García Marruz, 2003: 23-24)

Toda esa catarata de injurias apenas acierta a rozarle la gloria. Calumniarlo será posible, no desconocerlo. No sabemos que se dignase a contestarle este libro al que saltó, como una fiera herida, ante unos versillos burlones de Góngora, a los que, desde luego, contestó con desmesura. No se le hacen impunemente cosquillas a un león. Quien muerde en su letra, muerde en su alma. Lope lo admira y quizás le teme. Góngora lo mira de reojo: esos lienzos negros, majestuosamente severos, de Quevedo, esas risas llamarada, carecen de la alegría del color de los versos suyos. Alarcón se sitúa tan alto, que debió dejarlo avergonzado con la suprema distinción de su réplica que esplendía como lenguaje de dama entre placeras, hiriéndolo con sutileza de mexicano, penetrante como cuchillo de obsidiana, que sólo hiere en el corazón. Pero entre las invectivas de Pacheco de Narváez, de Jáuregui, de Montalbán o de fray Niseno, queda como un ópalo en un albañal, el elogio de Cervantes que lo llama hijo de Apolo y de la musa Calíope, flagelo de poetas memos y caballero poeta. Cervantes no lo ve a la tremenda, al quevedesco modo, sino como lo quisiéramos ver todos los que amamos, montando en nube de gloria, no cegadora ni aparatosa, sino entre "pardilla y clara". ¡Ah, alma cristalina de Cervantes, cómo haces pasar tu nube "entre pardilla y clara", y como quien sonríe ante alguna pena, sobre los cielos aborrascados del poeta! ¡Cómo vuelves con ella a sus ejércitos ovejas y a sus desplantes de gigante, molinos de trigo y pan bendito! ¡Qué bien restañan Cervantes lo que hieren Pachecos y Nisenos! ¿Pues no dijo el primero que lo encontraba "mal poeta y peor prosista", con "más errores que letras"? Cree irreverente que Quevedo no vea al infierno empotrado de lamentos sino de carcajadas.

"Quevedo" (García Marruz, 2003: 48-49)

Si dijo de las palabras que eran "como las monedas, que una vale para muchas", habría que contar como una de estas palabras lo que, sin ellas, nos dijo, con esta aceptación del modo como el sufrimiento lo reforzó finalmente a él mismo. El que dijo que debía de haber "cátedra para callar, como la hay para hablar", y censuró a Cicerón por ser "más elegante que valiente" y remitir sus hazañas "a la lengua, no a la espada", tuvo, como Martí, sólo en igual precio, las equivalencias entre el hacer y el decir, entre el decir y el "obrar callando". "Muy difícil conocer el corazón del hombre por palabras". Pudo por eso hacer de su lengua, espada.

"Quevedo" (García Marruz, 2003: 86)

"De todos soy deudor- recordaba con San Pablo-, de griegos y de romanos". Podríamos añadir de etruscos y de egipcios, de Tertuliano y de Pascal, de Nicolás de Cusa y su "docta

ignorancia", ya que creyó que sólo es cierto lo que nos sobrepasa y que lo máximo y lo mínimo se corresponden por razón de gracia y justicia mayor. Pero lo que creo que finalmente impidió a Lezama hacer de su inmensa curiosidad intelectual un fin en sí misma fue el susurro materno, "la voz más querida", el "hijo, asciende a la luz" odiseico, y sobre todo en la decisiva imantación de la imagen paterna de José Martí, en quien nuestra poesía se confundió con nuestra historia. Creo que pensaba en él cuando, con ese ligero estremecimiento que recorría a veces su palabra, ese jadeo asmático que le impedía cualquier agitación, nos dijo una vez: "Sé que no espoleé mi caballo por el camino real", glosando una vieja canción popular cubana. Hoy, de nuevo, nos permitimos contradecirlo, recordando la advertencia que hizo a los sordos desde sus primeros textos: "Sabemos ya hoy que las esenciales cosas que nos mueven parten del hombre, surgen de él". Su palabra, que al final de su frase parecía adoptar, con una cortesía anhelante, la forma de una interrogación, nos sigue diciendo: ¿Es posible el conocimiento por la poesía? ¿Enseña más de ética que todas las categorías filosóficas la sangre de un oscuro héroe en una plaza perdida? Creyó que la poesía de los otros formaba parte de la nuestra. Esperó la iluminación total del conocimiento sólo de esa plenitud coral, "suma de secretos" o casa de todos al fin encendida que llamó, contraponiéndola al heideggeriano "ser para la muerte"- y perdón por la más obligada pero indispensable de sus citas- "el ser para la resurrección".

"La poesía es un caracol nocturno" (García Marruz, 119-120)

En Lezama, la poesía no crea un doble, un reflejo derivado, sino busca "entre al río y el espejo", su propia identidad, a través de una penetración en lo desconocido. Al hacer descansar lo diverso en la unidad, los emparejamientos pueden volverse infinitos, ya que en él lo griego (*terateia* y metamorfosis) estaba impulsado por la sentencias paulinas ("La caridad todo lo cree"), aunque sospechamos que la suya, cubanísima, creía unas cuantas cosas más que las que soñaron Ovidio o San Pablo. ("Porque A es igual a A, este ciervo es aquel árbol, esta capa es el escudo de Aquiles"). Si el hombre, como Dafne, perdió su identidad, no podía conformarse con ser trocado en árbol, sino lanzarse a su búsqueda. La poesía busca un nuevo emparejamiento de la sangre con el espíritu que- como en el anuncio angélico a la doncella- "cubre con su sombra" para generar un nuevo nacimiento, del cual el divino sería suprema imagen. Lejos de incomunicar estos dos reinos, Lezama partió desde un principio de la confianza en que sólo un sumergimiento en lo oscuro seminal sería capaz de lograr, mediante un trabajo de metamorfosis creadora, esta especie de identidad universal. Hay una enorme relación entre la afirmación martiana de que el *principio* de los conocimientos humanos es el Universo, su "Todo es

análogo", su "orden ascendente de semejanzas entre todo lo creado", y "el análogo infinito" de Lezama, el "análogo que busca su desconocido". Esta búsqueda de una identidad perdida necesitaba de lo que llamó *eros* relacionable de la metáfora, de una progresión tan infinita como la totalidad inalcanzable del conocimiento mismo.

"La poesía es un caracol nocturino" (García Marruz, 2008: 87-88)

4.1.2d.5. El argumento por las consecuencias.

Los argumentos que se analizan a continuación son englobados por P. y O-T. en el epígrafe del argumento pragmático y el argumento de dirección. Se tendrán en cuenta, para una comprensión más profunda del tema, las ideas de Douglas Walton quien estudia esta tipología de razonamientos desde el punto de vista de la lógica informal. Esta clase de argumentos se ha considerado como falacias en tanto responde a una clase de razonamiento que es erróneo o que no persigue un fin legítimo para cualquier discusión en curso. En la teoría pragma-dialéctica (van Eemeren *et al*, 1996: 181) se define una falacia como un acto de habla que constituye una violación de una o más reglas para la discusión crítica poniendo en entredicho la resolución de una diferencia de opinión. Concuerda Walton con esta definición y apunta, a su vez, que deviene una técnica de argumentación que puede ser en principio razonable pudiendo utilizarse mal en casos concretos. Cuando ello ocurre va en contra, obstaculizándolos, de los propósitos del diálogo.

Se propone en esta investigación la premisa de que en el caso del texto ensayístico, esta clase de argumentos constituye una forma lícita de razonar y persuadir. P. y O-T. (1989: & 62) no suelen identificar este argumento como una falacia. Definen el argumento pragmático o argumentación por las consecuencias como aquel que permite apreciar un acto o acontecimiento dependiendo de si sus consecuencias son favorables o desfavorables. El argumento pragmático que permite apreciar algo en función de sus consecuencias presentes o futuras tiene una importancia directa para la acción. No requiere, además, ninguna justificación para que lo admita el sentido común.

Los referidos autores afirman que las consecuencias, derivadas del acontecimiento que les da origen, pueden observarse o simplemente entreverse, asegurarse o ser hipotéticas. Su influencia puede manifestarse en la conducta o en el juicio. El enlace entre una causa y sus consecuencias puede percibirse con evidente claridad lo que propicia una transferencia emotiva inmediata, no explícita, de una a otras de manera que se aprecia algo por su propio valor, mientras son las consecuencias las que adquieren una importancia capital, reveladora.

En este sentido James Crosswhite (1993: 390-391), tras revisar el concepto de Perelman sobre las falacias, se detiene en primera instancia en las reflexiones de Hamblin (Hamblin, 1970) quien definía las falacias como una clase de argumento que parece ser válido sin serlo. Para atender, en cambio, la interpretación de Perelman que parte de la definición recién enunciada, debe revisarse su noción de validez retórica, estrechamente vinculada a su concepción del auditorio universal. Su idea de validez se sustenta en que un argumento válido es siempre convincente para un auditorio universal. Aquellos argumentos, en cambio, que persuaden sólo a auditorios particulares son simplemente efectivos. Crosswhite señala que al reinterpretar la validez de la definición de Hamblin en términos de Perelman, se transforma el marco tradicional para entender la falacia. Ésta, que parece, entonces, persuadir a un auditorio universal sólo influye, persuadiendo, a uno particular. En el caso de una falacia se tendría, por tanto, un ejemplo de auditorio particular que se hace pasar por un auditorio universal. El rasgo general de una argumentación irrazonable se produce cuando una persona o grupo que razona de una forma que se supone universal, lo hace en realidad de una manera particular para un individuo o para un grupo de personas. Al acometer, por consiguiente, una falacia se equivoca el alcance de la efectividad de un argumento.

La referida explicación de lo que supone una falacia ofrece una forma de resolver el "problema básico" de la teoría de las falacias. Éste consiste en determinar cuándo es razonable una "falacia" tradicional y cuándo no lo es. El acercamiento a la lógica informal ha consistido en buscar rasgos formales o reglas de razonamiento, o aquellos diálogos en que éstas ocurren para distinguir algunos ejemplos de otros. El acercamiento retórico de Perelman es significativamente diferente. Una "falacia"

tradicional puede resultar inválida, mas efectiva y razonable, cuando persuade a un auditorio particular sin alcanzar conseguir convencer a uno universal. Perelman no ofrece un repertorio de falacias basadas en los tipos diversos de infracciones lógicas. Aporta, en cambio, una clasificación de las diferentes clases de auditorio y la explicación de cómo varios argumentos no resultan efectivos.

Crosswhite (1993:401) señala concluyentemente que la controversia en torno a la validez de la argumentación o cuando ésta suele contener una falacia supone, con frecuencia, un conflicto sobre la propia naturaleza humana y también a cerca de qué características pueden ser consideradas como universales. Puesto que las falacias se consideran como ejemplos de argumentación que parecen convencer a un auditorio universal sin finalmente conseguirlo; su valor raigal estaría, al menos, en ofrecer pistas sobre cómo estudiar dicho auditorio.

Douglas Walton (1999:252) establece que el argumento por las consecuencias es una forma importante de razonamiento para la lógica informal. Le define ampliamente como el argumento que acepta la verdad (o falsedad) de una proposición al citar las consecuencias que conllevan el aceptar, o no, esa proposición. Aunque una significativa bibiografía sobre lógica describe este argumento como una falacia, Walton sostiene que parece ser una forma bastante razonable de argumentación muy utilizada en las deliberaciones cotidianas.

Al discurrir sobre los orígenes, el autor (Walton, 1999: 255) explica que ya Aristóteles en su *Retórica* retrata el *argumentum ad consequentiam* como aquel utilizado por un interlocutor para persuadir a otro de que algo es bueno o malo, al citar sus consecuencias, respectivamente buenas o malas. No la identifica, sin embargo, como una falacia sino como una vía de argumentación razonable. Walton (1999: 258-260) incluye varias hipótesis de otros autores que explican este argumento como razonable o irrazonable. Propone, además, que el argumento por las consecuencias es común y apropiado cuando es utilizado en un diálogo deliberativo para argumentar a favor o en contra de un curso de acción propuesto. Si el diálogo, por el contrario, es el de una discusión crítica u otro en que se va a probar si una tesis es verdadera o falsa, el uso de este argumento (capaz de estimar si dicha tesis es verdadera o falsa porque en la

aceptación o rechazo posee consecuencias positivas o negativas) no es relevante. Walton explica que se opera en estos casos un cambio dialéctico en que sólo son tomadas en cuenta las consecuencias prácticas que plantea el argumento en vez de considerar sus méritos.

En el análisis de los ensayos el argumento por las consecuencias es utilizado por Fina García Marruz para argumentar validando una idea, reforzándola, y en puntuales análisis para refutar juicios o apreciaciones que incidan en la cabal comprensión del objeto de estudio por la autora previamente seleccionado. En este sentido la referida modalidad de argumento es considerada como una clase legítima de razonamiento. Las consecuencias no son (no serán) el resultado de un cambio dialéctico. Devienen, mayoritariamente, éstas fruto del pensamiento ya concebido.

Destacan en el corpus ensayístico de la autora aquellos argumentos que proponen consecuencias positivas y consecuencias negativas. En este sentido Walton, (1992: 186-189) habla del argumento *at baculum* y del argumento del procedimiento por etapas- argumento de dirección para autores como P. y O.T. El autor señala que en esta clase de argumentos suele establecerse una apelación a las emociones por medio de una amenaza o advertencia. El argumento del procedimiento por etapas es aquel caracterizado por la advertencia al interlocutor de que no prosiga con el primer paso en el curso de una acción determinada debido a un resultado negativo probable. Cualquier argumento por las consecuencias puede ser legítimo si transmite una advertencia a un interlocutor para que no acometa un hecho específico al ser demasiado arriesgado. Ante la evidencia de una amenaza se debe ser cauteloso pues ello implica una apelación a las emociones. Tomando a John Searle (1969) como referencia, Walton define la advertencia como un acto de habla en el que un hablante informa a un oyente X sobre las consecuencias negativas de algún acto que contempla este último. Una amenaza, no obstante, es un intento por conseguir que el oyente se abstenga de tal acto al transmitir el mensaje, del cual el hablante tomará medidas para que se cumplan las consecuencias negativas, a menos que el oyente esté de acuerdo. La diferencia radica en que al realizar una amenaza el hablante expresa una disposición a intervenir asegurando así dar cumplimiento a las consecuencias no deseadas. La amenaza se convierte entonces en

una falacia cuando es utilizada para bloquear los fines legítimos durante el curso de una argumentación. Una concepción amplia del argumento *ad baculum* incluye, al margen de la amenaza como apelación al miedo, otras aplicaciones al pavor o tácticas de intimidación.

John Woods (1998) quien dedica a este argumento reflexiones importantes dentro de sus investigaciones propone el esquema siguiente de apelación. Éste entronca con la línea de análisis de Walton. A continuación se detalla el citado diagrama:

1. Si se realiza la acción **A**, entonces la consecuencia **C** que está en poder del hablante llevarla a cabo o que puede producirse partiendo de otros factores relacionados con la situación del mismo- ocurrirá también.
2. La viabilidad de **C** (que pueda ocurrir) será significativamente contraria a los intereses del hablante y es razonable que no realice **A**.
3. Es razonable, por tanto, que el hablante no lleve a cabo **A**.

M. Kienpointner (1993), al realizar un estudio empírico de algunos esquemas argumentativos de de P. y O-T., representa el argumento por las consecuencias de la siguiente manera:

Debe concebirse $\mathbf{A_1}$ o se producirán consecuencias negativas $\mathbf{A_2}$

Las consecuencias negativas $\mathbf{A_2}$ no son aceptables

Por lo tanto: debería realizarse $\mathbf{A_1}$

En la investigación se hará especial hincapié en los ejemplos de argumentación por las consecuencias positivas. Mención puntual merecen las negativas. Éstas son utilizadas por la autora como antesala conceptual de exégesis con referencias bibliográficas marcadas por la disparidad de criterios. Se presentan a continuación varios ejemplos de argumentos por consecuencias positivas En el primero de ellos puede verse, hasta en tres ocasiones dentro del fragmento seleccionado, el modelo esquemático detallado previamente. Los enunciados que conforman este macroargumento por las consecuencias positivas revisten una complejidad significativa. Es, sin duda, la profusión de oraciones subordinadas la herramienta garante de esta riqueza. Léanse los fragmentos escogidos:

Ya nos señalaba en el prólogo a sus *Obras* Fernández Guerra que en los tiempos clásicos aún no se había fijado el modo correcto de escribir y existía una verdadera "algarabía ortográfica": "Cada escritor de impresos fabricaba una propia". Lo que quizás no esté del todo mal, ya que ahora que todos sabemos gramática no se ven ni Cervantes ni Quevedos por ninguna parte. Los puntos y comas escaseaban sobremanera, nos dice, "como en el latín clásico". A los puntos seguían minúsculas, como cortesanas desentendidas en sus lechos del inicio de un nuevo día. Rara democracia de letras en siglo tan jerárquico. Tan pronto el nombre propio hacía voto de pobreza, como fraile menor, y se escribía con minúscula como las humildes preposiciones, que hacen andar la oración y son sus peones o sirvientes, eran gloriadas con una incoherente y justiciera mayúscula. Leemos los "exemplos" que nos muestra, y no dejamos de encontrarle su justeza. Ebangelista con b parece ser de más altas bondades, zufrimiento con zeta ayuna con azufres y lo es más de postrimerías, "enrriquecer" muestra la doble garra, "defetos" lleva en sí su ejemplo, "hoerror" marca el error con hierro, "mui" por "muy" hace maullar al adjetivo y "cuiidado" pone a la doble i de puntillas como en cuarto de enfermo o de dormido. La x se irisa de sentidos, hace más enigmáticos los "änxeles", desazona en "relox" o al "moxar" los labios le deja sabor a vino viejo. El crítico llama arbitraria a la escritura de Quevedo sin disculparla como Martí, con sus "tiempos aquellos" que señala la relatividad de toda época y nos recuerda que a una arbitrariedad que se repite le llamamos gramática, hija la más modosa y bienhablada del idiomazo deslenguado que la engendra y sigue su camino.

"Quevedo" (García Marruz, 2003: 87-88)

Creo que hay un poema, el tercero de *Versos Sencillos*, que por cierto nos resultó de difícil ubicación pues tiene procedimientos del inicial y de la serie narrativa, cuyo papel es justamente el de establecer el nexo entre estos temas, y que es donde aparece nada menos que la estrofa-clave de "Con los pobres de la tierra…" que da inicio al procedimiento típico del libro, el que analoga la Naturaleza ("el arroyo de la sierra", "el mar" y la Historia (opción libérrima por los oprimidos) en forma paralela sin establecer nexo visible entre los dos, o estableciéndolo sólo a través del silencio que las separa ("Callo y entiendo"), relación que sólo se revelará al final, en el poema dedicado a los héroes. Comienza también aquí uno de los procedimientos preferidos del que admiró en Cellini el poder "tallar en un salero a Júpiter", o sea, el de la reducción miniaturesca del tema (su *Ismaelillo* ha sido llamado "una épica en miniatura"). Así vemos el tema de "el mal Obispo de España" convertido en el de ese delicioso pájaro así también llamado, que ahora, como símbolo de la muy diferente "religión natural", tan martiana, "sale, despacio, a cantar" en un coche diminuto que es "la piña de un pinar", halado por "dos pájaros azules", muy dentro del gusto modernista por este color, y aun por estas reducciones, como haría Nájera en "La misa de las flores" o el Darío que veía en el cáliz de una flor o en la espiga del trigo "dormir la misa". La alusión a su propia muerte es ya gozosa, levísima: ya puede descansar el Jacob recostado sobre la piedra en que soñara "la escala suave" que unía tierra y cielo en la justicia, y por la que no sólo subían sino también bajaban los ángeles: "Duermo en mi lecho de roca/ Mi sueño dulce y profundo./ Roza una abeja mi boca/ Y crece en mi cuerpo el mundo". Aquella naturaleza dual, que en el prólogo se veía hendida por el recuerdo de "el rayo sangriento" de su terribl experiencia infantil del Hanábana y la visión brutal del "esclavo muerto", ya puede ser visitada por la abejita virgiliana que "merodea entre las flores". Y aparece otro pájaro al que va a dar la misma significación dual que al Obispo: en el poema gozosísimo: "El clarín, solo en el monte,/ Canta al primer arrebol". Pero el clarín es también el nombre del instrumento de música que llevaban los mambises para para alentar en las batallas, por lo que en otro poema, el XVII, tan revelador como el de "los claustros de mármol", emplea el nombre en este otro sentido: el clarín ya no está "solo en el monte" sino que lo invita a seguirlo.

"Los Versos Sencillos" (García Marruz, 2008: 195-196)

Todos recordamos "el hermano" de Escardó, que no tenía que ver con el cristiano reconocerse en un Padre común, ni con hermandad de secta o masonería. No suponía parentesco

espiritual alguno, sino que era, como él, a la vez cariñoso y distante, más cerca del "mi hermano" del hombre de nuestro pueblo que se regala a cualquiera, no porque nos sea más próximo sino porque está también de paso, no porque sea importante para nosotros sino porque es alguien que tiene tan poca importancia como nosotros, no porque compartamos un origen o una futura gloria comunes sino porque es, a qué discutir, hermanos, como nosotros, alguien está solo y va a morir, un poco de nada.

"Escardó" (García Marruz, 1986: 402-403)

No deja de ser curioso que las dos figuras mayores de la expresión nueva americana- Darío y Martí- proceden de dos países pequeños y no de las grandes masas continentales. Darío- como en Cuba, Martí- no es el genio nace por azar en un pequeño país de Centroamérica, sino aquel en quien este hecho deja de ser fortuito para volverse revelador. Los dos parten de un centro pequeño, ojo de fuego de una conciencia que se expande, hacia todas partes con una energía radial que sin cesar se retroalimenta de su centro, al modo como flamea una llama. Proceden de allí donde la isla mayor caribeña se atensa como un arco a punto de disparar su flecha a un objetivo lejano, o de allí donde el continente se adelgaza y "adoncella", a manera de "esa punta de alma" de que hablan los místicos que es donde mayor fuego de amor se consuma, perdiendo materia para volverse pasaje o tránsito de una aventura mayor. En los dos, pese a las obvias diferencias de estilo, la luz centellea por varias partes a la vez, las palabras no parecen generarse unas de otras (como en los textos sólo "literarios"), sino que cada una parece venir de sí y tomar su fuego de un centro cordial. El "tema" es atacado por varios lados a la vez, de modo que recuerda algo la táctica de las guerrillas, tan distintas del "cuadro cerrado" de la tropa española, que se despliega sin ser variada por la hora, el momento, la circunstancia. Esta similitud explica la de los dos geniales juicios que les dedicara Unamuno, que ve una calidad "protoplasmática" en la palabra de Martí, anterior a la división prosa-verso, a un tiempo que observa en Darío una calidad "invertebrada" (el español está acostumbrado a despliegues conceptuales de otro tipo) y llama a su estilo "palpitante". Valera va también por ahí. Rama observa esto que llama "desmembramiento" del modo dariano que a nosotros nos recuerda la reverberación discontinua de la Luz en Lezama.

"Darío, Martí y lo germinal americano" (García Marruz, 2001: 39-40)

4.1.2d.6. El argumento por la interacción del acto y la persona.

La técnica argumentativa que se desarrolla a continuación es esencial para la caracterización de la argumentación del texto ensayístico. Se encuadra dentro de los llamados por P. y O-T. (1989: &68) enlaces de coexistencia. Su función estriba en unir dos realidades de nivel desigual donde una es más fundamental y explicativa que la otra. Los autores sostienen que en el carácter más estructurado de uno de los términos reside la distinción de esta clase de enlace puesto que el orden temporal es secundario a diferencia de los enlaces de sucesión donde la noción de tiempo es fundamental.

El enlace de coexistencia, tomado, por los autores citados, de la filosofía, es aplicado por ellos a las relaciones que existen entre una persona y sus actos. La construcción del ser humano se sustenta en sus actos y se vincula a una distinción entre lo que esconsiderado importante de la propia persona de la cual se habla y aquello transitorio, relacionado siempre con la manifestación de ese ser. La relación establecida entre una persona y sus actos no es necesaria. Por tal razón la repetición de un acto bien puede llevar consigo la reconstrucción de una persona tanto como el refuerzo de una construcción anterior.

Perelman y Olbrechts- Tyteca opinan que la estabilidad de la persona nunca se asegura completamente y que diversas técnicas lingüísticas contribuyen a acentuar la impresión de permanencia. Algunas de ellas como el uso del nombre propio, la calificación y el epíteto pretenden convertir ciertos caracteres en inmutables. De su estabilidad depende en buena medida el reforzamiento de la del personaje, la del autor. Los estudiosos sostienen que un individuo suele inclinarse más a estabilizar a los demás que a sí mismo porque las propiedades capaces de consolidar a una persona suelen oponerse a su libertad, espontaneidad y posibilidad de cambio. En la investigación se tendrá, sin embargo, en cuenta la labor crítica de Fina García Marruz en su caracterización/valoración de autores, personajes y obras. En este tipo de argumentación la persona- a la que los referidos académicos consideran soporte de una serie de cualidades y responsable de una serie de actos y juicios- es un ser duradero en torno al cual se agrupa toda una ristra de fenómenos a los cuales da cohesión y significación (P. y O-T., 1989: 454-455). En el esquema argumentativo (P. y O-T., 1989: & 69) que se

ilustra en estos párrafos, la reacción del acto en el agente está encaminada a modificar constantemente la concepción de la persona, ya sea a través de actos nuevos o de actos antiguos a los que se hace referencia. Los autores observan que la construcción de una persona no concluye con su muerte y al retroceder en la historia más rígida se vuelve la imagen que de ella se atesora. No es ésta la dinámica operante en los ensayos de Fina García Marruz. Como podrá verse en la presentación o los análisis de escritores poco conocidos y lejanos en el tiempo, la escritora cubana- a través de las categorías retóricas de la narración y la exposición- les presentará con íntima y entrañable familiaridad.

Se considera que la persona coincide con el conjunto estructurado de sus actos conocidos. Dicho esencialmente con la relación entre lo que es preciso considerar como esencia de la persona y los actos que son sólo la manifestación (P. y. O-T., 1989: 456). En la investigación, tomando como referente lo señalado por los autores, García Marruz no sólo encuentra en la obra de las figuras; escritores, bailarines, músicos, pintores, etcétera, por ella elegidos como tema de estudio, un exclusivo y privativo apoyo de conocimiento para llegar a su caracterización- valoración sino también entabla un diálogo con anécdotas y vivencias de éstos concibiendo una imagen totalizadora y *sui generis*, marcada siempre por la cercanía. En torno a esta interacción cognoscitiva los autores previamente referidos explican que la idea que alguien pueda hacerse de la persona (en este caso del autor(a)/ de los autores) constituye el punto de partida de la argumentación. Sirve para prever actos no muy conocidos. Permite, además, interpretar de cierta forma los ya conocidos y transferir a los actos el comentario que se establece sobre dicha persona. Este mecanismo de transferencia no tiene por qué seguir un orden cronológico.

En la reacción de la persona sobre sus actos destacan el prestigio como uno de los factores a los que la psicología ha concedido una gran importancia siendo una cualidad de la persona que se reconoce en sus efectos.

En el texto *La Nueva Retórica y las Humanidades* Ch. Perelman (1979:149-150) también menciona esta técnica argumentativa en el capítulo que dedica al significado y las categorías en la historia. Aunque Perelman se centra en la figura del historiador, el ensayista parte de una perspectiva parecida a la de aquel a la hora de retratar un

personaje conocido a través de sus actos. Ese evidente subjetivismo, presente en el segundo, que puede incorporar toda clase de matizaciones en su discurso incluyendo las ficticias no le son permitidas al primero. Perelman expone que la persona es en la vida social un centro ineludible en el que concurren circunstancias, al que se refieren y alrededor del cual se organizan actos, considerados como una manifestación de su persona, carácter, temperamento. También de sus intereses e intenciones y empresas siendo reflejados sólo aquellos que permiten conocer mejor a la persona en detrimento de lo que puede compartir con otras muchas. Aclara que le interesa sólo la técnica que le permite, en el caso del historiador, organizar y estructurar su narrativa. ¿Qué actos son esenciales a la hora de crear la imagen de una persona? ¿Cuáles realmente merecen la atención del receptor? Corrobora oportunamente que todo el que escribe una biografía no puede evitar organizar su historia alrededor del personaje principal para acusarlo o excusarlo de las responsabilidades que se le imputan. Se está, entonces, en presencia de una curiosa dialéctica que permite construir el relato de un personaje a través de sus actos para posteriormente interpretarlos mediante la idea atesorada de dicho personaje.

La manera en que el historiador o ensayista concibe/construye la realidad histórica del sujeto sobre el que escribe a través de la manifestación de sus actos ofrece un ejemplo de una técnica del pensamiento más general, concerniente a la oposición entre realidad y apariencia. La realidad que constituye la persona es norma y criterio para juzgar o descalificar las apariencias que en este caso suelen ser los actos y manifestaciones de dicho ser.

La interacción del acto y la persona, desde el punto de vista de la categoría retórica predominante, se desarrolla durante la narración/exposición que se contamina de argumentación. A cada versión conocida del asunto puede oponerse una razón para refutarla, realizar una valoración personal, emitir una opinión por sólo citar algunas acciones.

Claire de Obaldia (1995: 154-155) tras estudiar *Sarrasine*, el ensayo de Roland Barthes basado en la historia corta de Balzac, afirma que al ensayista le gusta hablar de un texto marginal en la obra de un autor reconocido antes que centrarse en sus obras cimeras. No deja de preferir, también, la elección de autores y obras poco conocidos

para mostrar la esencia de la literatura. Estas dos características que quedan plasmadas en el extracto del referido estudio, citado a continuación, devienen punto de partida en el análisis de esta modalidad de argumento en el *corpus* ensayístico de la escritora cubana. Se lee en el texto de Obaldia:

Sarrasine is indeed first and foremost a bordeline work in that, as well as representing narrative order and being the work of one of the greatest representatives of the 'classical' text, it is a marginal piece in the writer's overall work and a marginal fictional genre (a short story rather than a novel). The typically essayistic choice of a marginal text and genre (but also of marginal authors and figures) with regard to the accepted canon reflects here again the essayist's concern with a historical 'responsibility of forms': to choose a marginal text is to raise the question of the 'essence' of a literature which accredits the notion that it is eternal or 'natural', that it 'goes without saying'.

Retomando la idea expuesta por Perelman en torno a la presencia de esa interacción del acto y la persona en la narración/ exposición que dialoga continuamente con la argumentación se presentan varios ejemplos. Cada uno de ellos en su intrínseca funcionalidad propicia una comprensión cabal de la escritura de Fina García Marruz. Estos ejemplos argumentativos actúan como iluminaciones sucesivas de algo que no existe dividido sino que encarna en la totalidad ensayística de la autora cubana.

"Ese breve domingo de la forma" se inicia con una narración sobre los albores literarios de Eliseo Diego. La ensayista, detenida en la intrínseca humildad primera del autor, acerca al lector, desde su mirar esencial e íntimo, a los minuciosos detalles que circundaban ese primigenio contacto de ella y un grupo de amigos con la creatividad, ya ingente, de tan importante escritor cubano. Se lee al inicio del texto ensayístico:

El adolescente que por el otoño de 1941 nos abrió su gastado cuaderno de tapas negras para leernos sus primeras prosas- entonces no escribía aún versos- no parecía tener la menor prisa o intención de deslumbrarnos. Sorprendía el espacio sin duda demasiado breve para el aliento mayor que contenían sus límites, como el verdadero señor no abruma a su invitado con una manifestación cabal de su riqueza y se limita a mostrarle algún recodo preferido de sus dominios del bosque. Sorprendía la ejecución delicada y cuidadosa, que no se permitía negligencia y descuido, y en que las parejas de adjetivos se destacaban con la nitidez del rojo y el azul del uniforme en los soldaditos de plomo de los niños. Aunque el manuscrito dejaba ver

en sus muchas palabras tachadas o superpuestas, la huella de la angustiosa búsqueda del vocablo exacto, preciso, la voz se oía serena, en sus bellos registros graves, calmados y hondos. El secreto de esa precoz maestría estaba en la ocultación artesana del mecanismo que la había hecho posible, como sólo deja ver el relojero de su trabajo la limpia esfera de los números y no las piecesillas invisibles con que logró puntuar la devoradora huida del tiempo.

En las oscuras manos del olvido sería su primer cuaderno publicado, fragmento de un libro mayor que nunca dio a la luz, del que sólo hicimos ediciones familiares. Recuerdo que por entonces ensayó algunos parlamentos de teatro, de gran suntuosidad formal, que abandonó inesperadamente para ensayar, en su forma más directa y desnuda, el verso. Alguna huella de estos inacabados bocetos teatrales recogen los discursos de su libro *En la calzada de Jesús del Monte*, aparecido en 1949, el primero que lo dio a conocer como poeta. Había publicado ya algunas prosas poéticas en nuestra pequeña revista *Clavileño* y después, en *Orígenes*, y sus sorprendentes *Divertimentos*, pero *La calzada* fue la gran sorpresa poética del año, con su hermosa dedicatoria inicial, sus interiores criollos de penumbra fresca y la pesadumbre de sus piedras en el polvo. Palabras gravitantes, puestas a mirar "las diferentes formas de pesar sobre el mundo".

"Ese breve domingo de la forma" (García Marruz, 1986: 396-397)

En "Sor Juana Inés de la Cruz" el panegírico que inicia las reflexiones da cuenta minuciosamente de los orígenes de Juana de Asbaje. Esta extensa narración que incorpora elementos expositivos y argumentativos permite a cada lector adquirir un perfil humano de la escritora mexicana a través de su entorno natal. Destacable, además, de este proemio ensayístico el lenguaje de raigal esencia poética con el que Fina García Marruz esboza el rostro intelectual, femenino de la ingente autora mexicana. Véase a continuación el fragmento seleccionado, utilizado por su completitud estructural en anteriores momentos de la investigación:

En una pequeña alquería de San Miguel de Neplanta- en lengua nahuatl, *tierra de en medio*, por hallarse entre dos montes, el Popocatepetl y el Ictazihuatl-, nació un 12 de noviembre de 1651 Juana de Asbaje, hija del vasco Pedro de Asbaje y la criolla de ascendencia india Isabel Ramírez Santillana. Fue la hija segunda del matrimonio, a fijarnos en el orden de nacimiento de la que fue primera en todo, y con razón llamada, según el ingenuo estilo laudatorio de su tiempo, "Musa Décima" y "Fénix de la América". Su vida se desarrollaría

también en medio de esos "opuestos" de que tanto gustó la poesía conceptista de su época, fuego y nieve, corte y claustro, amor humano y amor divino, y ella misma fue a un tiempo toda llaneza y eminencia, mezcla de gentil parlería y mejicanismo recato, valle cristiano en medio de antiguos restos de pirámide solar y sutiles relentes de sibila nocturna.

Contar su prodigiosa niñez fue agravio al lector que puede leerla contada por ella misma con tan inigualable gracia, en ese documento autobiográfico de imprescindible lectura que es su famosa *Respuesta a Sor Filotea*. Pero si recordamos cómo se vale ya a los tres años de una inocente treta, para que la enseñen a leer; o se priva del gusto, tan tirano en los niños, de comer queso "porque hacía rudos"; o quiere que la lleven, en hábito de varón a México, porque ha oído decir que en su universidad se aprenden letras y ciencias; o escribe a los ocho años su primera loa; o aprende con sólo veinte clases que le da el bachiller Martín de Olivas, el latín sin el que no podía pasarse el saber de su tiempo; o ogra a los trece, donde en casa del abuelo ha devorado ya la biblioteca, que lleguen a oído de los virreyes noticias de su talento y gentileza, es sólo para poner de relieve el rasgo que más señaladamente la dibuja, qué misteriosa avidez intelectual pareció señalar, desde que abrió los ojos al mundo, a esta excepcional criatura que tuvo una sola, ardiente, devoradora pasión: la del conocimiento.

"Sor Juana Inés de la Cruz" (García Marruz, 1986: 139-140)

En "José Martí" resulta destacable la proximidad, casi familiar, amorosa, con la que la escritora cubana presenta al hombre, esencialmente al hombre, antes que al escritor o al político entregado, en alma plena, a la libertad de la patria. Al detener la atención el lector en esta loa, reseñable además por su exquisito estilo, percibe como el lenguaje es univesal espejo. Las palabras que expresan un pensamiento van en su sola dirección mas las palabras en libertad son imantadas hacia una totalidad que les confiere un superior 'sentido' (no sólo como significado sino como 'dirección'). O sea, un significado que va más allá de lo que narrado o expuesto, preconcebidamente, quiere la escritora a través de ellas, decir. No deja de ser sintomático que en esta lograda interacción del acto y la persona el centro de gravedad no es puesto por la ensayista, está afuera. Las palabras se organizan o desorganizan de acuerdo con estas fuerzas de carácter exterior que las engendran o destruyen. Entran, cual pájaros, al texto ensayístico. Se ha elegido como muestra un fragmento lo suficientemente extenso para constatar en su completitud lo previamente escrito. Léase:

Es en esta fe en la bondad natural de lo creado donde hay que buscar el secreto de la fascinación- no encuentro otra palabra mejor-, que ejerció sobre los que lo conocieron. Pues tiene esa virtud- acaso menos frecuente que el valor o el talento-, de provocar los dones mejores de cada hombre. Unas pocas horas en un lugar le bastan para dejarlo todo transformado e iluminado por su verdadero sentido. En cualquier momento de su vida que lo evoquemos lo veremos rodeado de rostros conmovidos, como si él les hubiera devuelto una relación olvidada y más antigua con el mundo, rostros humildes como los de las guajiritas de Jesús Domínguez que siembran para él unos tiestos de flores, o David, el de las Islas Turcas, que le da su único chaquetón en la cubierta para que le sirva de almohada, o el del librero, "el caballero negro de Haití", a quien manda dinero para unos libros "y me manda los libros- dice Martí-, y los dos pesos". Rostros anónimos, en su hora de claridad, que se detienen un poco extrañados ante este que siempre se está como despidiendo un poco, pero cuyo paso los ha tocado, y al que no podrán ya olvidar. Sí, todo el que lo oyó un momento o lo conoció alguna vez, nos hablará luego de él como el que ha visto un milagro.

Ah, no haberle visto nunca entrar a aquellas oscuras tribunas de Liceo provinciano donde su nombre se anunciaba al fervor de un público vario- trabajadores en quienes los vacíos de la cultura entregan un estilo de atención y candor que en medios más elevados falta, muchachas que apenas salidas de la niñez ya tienen ese maduro señorío de la criolla, jóvenes cuyas aspiraciones más íntimas no son aún diferentes de la realización exterior de su país, viejos que esperan en el trabajo de las inmigraciones, con los recuerdos recientes del 68 y su sabor gustoso y prohibido-, no haber oído esos párrafos de tan compleja y delicada estructura que se asombra uno que fueran dejados a la improvisación del momento y en los que lo exquisito volvió a ser el modo más natural de dirigirse a todos, no haber oído aquella grave voz vehemente- que casi sentimos intacta en la lectura-, en la que las palabras "Cuba", "cubano" tenían todo el orgullo y la confianza en nuestra naturaleza que ahora nos falta, palabras con el decoro y la tiesura que todavía tienen en nuestro campo.

"José Martí" (García Marruz, 2008: 15-16)

En "Estación de Gloria" asiste el lector a esa participación tan martiana que suele, al unísono abrazar y abrasar. Huir no es posible. Queda el receptor comprometido desde el primer instante. Concurren, una vez más, semas entre Fina García Marruz y la poética de Martí. Resulta imposible no visibilizar nexos entre la prosa reflexiva de una y

el epistolario de otro, por sólo citar una entre muchas convergencias. Se vale la escritora cubana de un instrumento delicado y quizás pernicioso: la alabanza. Nada más injusto que confundir esta utilización suya de los que, otrora, llamó José Martí "los oficios de la alabanza" con la trivial lisonja, tanto más cuanto que exteriormente pudiese parecérsele, no obstante ser en realidad su antítesis. Tómese exacta medida de lo enunciado con este fragmento seleccionado del texto ensayístico:

Mi amigo poeta, el mayor de nosotros, nos hablaba de él, cuando aún no lo conocíamos, con esa admiración secreta de la adolescencia, como una especie de rey oculto que presidiese la ciudad que lo desconocía, invisiblemente. Yo recomponía sus rasgos con los fragmentos preferidos de su *Enemigo Rumor*, soplos fríos de otoño por los pasillos universitarios, y los bocetos borrosos, hirientes y pálidos que me hacían las alusiones a la altivez de su carácter y la modestia de la casa en que vivía, lugar que siempre vería ya después como una de esas tiendas de antigüedades que se ven por los alrededores de su casa de Trocadero que unen la penuria a la joya, sensación de "atestado", gabinete del doctor Fausto en que de pronto podía entrar la sirvienta que lo crió con una bandejita de dulces criollos, sala de objetos algo grandes, restos de no sé qué riqueza, qué naufragio. ¡Qué natural me parecía que viviese en una calle que se llama Trocadero! Trocadero, trocar. ¿No cambiaba él también la penuria reinante en el esplendor de los jardines invisibles, la encarnadura por la joya, como en un verso de Góngora? "Pues tú sólo pusiste al instrumento / sobre trastes de plata, cuerdas de oro". Trocar, trovar, pálido joven de las violas con los trastes de ámbar, como en cuadro de Terborch: así lo veía, lo imaginaba a veces, por su calle de aceras estrechas, habanerísimas, con interiores músicos de una suntuosidad oscura, tranquila.

Con su libro abierto en la mano, mi amigo poeta, de pie, ligeramente apoyado en un saliente de pared, nos leía sus versos, en la deliciosa mañana de otoño: "El Maestro también tiene su música de cámara", decía sonriente, pasando por alto sus grandes textos sobre San Juan en Patmos, el tiburón de plata y el gran puente, para detenerse en sus sobresaltados endecasílabos infieles: "el rostro huido en frío rumor". El verso no se deslizaba fácil por los raíles de sus medidas, se resistía a la fluencia del tiempo, soplaba algo en secreto, no se sabía qué.

"Estación de gloria" (García Marruz: 1986, 381-382)

En el volumen *Estudios delmontinos*, conformado por varios textos ensayísticos que giran- configurando un todo unitario e integrador- en torno a la figura de Domingo del Monte, la autora concibe la interacción acto-persona a través de una exposición narrativa que tiene su raíz en una gran pasión investigativa. Durante años Fina García Marruz revisó archivos, manuscritos, cartas, libros publicados, textos en revistas y periódicos. Todo el material que integraría su exhaustivo estudio, dado a conocer originariamente en el año 1969. Quizás sea este libro en su completitud el ejemplo más fehaciente del tipo de argumentación que ahora se analiza. Sin pretender ser una biografía estos ensayos, con profundo sentido crítico, mixturan exégesis literarias, análisis personales y anecdotario histórico. Se presenta una selección de ellos como muestra fidedigna de lo hasta aquí comentado:

Las primeras asociaciones que suscita el nombre de Domingo Del Monte- centro de la vida cultural del país, animador de revistas y tertulias, enemigo velado del absolutismo colonial, paladín del reformismo-, corresponden en realidad sólo a una etapa de su vida: la de sus años de madurez. Es la imagen que recuerda el retrato más difundido que se conserva de él, el que nos lo presenta tal como lo describe Federico Milanés, de complexión "ni bien obesa ni bien falta de robustez", de talle algo menos que mediano, tez pálida, ojos negros, depurado gusto en el vestir. Es el Del Monte recién casado con Rosa Aldama, perteneciente a una de las familias más acaudaladas del país, miembro de la Real Sociedad Patriótica, en la que desempeña un cargo importante como secretario de las secciones de Literatura y Educación. Es, en ese retrato, ese señor de sí mismo y de la llaneza afable que todos conocemos a través de los apasionados testimonios de sus amigos Palma y Suárez Romero, Echeverría y El Lugareño, Saco y Milanés. Se llega a pensar que personaje tan bien asentado nunca ha conocido problemas económicos ni sentimentales, inquietudes o dudas. Para convencernos de lo contrario no estará de más recordar algunos hechos.

Del Monte pertenecía a una familia de linaje elevado pero de escasos medios de fortuna. Oriunda de Santo Domingo, al pasar este país a Francia se han visto en la necesidad de emigrar a Venezuela, donde de nuevo los trastornos políticos la hacen mudar de territorio y venir a Cuba. La familia ha ido pasando de un país a otro y perdiendo en estos azares, bienes de fortuna. A Cuba llega Del Monte contando sólo seis años. Su padre ha sido nombrado Auditor de la Real Audiencia. El cargo es importante pero el Auditor contaba con diez hijos. Se hacen

de un pequeño ingenio que alcanza sólo para acabar de satisfacer los gustos de la numerosa familia. Cuando el padre muere, apenas tienen dinero para correr la testamentaría. Tienen que esperar a que se reciba el hijo de abogado. La familia se había establecido en Matanzas y de allí parte Del Monte a La Habana. Estudia en el Seminario de San Carlos- donde es discípulo del padre Varela-, y, luego, en la Universidad.

Estudios Delmontinos: "Tres imágenes de Del Monte" (García Marruz, 2008: 15-16)

Lo primero que cabe preguntarse es: ¿Diría Martí esta frase como tantos otros elogios que regaló un tanto generosamente o ella responde a un juicio verdaderamente meditado? En Martí es preciso distinguir el elogio hecho a personas de su amistad como Alfredo Torroella o José Joaquín Palma, en el que, arrastrado por la piedad o la simpatía, o por consideraciones patrióticas para él más importantes que las estéticas, se muestra acaso excesivo en el reconocimiento de los méritos, de aquellos otros elogios, ya no influidos por estas motivaciones, en los que enjuicia a figuras de reconocido mérito como Emerson o Walt Whitman. En estos últimos hace gala, por el contrario, de una especie de tumultuosa precisión, mezclando a sus dotes de retratista una agudeza crítica que acaso no ha sido bastante desglosada de sus vastas recreaciones. Existe aún una tercera categoría de juicios, que son los que aparecen con tanta frecuencia en sus frases incidentales, en los que, sin tiempo para desarrollar su pensamiento, cada palabra está pesada y pensada con un máximo rigor. Cuando se trata de figuras históricas del pasado, en que la gravitación de la persona no es ya directa, esos juicios equivalen a un retrato psicológico mínimo y contienen una crítica muy sintética sobre el alcance de su obra en el tiempo. Así son las líneas que dedica a Lincoln, a Velásquez o a Cervantes; a este género, sin duda, pertenece su juicio sobre Del Monte. Pasemos a analizarlo.

¿Por qué "el más real"? ¿Tuvo acaso Del Monte la clara posición independentista del primer Heredia la abnegación patriótica de un Joaquín Agüero? Es evidente que no. ¿Es que acaso Martí juzgó entonces que el criterio "realista" era otro en aquel momento? Creemos que sí, y que ello está de acuerdo con su obsesión de evitar lo que llamó tantas veces "el sacrificio inútil", de acuerdo con su idea de que era preciso una preparación ideológica previa y una preparación material cuidadosa que asegurase el éxito de la contienda en la mayor brevedad posible. La falta de estas dos condiciones, ¿no frustró acaso los primeros empeños independentistas? "El más real" entonces. ¿Por qué "el más útil?" Porque si bien la figura de Del Monte careció del prestigio romántico de la de Heredia, es lo cierto que se aplicó a lo que

era más urgente en aquel momento. Primero: la educación primaria del país. Segundo: señalar- como

Darío "el camino de París"- el camino de la América a nuestra expresión, el camino de lo autóctono- ¿no confesó después que Martí que los cantos americanos de Heredia le habían inspirado la idea de la libertad?- a la vez que dar a la novela la misión de sensibilizar a las capas más cultas o pudientes del país con el problema de la esclavitud y moralizar las costumbres. Tercero: Librar, con su apoyo decisivo a Saco, su campaña contra la anexión del país a los Estados Unidos. ¿Fue entonces la figura más atractiva? No, pero sí, la más útil.

Estudios Delmontinos "El elogio de Martí" (García Marruz, 2008: 37, 38, 39)

La influencia de Del Monte sobre nuestros poetas y novelistas de la primera mitad del XIX se ejerció acaso más decisivamente que a través de sus artículos críticos, en sus cartas, orientaciones y consejos personales. Basta recorrer el rico testimonio de su *Centón Epistolario*, que tanta luz arroja sobre su influencia en Heredia, Milanés, Manzano, Echeverría, Ramón de Palma, Saco, Suárez y Romero. Pero resulta de utilidad, a los fines de familiarizarnos con las ideas estéticas que seguramente animaron estas orientaciones, examinar sus más importantes ensayos literarios: *La poesía en el siglo XIX*, *Caracteres de la literatura española*, desgraciadamente incompleto, *Sobre la novela histórica*, y el significativo y breve artículo que dedicó a *El poeta*, tan revelador.

Lo primero que asombra en estos artículos de Del Monte es su modernidad. Nada de esos rancios periodos que avanzan pesadamente y en los que parece revelársenos en forma abrumadora el paso o abismo insalvable del tiempo. Del Monte no diluye: se apodera con rapidez de un asunto, lo precisa, lo abandona enseguida, como urgido por miras superiores a las meramente literarias. Enjuicia, revestido de una autoridad natural y casi involuntaria, al escritor y a su obra como inmersos en el fluir histórico, con obligaciones y deberes hacia él. Examinemos con cuidado este punto.

Lo primero que observa es que el poeta tiene un poder, un don, que es un cautivador cuyas obras "nos cautivan muchas veces a nuestro pesar", con la fascinación de una realidad "incluso mayor y más grata que la que nos rodea". Pero he aquí que esto que "nos rodea" es su principal y única preocupación y cree deber principalísimo de todo hombre de bien el servir a su mejoramiento. Del Monte fue uno de los primeros entre nosotros en comprender la formidable arma de combate que tenía el escritor, tanto más útil cuanto se presentaba bajo el inofensivo ropaje literario. Hoy hubiera sido un defensor del "arte comprometido" sobre el "arte puro". De

haber sido nada más que un moralista de la estética, escasa hubiera sido su influencia sobre los poetas que agrupaba a su alrededor. Pero venía en su ayuda un conocimiento muy superior en materias literarias que lo convertía naturalmente en un joven maestro. Y es esa unión tan rara del gusto másacendrado por los valores puramente literarios y una superior visión política, lo que inesperadamente relaciona a Del Monte con Martí, pese a tantas esenciales diferencias. Véase si no la idea de Del Monte de que el poeta "antes que poeta se considerará hombre" e intentará la mejora de la condición de sus semejantes. Sin embargo, en Del Monte hay una confusión de ética y estética en que no cae jamás Martí, que no hubiera escrito nunca que fuera misión del poeta "generalizar" ideas "exactas y sanas sobre moralidad y religión". Ya nos hemos referido a la malhadada influencia que estas ideas tendrían sobre Milanés. Si Martí hubiera podido firmar la frase escrita por Del Monte en una carta a Jaime Badía "La moral y la política son una misma cosa", de ninguna manera hubiera confundido moral y poesía. Recuérdese su pasaje famoso en que pregunta que quién dice que la poesía no es útil a los pueblos, que explica su actitud, tan distinta a la de Del Monte, frente al caso de Heredia y su comprensión de los versos "tristes y joyantes" de Casal, en los que no aparece casi nunca el propósito moral o patriótico. Del Monte pide a la poesía una función expresamente moralizadora, allí donde Martí, con juicio más fino, ve que la poesía tiene su propia manera de mejorar y de servir.

Estudios Delmontinos "Cartas y ensayos literarios" (García Marruz, 2008: 94, 95, 96, 97)

El niño "de ojos dulces, soñadores y profundamente oscuros" a quien evoca su biógrafo José Luciano Franco siguiendo por las calles de Matanzas la calesa de su tiránica señora "con traje de oro y azul" y su "farolillo", no perdió nunca, a través de los duros padecimientos de su vida, el impulso hacia la creación y la comunicación. "Pico de oro" le llamaban por su habilidad para hacer décimas, "cuentos de encantamiento" que acompañaba de la música y la mímica. Pero- Lydia Cabrera es la que ha anotado este refrán negro conmovedor-, "el cuerpo de la alegría es flaquito". Poco duró la alegría en este pobre sin casa. ¿Qué no pensaría aquel adolescente durante las largas veladas en que debía permanecer de pie, sin dormirse, al lado de la Marquesa, mientras ella jugaba fuertes cantidades de la baraja? ¿Qué versos silenciosos no nos dice que componía, mientras su ama pescaba a la orilla del río, sin más oyente ni pedestal para ellos que el que le daban las raíces de la guásima? Pero la brutal represión de O´Donnell en el llamado "año del cuero" apagó definitivamente "el farolillo" que tantas veces se le cayó de

las manos cargadas de sueño para recogerlo después entre asustado y presuroso. El que sabe hablar, sabe callar, dice una sibilina sentencia del refranero negro. No se sabe qué tuvo en Manzano más dignidad, si su palabra o su silencio. Plácido fue a la muerte haciendo versos, Manzano calló en vida, como si su poesía, nunca palabrera, que siempre da la impresión de salir de un gran silencio, hubiese vuelto a él. Su silencio resulta más pavoroso que todo lo que pudo contar en la segunda parte de su perdida *Autobiografía* y en cierta forma, la equivale, como denuncia última, siendo acaso lo más terrible que nos ha dejado dicho.

Estudios Delmontinos "El poeta" (García Marruz, 2008: 185-186)

4.1.2d.7. El argumento por la autoridad.

Los autores de la *Nueva Retórica* (1989: &70) a propósito de este argumento explican que su alcance está condicionado por el prestigio y utiliza actos o juicios de una persona o grupo de personas como medio de prueba a favor de una tesis.

No deja de ser un modo de razonamiento retórico muy atacado pues en los ambientes hostiles a la libre investigación científica se empleó de forma abusiva; en otras palabras, se le concedía a la autoridad un poder irrefutable. No obstante a lo referido para estos autores es un argumento de suma importancia. En su criterio, las autoridades invocadas son muy variables; desde la opinión común o general hasta autoridades impersonales como la religión o la física o autoridades llamadas por su nombre, estas últimas serán las relevantes en la prosa ensayística de Fina García Marruz. No deja de ser cierto, como acertadamente señalan los escritores, que el argumento por la autoridad viene a completar una argumentación que presenta al unísono otros esquemas de razonamiento y que una misma autoridad se valoriza o desvaloriza en función de que su opinión coincida o refuerce, en el caso de la investigación, la que posee la ensayista.

Suele recurrirse a este argumento cuando el acuerdo sobre lo expresado corre el riesgo de ser discutido y el mismo argumento de autoridad puede cuestionarse. En el *corpus* seleccionado el argumento por la autoridad, presente en numerosos ensayos,

cumple casi siempre el propósito de reforzar la idea u opinión que en cada momento intenta justificar la autora.

Sobre este argumento resultan interesantes las ideas ofrecidas por Yameng Liu (1997:416-417) ofrecidas en su artículo titulado "Authority, Presumption and Invention". En el texto habla acerca de la autoridad a la que uno puede referirse como argumento en los enlaces de existencia que se está considerando.

Liu cita a otros autores que comparten con P. y O.T. la idea de que en prácticas discursivas habituales normalmente se deriva la autoridad de fuentes tan diversas como la ley, un grupo de creencias religiosas, un diccionario, una teoría moral o un argumento particularmente bueno. La fiabilidad en esas fuentes resulta enorme hasta el punto de pensar que la autoridad reside no sólo en personas o posiciones elevadas sino también en textos, rituales, tipos de explicación, justificaciones, razones por sólo citar algunos ejemplos. El autor habla de la autoridad como una forma legítima de persuasión. No puede haber persuasión sin atracción a alguna forma de autoridad. En esta línea comparte, reiterándolo, con P. y O.T. la idea de que se está en presencia de un argumento de extrema importancia en las prácticas argumentativas.

En torno a la posible relación entre presunción y autoridad introduce Liu (1997:419-421) las ideas de Richard Whately (1846). Este último autor asume, en su discusión sobre las presunciones, el término del discurso legal como un concepto crucial a la invención. Menciona, también, como lugares de la autoridad aquellos (lugares) típicos de la presunción tales como: "toda institución existente", "la opinión de la mayoría", "la creencia común", la religión establecida", "la Escritura" o "la tradición".

Al hablar sobre la autoridad del emisor reflexiona el autor sobre el proceso de la invención afirmando que para la mayoría de personas no existe nada pernicioso en la definición de la invención retórica como el arte de encontrar cosas que decir, y decirlas, con cualquier propósito. Encontrar qué decir deviene, exclusivamente, una tarea para el retor que inventa. Idéntica importancia- y probablemente más dificultad- resulta definir y redefinir su propia responsabilidad retórica de manera que se le justifica y *autoriza* a decir lo que tiene que decir. Puede en su dicción parar cuando le apetezca pasando por alto aquello que no desea tocar en su locución. Acota que decir las cosas que se anhelen,

cuándo y dónde se elija o quiera es una cuestión funcionalmente diferente y que precede a la búsqueda de cosas que decir.

Liu (1997:423) señala que al finalizar la enunciación de un discurso sobre un tema específico, tras producir un cierto número de argumentos para sostener su posición, la persona en cuestión está clamando la presunción de suficiencia desde los requerimientos formales de un género o las convenciones de una comunidad del discurso; incluso si ésta no ha invocado explícitamente a ninguna autoridad conocida. La invención es, en este sentido, tanto el arte de idear la cantidad exacta de autoridad retórica como el arte de "encontrar cosas que decir" para cualquier propósito.

En la investigación que se desarrolla no se estudiará la autoridad de Fina García Marruz como emisora del discurso ensayístico aunque conviene señalar, a propósito de la invención como forma de autoridad, que no toda su producción crítica- desarrollada en revistas y periódicos- tendrá las mismas directrices. En sus artículos, todos de excepcional calidad, pueden- al igual que en la crítica martiana- distinguirse aquellas en que escribe movida por la amistad, o por esa confianza suya en que el estímulo a lo creador de la persona, cualquiera que fuera su mérito intrínseco, mejoraba y fortalecía el carácter, de aquellas páginas en que se cruza con verdaderos creadores con los que no ejerce su simpatía o empatía. En estos últimos casos, preponderantes en los ejemplos que serán mostrados en esta parte del análisis, su juicio se ejerce con una plenitud incomparable. En varios de los artículos más elogiosos de la escritora cubana si bien se observa, deja caer en cláusulas incidentales- comparte, también, con Martí, la importancia de la cláusula incidental- opiniones en que puede advertirse una completa e integradora intelección del elogiado.

Como se ha referido con antelación en estas páginas hay siempre en García Marruz un equilibrio difícil- por irrepetible no enrevesado- entre la generosidad y la sinceridad. Estas dos necesidades tienen en la autora idéntica fuerza. Ello le ha llevado a encontrar un modo más sutil e indirecto que el silencio de censurar y fijarse en una cualidad positiva, aunque insuficientemente expresada por su elogiado, para a partir de ella, preconizar toda una teoría literaria que éste no ha hecho sino representar a medias,

con lo cual logra a un tiempo realizar un elogio no del todo infundado, formular una velada crítica y concebir, enseñar una estética.

Respecto a la autoridad a la que recurre en sus ensayos para reforzar su argumentación es oportuno precisar, de manera general, que en las reseñas de obras literarias, ya sean obras originales, cartas, o autobiografías, la opinión del autor constituye una autoridad en sí misma que la ensayista en determinado momento podrá apoyar o refutar. Algunos estudiosos de la temática en cuestión consideran, también, autoridades, a los editores que comentan introducciones y/o prólogos la valoración de aquellas obras por ellos publicadas asumiendo la fuerza de la palabra sin ser los autores. Se muestra, a continuación, una relación de ejemplos en los que la autora recurre a la autoridad de otras personas para reforzar la argumentación de los ensayos:

Ha sido siempre referencia obligada al tratar de las fuentes del estilo martiano citar por lo coloquial a Santa Teresa, por lo conciso a Gracián. Al fijar su linaje entre el de los prosistas españoles del Siglo Oro se hacía una aseveración que empezaba a ser imprecisa en la misma medida en que buscaba precisarse. Pues si Martí "parece" un escritor del Siglo de Oro se hacía una aseveración que empezaba a ser imprecisa en la misma medida en que buscaba precisarse. Pues si Martí "parece" un escritor del Siglo de Oro es más bien porque no "se parece" a ninguno de ellos en particular. No produce el genio hispánico esas estirpes literarias tan frecuentes en Francia, que el escritor que no tiene se apresura a buscar como un nuevo rico buscaría un título de nobleza y que lo hacen sentir después tan sonriente y seguro como a Gide cuando afirma: pertenezco a la raza de Montaigne. Pero decimos Quevedo, decimos Santa Teresa, y parece que hemos nombrado a uno y a muchos, como si hubieran dado en lo del ángel de ser el individuo y la especie, o a manera del hombre rico que dejó muchos bienes y ningún heredero. Decimos Martí y tampoco hay resquicio por el que entren las causas y expliquen el milagro, ya que él logró, como pedía Gracián, cifrar una categoría.

"Gracián y Martí" (García Marruz, 1986:359)

El bromista Cocteau dijo una de las cosas más lúcidas que se han dicho de la poesía: yo sé que la poesía sirve para algo, lo que pasa es que no sé para qué. Algunos ven a Cocteau como a un payaso, pero a ellos le recordamos lo serio que son los payasos y cómo, tantas veces, han sido los bufones los únicos que le dijeron la verdad al rey.

"Hablar de la poesía" (García Marruz, 1986: 435)

Todo poeta sabe que los poetas son los otros, los que no escriben versos, y no sólo los servidores magnos (como recordaba el poeta Barnet) sino aún los más humildes, la hermana que cose en la habitación de al lado, la bocanada fresca que entra cada mañana cuando abrimos la puerta, el canario en el balcón. Una mujer que se sabe bella, ya lo es menos. Del mismo modo, nadie podría "sentirse" poeta sino por ese único punto en que deja de serlo, y quizás sólo hemos sido verdaderos poetas en los raros instantes en que nos dimos cuenta de ella.

"Hablar de la poesía" (García Marruz, 1986:440-441)

La opinión de la autora deviene, también, autoridad en sí misma como puede verse en estos fragmentos elegidos de algunos ensayos:

En América, Darío fue otra cosa, en los mejores fue fuente, en los peores, influencia, aún diríamos que nociva. Contribuyó a enredar las cosas que en las revistas que hicieron los modernistas en todas partes de América –en Cuba, *La Habana Elegante*, *Gris* y *Azul*- se vieron mezclados los que realmente tenían que ver con el "movimiento" modernista –Casal, Juana Borrero- y los que utilizaron los "moldes" rubenianos, e invirtiendo el consejo de Rubén, los imitaron a todos, y especialmente a él. E incluso se dio el caso de que las dos cosas se viesen fundidas, como lo fue el de Carlos Pío Uhrbach, que a través de un no siempre asimilado lenguaje modernista, logró un "toque" propio distinto. Uhrbach era, realmente, de los "raros", y acabó muriendo, en un paraje oscuro de nuestros campos, por la libertad de su patria. En él se ve más claro que en los otros la vinculación secreta de los movimientos de libertad y de belleza, corriente que en otros se bifurcó en ramas cada vez más alejadas del tronco común.

Darío, Martí y lo germinal americano (García Marruz, 2001:61-62)

En Lezama, la poesía no crea un doble, un reflejo derivado, sino busca "entre el río y el espejo", su propia identidad, a través de una penetración en lo desconocido. Al hacer descansar lo diverso en la unidad, los emparejamientos pueden volverse infinitos, ya que en él lo griego (*terateia* y metamorfosis) estaba impulsado en las sentencias paulinas ("La caridad todo lo cree"), aunque sospechamos que la suya, cubanísima, creía unas cuantas cosas más que las que soñaron Ovidio o San Pablo. ("Porque A es igual a A, este ciervo es aquel árbol, esta capa es el escudo de Aquiles") Si el hombre, como Dafne, perdió su identidad, no podía conformarse con

ser trocado en árbol, sino lanzarse a su búsqueda. La poesía busca un nuevo emparejamiento de la sangre con el espíritu, que –como en el anuncio angélico a la doncella- "cubre con su sombra" para generar un nuevo nacimiento, del cual el divino sería suprema imagen.

"La poesía es un caracol nocturno" (García Marruz, 2008: 87-88)

Greguerías resulta un rótulo muy genérico para abarcar criaturas verbales tan diversas aunque el nombre ha querido participar un poco de esa misma irónica mixtificación. Habría que clasificarlas, quizás. Pues las hay llenas sólo de ingenio y llenas de clarividencia, sencillotas hasta el candor y sibilinas como cordobeses. Las hay tiernas, madrazas y también, como la lechuga entre col y col del dicho, inesperadas en medio de lo diario. Alguna le he visto terrible, con un ojo en medio de la frente, como el que aparece en algunos perfiles femeninos de Picasso. Las peores son las que participan de no sé qué mezcla de adivinanza y chascarrillo que le han ganado aplausos falsos y vulgares en vez de los verdaderos que él se merece. Greguería de almanaque, de hoja dominical literaria, tan fácilmente contagiosa que apenas hay ingenio lego que al leerlas no se anime y envalentone y haga su serie propia. Pero las mejores serán siempre no las que caricaturizan o definen sino las que hacen como una comprobación inaudita. Verdaderos relámpagos del alma, de lo que se ve "rápido como un reflejo" que decía Martí, pues sólo lo breve es bastante inmenso para contenerlo.

"Chaplin y Ramón" (García Marruz, 1986: 119)

Es este sentido poético del hecho lo que presta a su vez su peculiar encanto a los *Versos sencillos*. Es en ellos donde hay que buscar la verdadera modernidad de Martí y no en los Libres. Al cabo, lo que hace en los *Versos libres* está más dentro de la atmósfera romántica de la época. La desnudez de los *Versos sencillos*, su encantadora simplicidad, apuntaba en cambio mucho más lejos. Fue después de la reacción al modernismo –que de ninguna manera identifico con Darío, que fue mucho más-, cuando la poesía española llegó a esto. En medio de un siglo como el suyo, en que importaba más el oleaje de la razón o del sentimiento, es él el único que se atiene a la austeridad de los sentidos, a sus escenas directas, a sus escenas directas y puras. En una época en que la poesía se había alejado tanto de lo popular, es él quien recoge ese "Yo soy…", "Yo vengo…" campesinos, que es acaso tan conmovedor, porque no es nunca un primer plano de expresión, sino un regreso.

"José Martí" (García Marruz, 2008: 44)

En reiteradas ocasiones el argumento por la autoridad tiene el estatuto retórico de ejemplo. Suele utilizarse la tesis u opinión de un personaje conocido o estudioso para aclarar o ilustrar alguna idea puntual de la autora. Este ejercicio permite al lector/receptor corroborar que las opiniones introducidas presentan un soporte más sólido debido, probablemente, al prestigio que tendrán las autoridades invocadas. En el ensayo dedicado a la escritora mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, la ensayista se apoya en varias personalidades importantes en los estudios y la vida de la escritora mexicana. Desde los inicios del texto recurre a su primer biógrafo, el padre Calleja, para ilustrar el panegírico que concibe sobre los primeros años de su vida. Llama la atención que recurra a tal autoridad cuando reflexiona en torno a datos biográficos, personales de Sor Juana. Suele recurrir a nombres importantes como el de Menéndez Pelayo para apoyar, también, en diversas partes de su ensayo, la presentación biográfica-emocional que hace de Juana de Asbaje. Mención distinguida recibe el diálogo que establece Fina García Marruz con el referente semántico de José Martí. No establece con esta autoridad una relación de apoyo en cuanto al estatuto retórico de ejemplo clásico en el ensayo sino que se apoya en muchas de sus ideas estéticas y conceptuales para completar y enriquecer el retrato que esboza de la también conocida "Musa décima" y "Fénix de la América".

4.1.2d.8. El argumento por el ejemplo.

Los autores de la *Nueva Retórica* (P. y O-T. 1989: / 48) incluyen esta clase de razonamiento dentro de los enlaces que fundamentan la estructura de lo real. Insertan también aquí las modalidades de argumento que se presentan a continuación: el argumento por la ilustración, el argumento por la metáfora y por la analogía. En el caso del ejemplo y la ilustración los autores aducen que constituyen un caso particular ya que su función será clarificar el razonamiento que en ese momento se lleva a cabo.

En la argumentación por el ejemplo existe, por lo general, cierto desacuerdo respecto a la regla que trata de fundamentarse mediante dicho ejemplo. El orador expresa en muchas circunstancias su intención de presentar los hechos como ejemplos

mas no sucede así en otros casos. Los autores se preguntan, de esta forma, si al leer una revista americana donde se cuenta la carrera de un industrial, un político o una estrella de cine, los hechos constituyen una contribución a la historia, sirven de ejemplos para una generalización o son ilustraciones de algunos trucos para triunfar socialmente. No puede saberse con certeza. Al evocarse, por el contrario, fenómenos particulares unos a continuación de otros, especialmente si son parecidos, se interpretan como ejemplos. La descripción, no obstante, de un fenómeno aislado se tomaría como una simple información. Alegan además que cuando el orador no extrae ninguna conclusión de los hechos por él expuestos. No puede a ciencia cierta de que aquel los considere como ejemplos.

En los ensayos se verá cómo los ejemplos que introduce Fina García Marruz persiguen siempre ilustrar sus puntos de vista en los ensayos que tienen como centro la crítica literaria. Éstos aportan la inclusión de referencias de autores y obras que contribuyen al desarrollo del tópico inicial u otros temas. Los ejemplos se convierten en prueba o apoyo para defender o refutar sus opiniones. Se ha visto cómo en la superestructura argumentativa de la narración/exposición, el segundo apartado recogía fragmentos narrativos cuyo estatuto retórico era el del ejemplo. La ejemplificación, referida entonces, iluminaba las ideas que la autora deseaba transmitir. Por tal razón, en el análisis de este argumento, no se cree pertinente mostrar un listado de ejemplos. Preciso es, en cambio, aclarar su presencia en un contexto concreto puesto que, como ha sido referido previamente, la autora no siempre especifica cuándo recurre a un ejemplo para fundamentar la realidad que adelanta. Este tipo de argumentación es, por otra parte, de uso frecuente y conforma una parte importante en la configuración retórica de sus ensayos. Deberían, asimismo, mencionarse las citas de autores y obras que enriquecen el discurso ensayístico. Muchas de ellas pueden considerarse ejemplos distinguiendo uno de los rasgos a destacar en esta clase de textos. La cita, con ingente poder persuasivo, se incluye en las llamadas figuras de comunión tratadas por P. y O-T (1989: 282-283). Su presencia es, sin duda, prolífica en los ensayos.

P. y O-T. explican, a su vez, que para aceptar un ejemplo como tal, independientemente de la forma en que se presenta, debe poseer el estatuto de hecho. La

elección de un ejemplo como elemento de prueba compromete al orador y se tiene derecho a suponer que la solidez de la tesis es solidaria con la argumentación que pretende establecerla.

Wendy Olmsted (1997: 240-242), estudiosa de los términos y argumentos retóricos en derecho, estima que el argumento por el ejemplo permite al que cuestiona observar un ejemplo a la luz de otro. Suele ajustar así su entendimiento del primero al profundizar en el segundo. La autora explica así este proceso:

The inquirer juxtaposes examples in a discovery process that finds considerations for judgement concerning things that can be otherwise than they are. Yet the degree to which an inquirer can adjust formulations and arguments varies within a field or type of inquiry (Olmsted, 1997: 241).

La *Retórica* de Aristóteles es la fuente en la que se basa Olmsted para afirmar que los argumentos por el ejemplo o por la analogía funcionan no sólo al relacionar un ejemplo con una premisa general sino, también, al relacionar un ejemplo con otro. De esta manera el argumento por el ejemplo no se incluye en la relación de la parte con el todo, ni del todo con la parte, tampoco del todo con otro todo sino de una parte con otra parte –de igual a igual –cuando ambos pertenecen a una misma categoría siendo una de ellas más conocida que la otra. En criterio de la investigadora, el argumento por el ejemplo posee una función heurística pues descubre consideraciones importantes que devienen una fuente de persuasión.

Una primera fuente de ejemplos estaría integrada, como se ha referido previamente, por personalidades literarias- introducidas por la ensayista con la finalidad de comparar y contrastar otro autor a raíz de la escritura de un ensayo determinado. Estos ejemplos podrían considerarse, en muchos casos, autoridades cuyo reconocimiento y prestigio ayudan a caracterizar y, en ocasiones, redefinir, la figura principal a la que Fina García Marruz hace referencia. En otras ocasiones se trata de personas desconocidas que tienen algo que comunicar sobre el personaje en cuestión. Otras veces ese autor se inserta en un período que también pudiese formar parte de la discusión en curso. Pueden incluirse, además, en este primer conjunto de ejemplos, aquellos que distinguen la caracterización de una literatura, de un género literario o de

períodos históricos concretos. Éstos pueden apreciarse en un estudio aislado ya sea al compararlos y contrastarlos con otros; siempre en virtud de obtener una idea más o menos definida de todo aquello que la autora ha intentado comunicar. Se encuentran, a su vez, hechos, anécdotas, personas que de alguna forma han ayudado a construir un período histórico determinado. En el epígrafe "El caso de Domingo del Monte" del ensayo *Estudios Delmontinos*, García Marruz hace mención a importantes prologuistas e investigadores de la época para ilustrar la relevancia y las particularidades de la tertulia literaria de Del Monte. Los nombres de Federico Milanés, Suárez y Romero y Emilio Blanchet destacan en esta puntual radiografía cultural que sirve de soporte y correlato argumentativo a la autora.

Puntuales ejemplos de opiniones y conductas refuerzan, en otras oportunidades, la argumentación por la interacción del acto y la persona. Ya se ha visto en páginas anteriores como esta tipología argumentativa conforma una técnica primordial a la hora de caracterizar la retórica de los ensayos.

Algunos ejemplos que distinguen la caracterización de una literatura, un género literario o períodos históricos concretos podrían ser, citando sólo dos, los siguientes:

> En América, Darío fue otra cosa, en los mejores fue fuente, en los peores, influencia, aún diríamos que nociva. Contribuyó a enredar las cosas que en las revistas que hicieron los modernistas en todas partes de América –en Cuba, *La Habana Elegante*, *Gris* y *Azul*- , se vieron mezclados los que realmente tenían que ver con el "movimiento" modernista –Casal, Juana Borrero- y los que utilizaron los "moldes" rubenianos, e invirtiendo el consejo de Rubén, los imitaron a todos, y especialmente a él. E incluso se dio el caso de que las dos cosas se viesen fundidas, como lo fue el de Carlos Pío Uhrbach, que a través de un no siempre asimilado lenguaje modernista, logró un "toque" propio distinto.
>
> Darío, Martí y lo germinal americano (García Marruz, 2001:61)

> Asistimos a una especie de extraña promiscuidad de los poderes creadores y proféticos, que impide que se den cada uno de ellos en su pureza aislada. Pensemos en la obra de un poeta como Leon Bloy o de un novelista pseudo-profético como Merejkovski. En ellos no se da ni la literatura como ficción o fábula, ni la visión como realidad más alta. Para literatos resultan demasiado místicos, y para místicos, demasiado literatos. Al no poderse llegar a lo Exterior, que

es lo angélico, por la letra, y al haberse renunciado ya a los humildes y poéticos dominios de lo externo-conocido, se queda el poeta como Hamlet, entre los dos extremos de la realidad, a solas con su dubitativo monólogo. Pues sólo puede el Diálogo realizar esa comunicación imposible, mística, cuando se da en toda su pureza, cuando la unión con lo que nos sobrepasa, que es lo íntimo, lo cerrado, la "fuente sellada", devuelve, en su soledad, la familia perdida.

"Lo exterior en la poesía" (García Marruz, 2008: 82)

4.1.2d.9. El argumento por la ilustración.

Perelman y Olbrechts- Tyteca (1989, / 79) consideran que la ilustración y el ejemplo son significativamente diferentes. Este último fundamenta una regla mientras que la ilustración se encarga de reforzar la adhesión a una regla conocida presentando casos particulares que van a esclarecer el enunciado general.

Los autores explican que el ejemplo no puede cuestionarse mientras la ilustración puede ser más dudosa al no depender de la adhesión a una regla. Debe, sin embargo, impresionar vivamente la imaginación para captar la atención del oyente. Explican que su fin es el de facilitar la comprensión de la regla. Cuando se encuentra una ilustración inadecuada de forma voluntaria puede interpretarse como una ironía. De igual manera opinan que cuando la comparación no implica una evaluación deviene, con frecuencia, una ilustración.

A diferencia del apartado anterior, donde para identificar los ejemplos se debía aclarar el contexto donde se ofrecían, se muestra una selección de ilustraciones que pueden comprenderse sin necesidad de justificar su aparición en los ensayos. Aparecen normalmente en medio de una argumentación a modo de aclaración. Como ya se ha explicado suele ser una aclaración de tipo general que ayuda a comprender mejor las ideas que la autora desea transmitir. Se han escogido fragmentos de ensayos de diversas líneas temáticas para constatar lo referido. Léanse con detenimiento:

Lo más "raro" del modernismo americano no fue su excentricidad sino el ser una nueva naturalidad. Hasta Valera se dio cuenta que lo exquisito nacía en Rubén de una gran

espontaneidad. Como en "El Rubí" de su cuento se trataba de la joya natural, que se distinguía de la artificial por tener en el origen una gota de sangre. En nuestro primer viaje a Nicaragua, riberas del San Juan, nos dimos cuenta que aquel paisaje de volcanes y de lagos, de garzas elegantes y exquisita flora de aguas, era ya un paisaje modernista. Una luz de pintor primitivo dibujaba con primor cada hoja por separado a un tiempo que las envolvía en un abrazo mayor que les daba algo filial, vaho de nacimiento envolviendo al buey belenita que viera en su niñez, vaporizando el encendido oro.

Darío, Martí y lo germinal americano (García Marruz, 2001: 10)

Desde los comienzos se ve a Darío solo entre la cohorte de imitadores que lo endiosan y los críticos profesores que darían clases a un ruiseñor: numerosa progenie de "Celuiqui -ne - comprend -pas". No hace más que "verter" las primeras armonías, y ya tiene que defenderse, en su Epístola a Contreras, de los consejos de Boileau y las academias: "¡Pulir y repulir!" dicen al cisne, sin ver que su verso, como quería, ya le viene pulido de adentro, preciosismo natural americano. "De desnuda que está brilla la estrella".

Darío, Martí y lo germinal americano (García Marruz, 2001: 15)

Su *Genealogía*, más que ver defectos en los hombres, hace hombres a los defectos, y aún a las frases en que gastan su energía ("No sabía…", "Pensé que…"), herederos modorros de la Juventud y el Pecado, nietos del Tiempo Perdido y la Ignorancia. De aquí que el mayor gasto lo haga con las frases que fían a la imprevisión, el derroche o el capricho, el cuidado del mundo. ("No ha de faltar…", "Quizás…", "Descuídeme…", "Salir tengo con la mía…" o "Galas quiero…") En este amor de sí vicioso y este deseo de "galas" se fundan y se funden su crítica de la vida y la literatura de su tiempo. Crítica que va, pendularmente, de las "figuras naturales" (enanos o agigantados –extremos viciosos de la medida natural del hombre-, pícaros pobres, en que ya parece estar la primera célula de su *Buscón*) a las "figuras artificiales" de la corte, cuya conversación es toda "damas, caballos y cazas", "gesteros afectados" y "gente de flor" y fruto poco que usan "bálsamo y olor para sus bigotes", en los que ya parece anunciarse su rechazo de todo "adorno" y su crítica del culteranismo.

Quevedo (García Marruz, 2003:12)

Si encuentra Fernández Guerra que los *Sueños* fueron "como los trabajos preparatorios del gran repúblico para allanar el camino a sus proyectos de reforma", al condenar en ellos a

oficiales y procuradores, escribanos y letrados, jueces y ministros avarientos, con su *Política* se dijera que quiere despertar a la majestad de lo real, sacro sólo si servidor, y católico si universal. "Los necesitados no han de buscar al rey ni a los ministros", piensa que antes bien "los ministros y los reyes han de salirle al camino" para remediarles su necesidad: "ése es su oficio, y consolarlos, y socorrerlos su premio". "Reinar es velar", frase a la que sólo le faltaría esa pausa ahondadota y pensativa de la coma intermedia, para parecernos martiana: "Reinar, es velar". Quevedo, concluye nuestro autor, finalizó la parte doctrinal de su *Hora de todos* y la *Fortuna con seso* con un programa de gobierno que él mismo hubiera seguido, a tomar parte, como deseaba el monarca español, en los públicos negocios.

Quevedo (García Marruz, 2003. 29-30)

4.1.2d.10. El argumento por la analogía.

P. y O-T. (1989:/82) incluyen la analogía y la metáfora dentro de lo que ellos denominan el razonamiento por analogía, insertos también en los enlaces que fundamentan la estructura de lo real. Los autores admiten que la analogía forma parte de una serie identidad-semejanza-analogía cuyo único valor sería el de permitir la formulación de una hipótesis que debe comprobarse por inducción.

Para realzar el valor argumentativo de la analogía se le considera como una similitud de estructuras cuya fórmula general sería **A** es a **B** lo que **C** es a **D**. Nombran *tema* al conjunto de términos **A** y **B** que contienen la conclusión, y *foro* al conjunto de los términos **C** y **D** cuya función será sostener el razonamiento. De igual manera aclaran que la existencia de la analogía tiene su razón de ser en la pertenencia del tema y el foro a campos diferentes. Los autores del tratado explican que si las dos relaciones confrontadas pertenecen a un mismo campo y son incluidas en una estructura común, la analogía es interpretada como un argumento por el ejemplo o por la ilustración. En estas tipologías argumentativas el tema y el foro ofrecen dos casos particulares de una misma regla. En su criterio, además, la fluctuación entre ambas formas de razonamiento puede ser eficaz. El siguiente ejemplo extraído de la *Nueva Retórica* refleja los cuatro términos de la analogía (P. y O-T. 1989: 571):

Pues el estado de los murciélagos **(C)** ante la luz del día **(D)** es también el entendimiento de nuestra alma **(A)** frente a las cosas más claras de la naturaleza **(B)**.

En el estudio de la analogía y, especialmente, de la metáfora se tendrá en cuenta la terminología que propone M. Turner (1991), tesis que mantienen E. Romero y B. Soria (1998) en su estudio sobre las metáforas. Aquí el tema es el *target domain* (dominio objeto) y el foro es el *source domain* (dominio fuente).

Los autores (P. y O-T. 1989:/83) al explicar los términos de una analogía señalan la existencia de analogías de tres términos. En esta modalidad uno de los términos figura dos veces en el esquema quedando como resultante lo siguiente: **B** es a **A** lo que **C** es a **B** y donde se destaca el siguiente ejemplo:

El hombre **(B)**, respecto a la divinidad **(A)**, es tan pueril como lo es el niño **(C)** respecto al hombre **(B)**.

Son presentadas, de la misma forma, las siguientes analogías de cuatro términos; extraídas ambas del ensayo "La poesía joven de Samuel Feijóo":

> Pero aunque andaba ya, sin duda, en su poesía de este tiempo **(A)**, no era "a gritos" todavía **(B)**, ni siquiera en el logrado equilibrio de rebeldía y serenidad de Faz **(C)**, texto de su obra y centro de ella **(D)**.
>
> "La poesía joven de Samuel Feijóo" (García Marruz, 2008: 132)

El poeta joven, aunque "muy lastimado", es todavía naturaleza **(A)**. Y la tempestad, en la naturaleza **(B)**, no turba del todo la paz profunda ni lo que el poeta siente **(C)** como sentido último del paisaje y su destino de claridades **(D)**:

Con paso suave,
andas por una selva
talada

Lo esencial en una analogía es la confrontación del tema con el foro. Ello no quiere decir que exista una relación previa entre ambos términos.

En el apartado dedicado a explicar cómo son utilizadas las analogías Perelman y L. Olbrechts- Tyteca (1989:/85) precisan que éstas desempeñan un papel importante en la invención y en la argumentación. La analogía, partiendo del tema, permite estructurar

el tema situándose así en un marco conceptual. A la hora de establecer su estatuto, sin embargo, opinan (P. y O-T. 1989:/ 86) que la analogía es una forma de argumentación inestable. No resulta siempre fácil señalar la distinción entre los campos. Sólo en ciertas analogías de tipo reconocido como las alegorías y las fábulas, está fuera de discusión. Sucede exactamente igual en algunas filosofías donde el uso analógico de los términos deriva de unos criterios previos al ser.

Referido a la idea previamente desarrollada afirma Perelman (1979:99) que el pensamiento filosófico no puede construirse sin analogías que le den estructura, lo hagan inteligible. Consiguiendo expresar, al unísono, el estilo personal del filósofo, la tradición en que vive, continuándolas y adaptándolas a las necesidades de su época. Al trasladar estas tesis al *corpus* elegido se reafirma que tanto la analogía como la metáfora ayudan a definir la escritura de Fina García Marruz. En su caso, las analogías que construye consiguen ilustrar de manera novedosa el razonamiento que la autora desarrolla, pudiendo aparecer en cualquier parte de la superestructura argumentativa.

Mark Turner (1991:128) expone que la forma en que son reconocidas las analogías demuestra que el conocimiento se organiza alrededor de modelos mentales en niveles básicos. Las analogías, asimismo, existen para realizar conexiones entre modelos mentales que las estructuras de categorías presentes en las personas no son capaces de capturar (Turner, 1991: 132). El instrumento utilizado hasta ahora para analizar las analogías no era otro que el de considerar la distinción entre lo figurativo y lo literal. El autor (Turner, 1991: 147-148) afirma que los seres humanos suelen discernir un mundo real con verdades acerca de éste que se reflejan en su pensamiento. La lengua permite la expresión acerca del conocimiento del mundo y de las personas. Es evidente la existencia, además, de una conexión directa entre la lengua y el mundo real establecida a través de la mente humana. Al parecer suele concebirse el mundo en entidades compuestas de características. Desde esta perspectiva se establece el reconocimiento de la analogía al constatar que las entidades confrontadas poseen un conflicto en sus singularidades. Lid que se busca rehabilitar de una manera figurada. Tal consideración de la analogía forma parte de las investigaciones tratadas por la retórica cognitiva.

Deben señalarse algunas de las ideas de Brian B. Whaley (1998: 352) que giran en torno a una modalidad de analogía utilizada para la refutación. Dos de sus funciones pragmáticas son las del argumento y el ataque social. Este tipo no destaca excesivamente en los ensayos; a no ser que pudiesen interpretarse algunos de los argumentos por la ilustración como una de estas analogías, siempre con cierto matiz irónico. Escasa resulta la ejemplificación de esta tipología de analogía en la prosa ensayística de la autora cubana. Sólo son aquí enunciados sus signos esenciales de manera general obviando la metodología utilizada hasta ahora en la investigación.

Puesto que este tipo de argumento, sin embargo, parece reservarse para encuentros entre adversarios (Whaley, 1998: 359) se prefiere interpretar varios de los ejemplos de argumentos por la ilustración como analogías utilizadas para la refutación puesto que fundamentan el caso explicitado por el mencionado investigador: "liberar la escritura de cualquier margen físico e ideológico.

4.1.2d.11. El argumento por la metáfora.

Ch. Perelman y L. Olbrechts- Tyteca describen la metáfora, en lo referente a la argumentación, como una analogía condensada. Resultante ésta de la fusión de un elemento del foro (dominio fuente) con un elemento del tema (dominio objeto). Las metáforas más ricas, reconocen ambos, son las que se presentan desde el principio a través de la unión de los términos superiores del tema y del foro **(A** y **C)** sin posibilidad de expresar los términos inferiores.

La terminología empleada por los autores (tema y foro) es similar a la utilizada por M. Black (1968) quien habla de *focus* (foco) y *frame* (marco). Para este autor (Black, 1968: 28), el hecho de identificar una oración como metafórica implica decir algo acerca de su significado, no sobre su ortografía, su estructura fonética o su forma gramatical. La metáfora, de esta manera, debe clasificarse como un término perteneciente a la "semántica" y no a la "sintaxis". Esta concepción de la metáfora se corresponde con la concebida por G. Lakoff y M. Johnson (1980: 5-6). Los dos se

refieren a la esencia de la metáfora como "understanding and experiencing one kind of things in terms of another". En el estudio de esta figura afirman que la metáfora no concierne tan sólo a la lengua, a las palabras sino a los procesos del pensamiento humano, en su gran medida metafóricos. Las metáforas constituyen expresiones lingüísticas precisamente porque existen en el sistema conceptual de una persona. Los autores (Lakoff y Jonson, 1980: 139) distinguen entre metáforas *convencionales*; capaces de estructurar el sistema conceptual ordinario de nuestra cultura, y metáforas *imaginativas* o *creativas*; aquellas que ofrecen un nuevo significado por su permanencia fuera del sistema conceptual convencional.

De igual forma y tomando las ideas de E. Kittay (1987:41) sobre el estudio del significado metafórico, debe apuntarse que la metáfora no es una unidad del discurso sino un uso del discurso y, como tal, pertenece a la pragmática. Dicho así y teniendo en cuenta que las metáforas no son reducibles a una paráfrasis literal, la autora pretende demostrar que el entendimiento de éstas pertenece, en parte, a la semántica.

Son pertinentes también las opiniones de G. Lakoff y M. Turner (1989:109), quienes en su obra *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor* aclaran la noción errónea que gira en torno a determinadas hermenéuticas. Reflexionan sobre cómo el significado de un poema o de cualquier obra literaria reside en las palabras. Éstas, a su juicio, son secuencias de sonidos que expresan convencionalmente conceptos insertos en esquemas conceptuales. Como consecuencia de ello, las palabras pueden evocar esquemas conceptuales que se hallan más allá de la parte de los esquemas que ellas designan. Lo realmente significativo no serán las palabras, las secuencias de sonidos o de letras en una página sino el contenido conceptual que estas palabras denominan.

Lakoff y Turner (1989:65-66) explican que los esquemas conceptuales organizan el conocimiento. Conforman modelos cognitivos de algún modelo del mundo siendo empleadas para comprender las experiencias humanas y razonar sobre ellas. Los modelos cognitivos no son conscientes sino inconscientes. Se utilizan de manera automática y sin ningún esfuerzo. Los modelos cognitivos son adquiridos, al menos, de dos formas: a través de la experiencia directa y de la cultura.

En los ensayos se analizan aquellas metáforas que E.Romero y B. Soria (1998) definen como metáforas novedosas. Aquí, además de la anomalía contextual y el contraste conceptual como rasgos de identificación, introducen el significado provisional del significado metafórico. La anomalía contextual se produce cuando se utiliza una expresión en un contexto lingüístico o extralingüístico inusual. A esta anomalía aluden, sin duda, P. y O- T. cuando afirman que el tema y el foro de una analogía deben pertenecer a campos semánticos diferentes. El contraste conceptual surge al considerar un concepto en términos de otro. Las estudiosas Esther Romero y Belén Soria exponen que como resultado de la reestructuración metafórica, el dominio reestructurado ofrece un contexto de interpretación del enunciado metafórico. Éste es reestructurado provisionalmente para la ocasión.

El análisis de las metáforas del *corpus* ensayístico de Fina García Marruz se concibe desde dos perspectivas distintas. Se menciona, en primer lugar, el uso de la metáfora como técnica argumentativa subyacente en el desarrollo de un ensayo determinado, complementada, por ejemplo, con el argumento por la interacción del acto y la persona. En segundo término se muestran ejemplos de metáforas aisladas en el curso de la argumentación. La identificación y comprensión posteriores en esta clase de textos suele encaminarse a conseguir la persuasión. En relación a la identificación y comprensión de las metáforas es preciso retomar las palabras de J.L. Martínez-Dueñas (1993: 52) quien, en su estudio sobre esta figura, afirma que uno de los mayores problemas a la hora de entender lingüísticamente la metáfora radica en cómo explicar el salto producido de la estructura gramatical a su significado retórico. Establece el investigador que la estructura gramatical de la metáfora deviene una realización léxico-gramatical en la que opera un cierto grado de presuposición. Esa relación gramatical puede presentarse de tres maneras diferentes:

a) metáfora nominal: (el profesor es un cerdo);
b) metáfora predicativa: (el profesor echaba chispas);
c) metáfora oracional (el cerdo gruñe).

- Metáforas novedosas extendidas

Las "re-lecturas" en clave metafórica de los ensayos permiten, en este primer bloque de ejemplos, constatar que la prosa de ideas de la escritora cubana se alimenta, igual que su poesía, del mundo de los sentidos. Busca en la *fysis* su metafísica; la metafísica del ser en el latido y raciocinio de cada uno de sus instantes. Las categorías retóricas del texto devienen soporte de esta semántica profunda. El uso novedoso de la metáfora propicia una comprensión cabal del mensaje que la autora desea transmitir. Se han tenido en cuenta para esta puntual mirada dos ensayos específicos: "Hablar de la poesía" y "La poesía es un caracol nocturno". Estos dos textos, al margen de la presencia de metáforas en su propia estructura, pueden comprenderse como metáfora de un concepto e idea mayores. Tras este primer desarrollo se verá una relación de metáforas, seleccionadas de diversos ensayos, en cierta manera reconocibles como figuras aisladas y supeditadas a otras técnicas argumentativas. Se dará cuenta de ello en su momento para no perder el hilo conductor de este relato. En este apartado, como primera perspectiva, se hará referencia al marco contextual. En la segunda se presenta una serie de metáforas que cumplen los tres requisitos de identificación enunciados previamente.

Adentrarse en "Hablar de la poesía" es tocar la raíz de una originalidad ética y estética. Este ensayo de poética amalgama la confesión, la erudición, el manifiesto, la crítica y el pensamiento. La poesía, como verdad y metáfora, atraviesa las páginas con el aliento de la vida misma. Conmueve la sabiduría de Fina García Marruz al ofrecer-puntualizando en términos dialécticos- la tesis, la antítesis y la síntesis. Heredera del método, intrínsecamente martiano, de buscar ese punto difícil; obtenido después de colocar los pesos de las razones de un lado y otro. Ese fiel de la balanza, en que los extremos se equilibran renunciando cada uno a su peso muerto para buscar su complemento con el otro.

Este ensayo permite constatar la dimensión exacta de lo poético en el ideario conceptual e intuitivo de la escritora cubana. Para ella la poesía ha sido un orbe abarcador de todas las realidades. Su proceso de *autoconocimiento* de la poesía-expresado como la independencia del 'tema' frente al 'misterio de la mirada'- permite reconocer como unilaterales de los dos caminos tradicionales de aprehensión poética.

La metáfora, lo metafórico, en los dos textos ensayísticos elegidos deviene elemento esencial para entender la argumentación bajo una perspectiva hermenéutica. En "Hablar de la poesía" este umbral hermenéutico halla en la metáfora su acceso a una comunicación sensible. Deja ésta de ser aquí un mero recurso estético o estilístico para adquirir un simbolismo significativo, capaz de estructurar las diversas partes del texto. La poesía como metáfora de una manifestación, revelación o entrevisión de lo trascendente. Potencia el ensayo, de tal manera, sus múltiples significaciones. Reside en ello, precisamente, el valor de la simbología antes referido. El símbolo, parafraseando a Barthes, no será la imagen sino la pluralidad de sentidos.

No será lo poético en "Hablar de la poesía" para la autora, rigurosamente, una creación. La trascendencia ya referida debe serlo ella misma con respecto al poeta. La poesía se configura, entonces, como una visitación que el poeta puede entrever en lo particular demostrando la cualidad resonante, traspasadora de la apariencia (Arcos, 1990:194).

En esta metáfora ingente el dominio fuente lo conforman la entrevisión, la revelación de lo trascendente, y el dominio objeto es la poesía. Se presenta a continuación un fragmento del ensayo ejemplificando, metonímicamente, lo explicitado hasta el momento. Al término de este excelso ejercicio metapoético escribe Fina García Marruz:

> El hecho de que la poesía no sea de ninguna manera un reino autónomo, "por encima" de la moral, etcétera, y que el esteticismo a lo Wilde resulte hoy más anacrónico que peligroso o más desolado que cínico, no debiera llevar a una tosca programación, hecha en el seno del poema mismo, en que la nobleza o veracidad de la "tesis" excuse de darle un tratamiento más hondo, más iluminador de las verdaderas relaciones, acaso más misteriosas, de la moral y la poesía. Cuando Kyats cree leer en la urna griega *"Beauty is truth; truth beauty"* nos hace sentir con menos fuerza la verdad y belleza de este misterio primigenio que cuando hace decir en sus versos a un tordo: "Nada sé, y sin embargo, la tarde me escucha".
>
> "Hablar de la poesía" (García Marruz, 1986: 439-440)

Para concluir el texto ensayístico refiere la autora ideas que ya han sido reproducidas en estas páginas. La importancia para este apartado propicia el reiterarlas:

Pensé iniciar estas palabras diciendo que yo no sé lo que es la poesía. Pero después de la famosa frase del más sabio de los hombres me temo que ésta sea una declaración demasiado arrogante. A mis diecisiete años yo sabía muchísimas cosas más acerca de la poesía. Como cualquier joven ignorante, lo sabía, naturalmente, todo. Recuerdo que escribí un tratado de unas cuarenta páginas del que ahora hubiera podido valerme si no fuera porque un pobre hombre, aprovechando mi previsible distracción, me robó la bolsa que contenía el voluminoso trabajo que sólo pude reconstruir después en parte. Por desdicha mía y suya, en la bolsa tenía sólo cinco centavos. Siempre compadecí a aquel ladrón que creyó encontrar algo con qué aliviar su miseria y sólo halló una arrogante disertación sobre la poesía. ¡Con qué aborrecimiento tiraría mis papeles a un rincón! Poesía sería para él un plato de sopa bien caliente, un colchón nuevo, un abrigo. Muchas veces imaginé el miserable cuartín en que debió haber abierto su desolado tesoro y me sentí maldecida por aquel desconocido que esperaba, sin duda, otra cosa mejor. Poder reparar de una vez por todas ese error, no defraudar de nuevo esa esperanza, siento que es lo único que nos daría a todos el derecho para volver a hablar de la poesía.

"Hablar de la poesía" (García Marruz, 1986: 441)

'Un caracol nocturno en un rectángulo de agua'. Con esta metáfora definía José Lezama Lima lo que era para él la poesía. La frase forma parte de una anécdota referida por Fina García Marruz al inicio del ensayo "La poesía es un caracol nocturno". En el universo lírico de Lezama Lima, un caracol nocturno no se diferenciaba "gran cosa" de uno diurno y el rectángulo de agua era "algo tan ilusorio como una aporía eleática" (García Marruz, 2008:85). Casi como (en ocasiones el adverbio de cantidad o grado 'casi' podría sin más desaparecer del enunciado) un estigma, la poesía de José Lezama Lima llevó adherido el apelativo de "hermética". La epidérmica burguesía criolla le había otorgado ese apelativo, sin duda alguna, como muestra de barbarie cultural. Al ser Lezama un refractario de ella misma fue "condenado" al ostracismo y a la incomunicación.

Durante la República dedicarse a la literatura carecía de interés, de valor. Todo nacía de la simplista certidumbre de que la literatura nacional (cubana) no cumplía ninguna función. Sólo una minoría la produjo y otra, más exigua aún, la consumió. Las grandes mayorías, por desconocimiento y ausencia de medios, estaban condenadas a una pusilánime, perversa inercia intelectual.

Este ensayo de entrañable tono confesional se articula a partir de esa excelente, primigenia, metáfora lezamiana. La mirada exegética de la autora no es sólo un recorrido por la sugestiva materia lingüística de Lezama sino también la melismática posibilidad de sentir a este mago, este chamán, este adivinador de la palabra. Metáforas insertas de una gran metáfora, cual *sui generis* muñecas matrioskas, arrojando, en su conjunto todas, luz sobre raigales conceptos del escritor cubano. El razonamiento integrador de Fina García Marruz acerca, diáfanamente, al lector a sus reflexiones en torno a la imago, al genitor por la imagen, al genitor telúrico, al genitor subterráneo, a la vivencia oblicua.

Embeleso sugerente, nunca "hermetismo". Mundo que se abre al oído contra los vicios retóricos. Y, entonces, el ensayo se multiplica en sensaciones, percepciones, marchando acompasado del verbo de Lezama. Queda hermosamente reflejado en su desarrollo el sistema poético de este artífice de la lengua como una realidad verbal donde la palabra no suele rendir obediencia al significado y confluyen símbolos e ideas como caras de una misma moneda.

El ensayo consigue engrandecer y multiplicar la metáfora primera acercándola a otras no menos reveladoras: Lezama, ojo cultural; Lezama, ósmosis de culturas. Argumenta Fina García Marruz este saber apoyándose en su propio ideario poético y en obras como "Muerte de Narciso", *Imagen y posibilidad*, *Tratados en la Habana*, *La expresión americana* por sólo nombrar puntuales referencias.

"La poesía es un caracol nocturno" corrobora la eficaz fundación literaria de la obra de Lezama Lima en el panorama de las letras hispanas. A manera de una *rondeau* simbólica la autora consigue reflejar que la poética lezamiana es, también, una idea diseminada en múltiples formas; una continuidad de círculos, metáforas en espiral, autoabasteciéndose de forma continua e intermitente a la vez. En la lectura del escritor cubano, García Marruz- acaso no como crítica, sino como lectora e incluso como poeta- presenta, en ocasiones, sus versos como criaturas independientes de todo poema, de todo significado, acaso simplemente por su belleza metafórica implícita, por su apasionante e ingente sugestión o por su misterio insondable. Y en el vórtice del ensayo reverberan, indistintamente, algunas constantes de la *poiesis* del maestro de "Trocadero"

como la imaginería, la tropología de esencias- entendida mediante sucesivas analogías horizontales, causales-, la independencia fónica sustentadora de una música y un ritmo interior redentores. Todo lo enunciado supone, también, una lectura otra: anagógica, vertical.

Transitar por estas páginas es rozar imágenes cosmovisivas; entregarse a la transfiguración de lo lírico y anímico. En la dialéctica de Lezama se inserta esta metáfora hecha ensayo reforzando sus vacilaciones raigales. Aquellas que definen un tempo mágico entre lo telúrico y lo estelar, entre lo visible y lo invisible, entre lo conocido y lo desconocido. Se ha seleccionado un fragmento completo, en cuanto a presencia de algunas de las ideas referidas, del texto ensayístico para ilustrar este análisis:

Hay en Lezama lo que llamaríamos la imagen que no regresa. Porque el "cuadrado pino" de Góngora vuelve siempre a su sentido inicial de "mesa". Las metáforas pueden ser más audaces, elevarse a la segunda o la tercera potencia, pero al cabo "los raudos torbellinos de Noruega" nos vuelven bastante dócilmente a la mano como halcones. En Lezama hay un momento en que el nexo lógico, la referencia inicial, se nos pierde, pero en que presentimos que no nos está proponiendo un desfile onírico, como en la aventura surrealista, cuyo sumergimiento en el subconsciente generador muestra una excesiva proximidad a su envés lógico explícito, y aún contribuye a rendir su más íntimo secreto, ni tampoco una delectación puramente verbal, ya que sentimos en esos momentos, en la forma, cómo el idioma se le atensa y arisca, y más que rodar por las sílabas adquiere una mayor dureza y resistencia que cobra allí su supremo riesgo, que se aventura a la búsqueda de un sentido que no alcanza, pero del que espera, como de toda aventura por lo desconocido, el suceso prodigioso. La imagen en Lezama no sólo no regresa a su sentido inicial, sino que prolifera y se aleja cada vez más de ella, busca, como él dice, "un hechizamiento", un faraónico "dilatarse hasta la línea del horizonte".

La voluptuosidad o disfrute de este "señor barroco" no se confunde con ninguna disimulada inercia, no se detiene en un paladeo de la imagen, sino que la vuelve incitación al viaje o penetración de lo desconocido, y aun hace de esta relación uno de los caracteres diferenciales de lo americano. En un gongorista menor del siglo XVII mexicano destaca esta mezcla de sensualidad y rigor, así como distingue entre nuestro "barroco insular" y el jesuítico, jugando a cambiar el orden en el verso que sirvió de lema a un certamen poético ("Ardiendo en aguas muertas, llamas vivas"). Un gesto gracioso de nuestra danzarina mayor le aclara un vitral

de Amelia Peláez, cómo fragmenta o integra de otro modo los elementos de la casa colonial cubana, o le explica nuestra historia, mejor que un texto íntegro. Un retrato como el que le hizo a su madre Arístides Fernández puede revelarle "la fabulosa resistencia de la familia cubana", menos adusta que la hispánica, esa mezcla de fineza y resistencia por la que el viejo troncón estoico se hace recorrer, como nuestra Ceiba, por el vuelo del colibrí. Le interesan, en fin, esos pintores nuestros que al sensualizar la geometría "llegan a lo germinativo". El deleitoso gongorismo de Lezama tiene que pasar por la difícil prueba de un riguroso ejercicio que lo acerca a la "noche oscura" de San Juan de la Cruz, ya que busca el ser conducido, por vía iluminativa, a una unidad primordial, si bien saltándose la vía purgativa de los sentidos, o más bien haciendo de lo frutal, anticipo paradisíaco, lo que acerca su expresión -¿no dijo que su barroquismo tenía una raíz gótica?- a esa mezcla de lo místico y lo barroco que, según nos recuerda, ya señalara Unamuno en Martí.

"La poesía es un caracol nocturno" (García Marruz, 2008:96-97)

Tras el sucinto estudio previo del uso de la metáfora como técnica argumentativa subyacente en el seno del ensayo, se impone una relación de ejemplos de metáforas aisladas en el curso de la argumentación. Son entendidas éstas como el tropo poético tradicional y, en la mayoría de los casos, se adecuan a otras técnicas o modalidades argumentativas.

Cuando queremos precisar el mundo que evoca el nombre de Bécquer para nosotros no nos acude una imagen sino varias, que se superponen y nos lo ocultan: es el esbozo de una capa oscura que se pierde por un laberinto de calles estrechas, o es quizás el fulgor doloroso de una mirada que se clava rápida en las sombras y huye.

"Bécquer o la leve bruma" (García Marruz, 1986:9)

En las albercas de los jardines andaluces, en su profusión de rumores y de fuentes, hay ese mismo escamoteo y rompimiento de la imagen temblando al fondo, vuelta otra. La realidad se vuelve espejeante, realidad de espejismos, espejismos del desierto del "yo". Hay un curioso artículo de Bécquer que titula "Caso de ablativo. En, con, por, sin, de, sobre, la inauguración de la línea del ferrocarril del Norte de España", que nos recordó la pareja importancia de las preposiciones en Juan Ramón, en quien nunca se da tampoco ese realismo en seco del castellano sino realismos superpuestos, espejeantes, en que la situación, la cualidad, la posición, el modo, parecen nombrar y sustituir a la sustancia. Espejismos de desierto, aridez con sol, de lo que está por, sobre, tras, un sinfín de luz.

"Bécquer o la leve bruma" (García Marruz, 1986:18)

Recordemos que los templos eran para él una revelación fragmentaria, y que el ser mismo procede por emanaciones (la mujer es la poesía porque es el sentimiento, que a su vez procede del amor, sol del mundo visible, que a su vez halla su fuente en Dios). Toda revelación es por eso fragmentaria, anhelante, insuficiente: el ser está en fuga, hoja que vuela, "Saeta voladora…", saeta del ay. ¿Cómo apresar la corsa blanca sin que muera, como su leyenda?

"Si tú supieras cómo las ideas más grandes se empequeñecen al acercarse al círculo de hierro de la palabra…"La palabra es para él siempre algo mezquino e insuficiente. Entre la idea y la forma ve un abismo. No tiene el sentido genésico de la palabra hecha vida, hecha acto. "Verso, o nos condenan juntos/ o nos salvamos los dos!".

"Bécquer o la leve bruma" (García Marruz, 1986:56)

Desde niños nos envuelve, nos rodea, no en la tristeza del homenaje oficial, en la cita del político frío, o en el tributo inevitable del articulista de turno, sino en cada momento en que hemos podido entrever, en su oscura y fragmentaria ráfaga, el misterioso cuerpo de nuestra patria o de nuestra propia alma. Él solo es nuestra entera sustancia nacional y universal. Y allí donde en la medida de nuestras fuerzas participemos de ella, tendremos que encontrarnos con aquél que la realizó plenamente, y que en la abundancia de su corazón y el sacrificio de su vida dio con la naturalidad virginal del hombre.

"José Martí" (García Marruz, 2008:9)

Al principio y al fin de su vida y de su verso de luz, lo acompaña el enigma, como lunar. La madre, de ojos vivos, que lo abraza llorando, y desaparece. Veinte años sin verla. Luego reaparece, como la luna, sólo entre las sombras, cuando lo tiene postrado en una cama la desesperación de la muerte de su Rafaela Contreras, la Stella por quien su canto a veces es tan triste. Siempre ese silencio de luz que huye, de sombra que hace su misteriosa aparición. Su lira siempre entre esos dos polos, una esencial orfandad y el estelar misterio. Una interrogación en que se funden su propio abismo y el abismo de los cielos en un azul sin término, y siempre Venus, desde el abismo, que lo mira con su triste mirar. En el sillón no está sentada la madre, y el niño en sueños se abraza a su cartilla de San Juan, como en un desierto, como si la lira lo fuera todo, que es lo que significa pan. Y la lira rompe a cantar.

Darío, Martí y lo germinal americano (García Marruz, 2001:5-6)

En Darío, como en Martí, hay a veces el encuentro con ese espacio nuevo americano que no conocía la poesía española, ya desde sus romances viejos, "palabra en el tiempo", como la definiera magistralmente Antonio Machado. (Pienso en la misteriosa noción del "espacio gnóstico" americano de Lezama tanto como en la sorpresa de los primeros cronistas de Indias ante este literal "espacio nuevo" nuestro). Por algo la poesía de Juan Ramón Jiménez, hecha de las "eternidades" del instante, sólo en América pareció encontrar la noción de "Espacio" que da título a uno de sus más grandes poemas. Allí se pregunta: "¿Qué es el tamaño?" Punto en que lo infinitamente pequeño se abisma en lo estelar, "parecido de familia" entre lo inmenso y lo pequeño, entre la constitución de la célula y la de los sistemas planetarios, pasadizo de lo cuantitativo en tránsito de volverse cualitativo (y al revés), conciencia (inextensa) del *yo* hecha una con la conciencia de todo lo creado, relación de la ley física y las "invisibles leyes", de que hablara Martí, del espíritu, que en América se vuelven cariciosas, como en el soneto de Lezama a la Virgen, en que la infinitud estelar se vuelve cariñosa como cuidado de madre: "Tu sombra hará la eternidad más breve". Soneto hermano del de "Venus" de Darío, en que el abismo del hombre es acariciado por la mirada del abismo estelar.

Darío, Martí y lo germinal americano (García Marruz, 2001: 23)

Las metáforas que aparecen en los fragmentos precedentes denominan, describen o califican una palabra a través de su analogía con otra palabra. Constan de los tres elementos que fundamentan su propio concepto: el tenor o término real es aquello de lo que en realidad se habla; el vehículo o término imaginario es algo que se asemeja al término real y el fundamento es la semejanza entre el tenor y el vehículo. Cada una de las predicaciones metafóricas elegidas plantea una especial indistinción de los dos objetos de comparación. Podría verse como una marca de estilo significativa de Fina García Marruz la creación, por igual, de metáforas explícitas e implícitas. Recuérdese que la metáfora en la que aparecen ambos términos se denomina metáfora explícita y la ausencia del término real define la metáfora implícita.

4.1.2d.12. El argumento por la oposición.

Perelman y Olbrechts-Tyteca conciben el principio retórico de la oposición, al unísono, como una técnica de ruptura y enlace y como una disociación de las nociones. En el desarrollo de este punto se atenderá, en primer lugar, las ideas de estos autores y, en segundo término, las reflexiones en torno a esta temática de los estudiosos Paolo Valerio (1980) y Benoît Godin (1999).

Los autores (P.y O-T., 1989: &89) explican que la técnica de ruptura de enlace consiste en afirmar que están indebidamente asociados elementos que deberían permanecer separados. La disociación presupone, por otra parte, la unidad primitiva de elementos confundidos en el seno de una misma concepción designando, a su vez, una misma noción. Determina una revisión relativamente profunda de los datos conceptuales que sirven de fundamento a la argumentación. Se trata del deseo de suprimir una incompatibilidad, nacida de la confrontación de una tesis con otra; sea ya de normas, hechos o verdades.

Toda filosofía nueva supone, en palabras de P. y O-T, la elaboración de un sistema conceptual. La parte original es resultado, en principio, de una disociación de las nociones; separación que permite resolver los problemas planteados por el filósofo. Desde el punto de vista teórico estiman que el compromiso ante las incompatibilidades requiere un esfuerzo mayor. Necesita justificaciones más difíciles pues exige una novel estructuración de lo real. Una vez establecida y tras la disociación, la reestructuración de las nociones es presentada como una solución ineludible, capaz de influir en el conjunto de aquellas nociones a las cuales se inserta.

A propósito de la dicotomía previa, Paolo Valerio (1980:66), autor incluido en el apartado que trataba los desarrollos contemporáneos de las teorías de la argumentación desde la Retórica, reflexiona en torno a la teoría contemporánea de la retórica. Subraya que ésta se concibe de manera dialéctica. Suele manifestarse como la dimensión del lenguaje donde todos los contrastes culturales se revelan como conflictos independientes de distinciones absolutas. Se entremezclan, por el contrario, casi siempre fundiendo algunos de sus elementos en un determinado nivel.

El estudioso percibe la dialéctica como cultura humana en contraste. Aquí lo esencial será la compenetración de corrientes, opiniones y afirmaciones contrarias. Una

de las deformaciones ideológicas básicas no deja de ser la búsqueda obsesiva para conciliar elementos contrarios en una síntesis mayor.

Paolo Valesio (1980:103) explica que la antítesis deviene la figura que mejor expresa la naturaleza dialéctica de los sistemas retóricos. Hace especial hincapié en el hecho de que para los seres humanos los hechos son accesibles como construcciones lingüísticas. Y todas las construcciones lingüísticas extendidas son construcciones retóricas. La forma más efectiva en que se revela la estructura retórica (en tanto/cuanto funcional y discursiva) ocurre normalmente a través de la confrontación y el equilibrio de elementos contrarios. Confrontación cimiento de la dialéctica y que el autor (Valesio: 1980:113) define como "the dominant form in which rhetorical structure manifest itself".

Muy próximo intelectualmente, Benoît Godin (1999:348-349) teoriza sobre la necesidad de establecer oposiciones o polarizar considerando lo anterior como una noción inherente al pensamiento humano. Reproduce en su *Metafísica* un inteligente comentario de las tablas de contrarios de Pitágoras y Aristóteles respectivamente. Repasa sucintamente, asimismo, el concepto de oposición durante el Renacimiento cuestionándose si la oposición entre el individuo y el cosmos: entre la libertad y la necesidad depende de la sustancia o la perspectiva. En el siglo XVII Spinoza dedujo todos los sentimientos a partir de tres pares de pasiones primitivas: amor/odio, deseo/aversión, alegría/tristeza. Nominalistas como Averiano se ocuparon en el siglo XVIII de la oposición interior/exterior sugiriendo que debería considerarse como metodológica. Kant (1787), con la *Crítica de la razón pura*, estudió las antinomias de la razón como ilusiones metafísicas. En ellas la razón transforma los principios lógicos en afirmaciones referidas a la existencia. Del siglo XIX destaca a Hegel quien criticó a los filósofos por favorecer un término de cada dicotomía. Introduce, a principios del siglo XX, la figura de John Dewey. Este autor propuso en su *Theory of Valuation* la opsición frontal entre moralidad y ciencia. Godin explica que la fenomenología, la antropología, la sociología y la psicología han examinado las polaridades y sus relaciones con el pensamiento y la acción. Aquellas circunscritas al cuerpo humano (arriba/abajo, delante/detrás, derecha/izquierda) con percepciones, actitudes personales y la

argumentación. Retoma en su momento las ideas de Perelman, para quien los individuos fuerzan, normalmente, una cuestión en función de dos alternativas. Recurso retórico al que se refirió como "disociación".

Benoît Godin propone realizar un estudio más sensible de las oposiciones en relación a los acaecidos hasta la fecha. Especial relevancia tendría en estas nuevas miradas la forma en que son utilizadas las referidas oposiciones en los argumentos cotidianos. Presenta para ello dos hipótesis. La primera tiene que ver con la incertidumbre que se refleja en las vidas de los seres humanos. Dubitaciones que les conducen a polarizar con argumentos basados en consecuencias futuras. Sigue en este punto específico los juicios de Douglas Walton. La segunda hipótesis se refiere a la fenomenología. Teoría filosófica donde el cuerpo y la conducta incorporan tensiones o propiedades dualísticas reproducidas fácilmente en el lenguaje y el pensamiento. En su explicación acerca del dominio de la polaridad, Godin (1999:356-358) identifica tres factores potenciales o hipótesis que clarifican el afianzamiento de la polaridad en la vida cotidiana. Se reproducen a continuación:

1. La fenomenología. Valiosa por mostrar que los seres humanos objetivizan sus experiencias del mundo. Ofrece identidad, constancia y duración a las cosas y los sucesos. La gente suele orientarse diferenciando, categorizando una cosa en relación a otras, a su contrario y al entorno como conjunto.

2. Las lenguas. Éstas cristalizan, estabilizan y sedimentan (las) realidades.

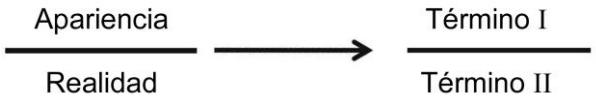
3. La retórica y su insustituible capacidad de forzar las dualidades y polaridades que fija la lengua. Los conceptos no sólo representan la realidad sino que le otorgan unidad y forma. La retórica engloba esta característica con especificidad. Godin cita a Perelman para reflexionar sobre su concepto de *presencia*. Al seleccionar ciertas cosas en la presentación de un discurso, suele dirigirse la atención del auditorio hacia éstas creando, de esta manera, una presencia que les impide desecharlos. P. y O-T. establecen que si la amplificación es la regla; la dualidad deviene un recurso utilizado para ese fin. Los rétores enfatizan la división y la disociación para convencer, persuadir y lograr la adhesión. La disociación pretende separar elementos que la lengua o la tradición ha concebido unidos. Trata de resolver la antinomia al disociar la realidad.

A la hora de explicar la dominación de la polaridad tras la identificación de estos factores, Godin (1999:358-360) distingue que la *incertidumbre* está, en primer lugar, en el núcleo de la acción humana. Justifica lo anterior aduciendo que la gente vive entregada a constantes cambios y tensiones continuadas. Las personas, como resultado, anticipan, imaginan y producen *interpretaciones*. Las interpretaciones se manifiestan seguidamente en forma de *polaridades*.

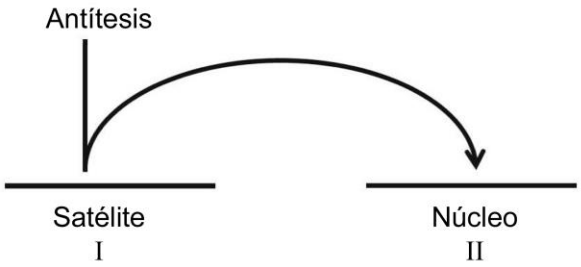
Tras cuestionarse el autor; ¿por qué se polariza? , concluye que la polarización y la anticipación de consecuencias extremas permiten una compresión mejor del espectro de posibilidades disponibles. Los extremos constituyen casos limítrofes, modelos o ideales para los que aún se carece de experiencia pero sin los que es imposible pensar. Sirven como polos de argumentación y como horizonte que otorga sentido a las acciones humanas. Un polo se asienta en el sujeto, en su relación con un objeto; mientras que el otro enfatiza un objeto, ideal o real, en relación con el sujeto. Mientras que uno conlleva la angustia del sujeto, el otro refleja los objetos del deseo. En términos retóricos podría hablarse de dos clases de argumentos. El primero de ellos es definido como la polarización positiva. Aquí se dimensiona (a veces exagera) el impacto positivo de la búsqueda de ideales y resultados futuros para contrarrestar los argumentos realistas o pesimistas. La polarización negativa constituye la segunda modalidad. Asociada al argumento de consecuencias negativas funciona para concretar miedos vagos en torno a un peligro específico sobre el que se puede advertir. Al tener la certeza de que se desean sólo las cosas positivas; Godin enfatiza la inclinación humana para sopesarlas versus su contrario escapando así de lo peor. Las polaridades sugieren, en definitiva, que el universo humano es fundamentalmente antirrealista. Trata, además, de preservar el pasado ante los cambios y/o escapar del presente para lograr un futuro mejor.

En el *corpus* ensayístico de la autora pueden apreciarse varios ejemplos en los que está presente la argumentación por la oposición. En estas disociaciones se distingue, primeramente, aquellas que contraponen la apariencia y la realidad. Esta pareja de contrarios deviene, en criterio de P. y O.T. (1989:&90), la más relevante en cuanto a importancia de las parejas filosóficas. En la *Nueva Retórica* es presentada como el prototipo de toda disociación nocional, debido a su uso generalizado. Aducen que

mientras las apariencias pueden oponerse, lo real es coherente. En el análisis desarrollado por ambos, la apariencia corresponde al término I y la realidad al término II. El término I se relaciona con lo aparente, lo actual e inmediato. El término II se distingue del término I puesto que es el resultado de una disociación que opera en su seno. Su misión es eliminar las incompatibilidades que pueden aparecer en este último. Conforma, además, una norma que permite diferenciar los aspectos válidos y no válidos del término I. En estricta comparación entre ambos términos puede señalarse que el término II será- en detrimento del I- al unísono normativo y explicativo. Los autores designan la pareja resultante de la siguiente manera:



Al margen de las distintas parejas identificables en los ensayos, deben atenderse las estructuras lingüísticas relacionadas con el principio de la oposición. Surgen como referencia para este tema las ideas de Cecilia Ford (1994:542-543). La autora retoma los preceptos de la teoría de la estructura retórica de Mann y Thomson (1987) y reproduce para representar la antítesis el esquema siguiente:



Esta teoría fue desarrollada partiendo del trabajo en un discurso natural y no de invención. La teoría de la estructura retórica, mediante el uso de representaciones esquemáticas, captura las estructuras de los textos. Acción que se establece en función de cómo sostiene una extensión textual a la otra. La extensión más central recibe el nombre de *núcleo* y la que la sostiene se denomina *satélite*.

Moshe Azar (1997:304-305) estudia también la teoría de la estructura retórica de Mann y Thomson (1988) e incluye una definición de las cinco relaciones semánticas

que estos distinguen. Ellas no son otras que la prueba, la justificación, la motivación, la antítesis y la concesión. Su finalidad será la de aumentar la estimación positiva. Definen la antítesis señalando: "The reader's positive regard for de nucleus is increased by his/her comprensión of the satellite and incompatibility betwen the situations presented in the nucleus and the satellite" (Azar, 1997: 305).

El ensayo "Del Monte y Manzano" incluido en *Hablar de la poesía* deviene ejemplo de lo comentado previamente. El epígrafe 'Manzano y Del Monte' permite a la autora presentar sucintamente la personalidad agigantada de Domingo del Monte en el panorama cultural del siglo XIX cubano. Detallado análisis dedica a la relación mantenida entre tan ilustradísimo e ilustre cubano con el poeta esclavo 'humilde' y de 'apacible nombre', Juan Francisco Manzano.

En el ejemplo que a continuación se presenta (extraído del ensayo enunciado) la disonancia vital entre los protagonistas del texto ensayístico constituye el núcleo. Mientras que la imposibilidad puntual de encuentro se correspondería con el satélite. Esta *sui generis* antítesis puede entenderse como proemio de una historia y, al unísono, como relato de un concepto; de cómo se hace evidente lo conceptual o cierto vínculo entre *pathos* e idea (*logos*), entre poesía y crítica; entre una sencilla distinción y la iluminada modestia. Léase:

Los años que se le han ido a Manzano en sufrir y en soñar con su libertad, los ha pasado Del Monte en observar y relacionarse con los hombres más liberales de su tiempo. Uno está cansado de padecer los tratos injustos; el otro de contemplar, impotente, las mismas injusticias; uno huye de la hacienda y el otroo, del ambiente viciado de la colonia, para emprender su viaje alos Estados Unidos y a Europa. No sabemos exactamente el año de la huida de Manzano de El Molino pero sí que su regreso a La Habana debió coincidir, más o menos, con el de Del Monte, que al año de su llegada publica *La Moda,* en la que ya aparece un poema de Manzano a la infanta María Luisa de Borbón. El poema salió con una nota de Del Monte presentando al poeta. No es un hecho fortuito que este mismo año de 1830 dé Manzano a la imprenta sus *Flores pasageras*. Se sabe que Del Monte colaboró a la publicación de su última obra, la tragedia *Zafira* (1842). Ya se ha señalado cómo la presencia de Del Monte y muchas veces, su ayuda económica, estimulaba a sus amigos a la creación y publicación de sus versos, cómo su destierro del país produce un "apagón" de la vida literaria habanera.

“Del Monte y Manzano” (García Marruz, 1986: 338-339)

Puede comprobarse en los ensayos que tanto la oposición como la antítesis constituyen un tipo de disquisición importante. Fina García Marruz se apoya en la valoración de un autor, una obra o de una concreta realidad literaria para entablar un diálogo con las diferencias y similitudes que pueden, o no, encontrarse en contraposición con otros autores o períodos literarios. Además de la pareja apariencia/realidad- a analizarse en primer término- se destaca la que opone el presente al pasado. Conviene destacar la inclusión de la ruptura de enlace propuesta por Perelman y Olbrechts-Tyteca, explicada previamente, en ensayos como: “Estación de gloria” y “Sobre ‘Canción Antigua a Che Guevara’”.

En ambos textos los elementos semánticos no aparecen de manera rotunda indebidamente asociados. Incide ello, sin duda, en la conformación argumental de los ensayos. Al margen de mostrar una ejemplificación concisa de estas oposiciones En ambos textos los elementos semánticos no aparecen de manera rotunda indebidamente asociados, se incluye una relación ilustrativa de antítesis, relevantes para la argumentación, que la autora desarrolla en cada momento.

La oposición ***apariencia/realidad***.

El hecho de que el lector se adentre en las páginas del texto ensayístico “Sobre ‘Canción Antigua a Che Guevara’” con una mirada crítica, sin necesidad de convertirse en una autoridad; podría, sin duda, formar parte de una disociación. Es lícito considerar que queda suprimida la distancia existente entre crítico y lector. De tal manera que éste puede erigirse como término real y el crítico, término aparente. No siempre permanece claro, sin embargo, qué resulta preferible: si lo real o lo potencialmente imaginable. Pude leerse para constatar lo enunciado:

No recuerdo quien observó, creo con ocasión de los romances de caballeros cristianos y de moros, la sobria dignidad que confirió el castellano a la palabra “señora”, en realidad más elevada que “dama”. En todo este diálogo la nobleza del término, hecho de parquedades sumas, vuelve una y otra vez, sobrevestido de su propia gravedad, aunque ahora con un tono ligeramente admonitorio, que sin embargo –y es lo curioso- retiene las “formas” del diálogo de

donaires y cortesanías, las rectifica, pero sin apartarse de ellas, como quien, gentilmente, se inclina, pero, severamente, se despide. Ese "toque" es importante, como veremos después.

Las siguientes estrofas no hacen más que acentuar, con un fuego cuya intensidad se mide por la graduación de su cortesía, el contraste entre la imagen medieval del caballero y el sentido moderno del héroe, contraste que lo es para la autora entre un mundo adjetival y otro sustancial, pues nótese que en las estrofas que "preguntan", perteneciente a la "señora", predominan los adjetivos, en tanto que en las que "responden", pertenecientes al héroe, predominan los nombres. El caballero, prestigiado por la leyenda, es "gallardo", "seguro", "puro", "fuerte". El héroe en cambio aparece identificado con elementos naturales en trance de convertirse en instrumentales, subversivos: el cardo, la llama, la ráfaga, la espada. Si aquél es privado en todo, "el mejor", "el más fuerte", "el más puro", con una excepcionalidad moral que lo destaca y a la vez separa del contorno, del "tantos" ("Caballero entre tantos primero"), con una suerte de inmovilidad estatuaria, éste aparece confundido con un grupo de combatientes, identificado con un acto: el de encender el elemento material que los alumbra, "el hachón guerrillero", palabra esta de "hachón" deliberadamente ruda y sin contemplaciones (nada que ver con la alegórica "antorcha" decimonónica), que le gana y enciende, a continuación, el mejor verso del poema- con ese sentido que la palabra "oscuro" alcanza a veces en Martí. Nótese además la oposición entre el sentido cátaro de la "pureza" como cosa aparte, que mueve a una distanciadora admiración y reverencia, y la avasalladora pureza que se consume toda en el "martiano "arder" oscuro y sin premio.

"Sobre 'Canción Antigua a Che Guevara'" (García Marruz, 1986: 417-418)

"Estación de gloria" posee el sugestivo encanto de una honrada emotividad. Debe su nombre a un verso de Lezama y, ¿cómo no?, tiene en su centro fecundo al pensador demiurgo, al escritor órfico, al amigo insustituible.

Escrito como una historia para ser contada en la intimidad del hogar, al calor de amigos queridos y familiares; la cercanía de estas páginas permite al lector o estudioso remontarse al instante en que la autora conoce a Lezama Lima.

El texto ensayístico deviene loa capaz de emular ese cosmos mitológico asombroso, enigmático que conformaba la persona, la personalidad del escritor. Inmersa en esa riqueza singularmente diversa concibe García Marruz una interacción discursiva única. La oposición apariencia/realidad tendrá aquí una (re)interpretación conceptual. Si

bien los autores Perelman y Olbrechts-Tyteca explicaban en la *Nueva Retórica* que lo real era coherente mientras las apariencias podían oponerse, en el ensayo no consiguen disociarse los términos aparente y real. La digresión expositiva que introduce Fina García Marruz es la prueba de ello. Tras el exordio reproduce algunas ideas, constantes en reiteradas misivas, enviadas a su maestro en el decurso del tiempo. Véase, a continuación, una ejemplificación de lo anterior:

Recuerdo aquel tiempo que precedió a su conocimiento, en que, con frecuencia pensaba en él. A veces, le escribía cartas, que no pensaba enviarle, naturalmente, vieja costumbre en mí. Todavía conservo una larguísima en que le narraba la impresión que me había hecho verlo por primera vez. Era en los días dichosos de nuestro primer otoño universitario, en que conocimos mi hermana y yo a Eliseo y a Cintio, a Octavio Smith y a Agustín Pi, época de decisivos y venturosos conocimientos y caminatas hechizadas. Lezama, algo mayor en edad, y del todo, en prestigio poético, era cosa aparte. Cintio era el único que lo conocía y quien me lo señaló un día, en uno de los pasillos de la Universidad, y recuerdo aún la extrañeza de ver tamaño peso de autoridad en rostro tan joven, en aquel rostro a la vez ferviente y desdeñoso, un poco pálido. "Cuando lo vi por primera vez, amigo Lezama (le escribía) me pareció Ud. Algo así como saliendo de firmar una ideal Constitución política de 1936, un constitucionalista de la poesía. Tenía de éste la verbosidad (en su figura, pues es curioso que nunca lo había oído hablar), la cláusula cargada, la cita culta, oratorio como el dibujo de un cisne, rodeado de claveles, con fondo de veta de mármol gris. Tenía de éste el estrado detrás, la corpulencia futura, el bigotillo negro. La redacción de su revista me la imaginé, infantilmente, lo sé, pero sin poder evitarlo, como el interior de un palacio marino. Tenía Ud. Para mí una dignidad herida de destronado, aire de primogénito verdadero de no sé qué extraña causa. Todo –sillas de conferencia, exposición, cuadros- era séquito. Sus amigos me daban la impresión de amigos políticos, rodeándolo, como todo lo demás, ocupando las cuidadosas jerarquías del grave palacio marino, tan lejanos como Ud., tan admirados, tan distantes. Le hablaba de la impresión que me había hecho su "Secreto de Gracilazo", de su prosa que me resultaba alegre porque me proponía un esfuerzo y esto siempre era algo bello; le hablaba de las sucesivas lecturas que había hecho de su *Enemigo rumor*, el hechizante libro; de *Muerte de Narciso* con "su fauna de lo nevado maravillándome: garzas, antílopes, cabelleras, granizo, valva, coral, ciervo, conchas, abejas, llama, blancor y muerte", concluyendo muy a lo Juan Ramón: "Como a nuestra isla, a su poema lo bañaba ya el mar desnudo".

“Estación de gloria” (García Marruz, 1986: 386-387)

La hermosa aventura que supone la lectura e intelección del *corpus* ensayístico de Fina García Marruz es un imán que consigue atar por igual a cada receptor y lector, a sus conmociones, a sus cimas, riesgos y beldades del estilo, del *ethos*. En textos como “Escardó” y “Elogio de Ramón”, la autora cubana suele emplear la semantización concreta, transformando extensas caracterizaciones lógicas en condensadas agregaciones de imágenes. Esta traducción (o transducción con una terminología semiótica más adecuada, Fabbri: 1998: 94-95) de lo conceptual a lo sensorial vuelve evidente los códigos complejos de un saber muy articulado, con una inmediatez emocional que revitaliza el andamiaje racional propio del género. Se asiste a un ejercicio sensitivo que, al unísono, asienta y traslada significados estableciendo adecuaciones o corresponcias entre las palabras y las cosas. Un decir con figuras, conceptos, dictado por la excelencia del lenguaje que obra a nivel de enunciados y enunciaciones. Los ensayos, entonces, devienen rizoma poético de imágenes capaz de enriquecer su objeto de estudio con interpretaciones, valoraciones; abiertas siempre al criterio, la interacción del otro, lo otro.

En ambos textos subyace la oposición –motivo de análisis de estas páginas- inserta en la estructura semántica profunda. Enunciable según la proposición: “x quiere probar z y para ello utiliza a,b,c,d.., etc.”; en estos ejemplos son contrapuestos, de manera alterna e indistinta, a y b, c y d. La forma/estructura de estos ensayos está determinada – como suele ser constante en la prosa reflexiva- por el libre fluir del pensamiento de la autora. Ella ofrece un amplísimo margen para la polisemia, la ruptura o la erudita divagación- entendida como didascalia siempre entrañable- mas esta espontaneidad, a su vez, se delinea por el rigor de su intelecto que consigue una dirección unificadora, derivada del propósito argumentativo o justificativo. Y en la coherencia semántica interna del discurso, consecuencia inequívoca de lo anterior, la oposición consolida la superestructura argumentativa manteniendo el orden global de las partes del texto. Ordenación en función de la disposición convencional de las categorías que la constituyen; cuya sucesión canónica (cimiento del análisis ensayístico de esta argumentación) es: exordio, narración/exposición, argumentación y epílogo.

De “Elogio de Ramón” se presenta un ejemplo en el que la autora valora la persona de Ramón Gómez de la Serna desde su naturaleza creativa. Muestra, en diálogo continuo con esa pulsión inventiva, sus garantes y aparentes oposiciones como hombre, escritor:

Ese trabajo continuado, esa generosidad fecunda, a veces lo pierde. El sabichoso artesano sabe que el arte no es decirlo todo sino la mitad, pero en él no veremos ese cauto manejo de la alusión que saca sus ganancias no del saber o tener más, sino del evangélico tener o hacerse menos. Él quiere decir todo lo que sabe ¡y sabe tanto!, todo lo que ha visto ¿y qué no ha visto?, porque su fin no está en la palabra ni en la escritura bella o sabia sino en algo más secretamente ávido que le alcanzará no se sabe qué inaudito conocimiento. Pero que nadie haga remilgos al alegre chorro de monedas –unas verdaderas, otras falsas ¡qué importa!-, que derrama su ingenio y americano cuerno de la abundancia. Esa falta a veces de buen gusto, ese sobrepasamiento de la medida clásica, es el lado americano que el español ha tenido siempre, el que se lanza despeñado a lo que no se sabe. En él está el misterio de nuestro nacimiento para la historia y nuestro ser mismo, la final corazonada a la que obedecemos siempre. Pero habiendo escrito tanto y con tanta aparente y real despreocupación del excesivo aliño, no nos da nunca esa molesta sensación del escritor de incesante pluma de haber acabado por decirnos todo lo que se le ocurre. Una nota entre frase y frase, silencios pensativos, perplejidades honestas, y al final, esa suficiente distinción del encuentro con la palabra justa, bien hallada.

“Elogio de Ramón” (García Maruz, 1986:86)

En “Escardó”, por su parte, Fina García Marruz desde opuestos que parecen, incesantemente, buscarse, define el profundo verso desgarrado y desgarrador de esta singular voz de la lírica insular. Se lee en la argumentación *per se* del ensayo:

La caverna de Segismundo, caverna del hombre, cueva del sueño, el alejamiento de la luz y la marcha por lo oscuro, configura su poesía, en la que no hay color sino sub-blancos y sobre-blancos fulgurando en el negror de la caverna a que no llega el sol de afuera y en que los fósforos no rayan, pozos y lagunas infernales, metales, líquenes y fuegos. Se topa uno en ella sin cesar con la palabra “pared”, “paredes”, como con los muros los pasos de un preso. Nombres y fechas aparecen marcando los días, siempre iguales y sin sucedidos, que corren y faltan. Inscripciones del encalabozado en una celda parecen a veces sus poemas. No llegan hasta ellos

voces humanas, sonidos terrestres, sino ruidos, gritos que no dejan abandonarse al sueño, sonidos de la noche y sus fantasmas, ruido del corazón. Él oye "los gemidos del Universo". "Esto está oscuro", dice. Sus palabras se cuelan por los silencios del poema como el viento por las rendijas de una casa abandonada. En casi todos sus poemas habla de vientos, vendavales, ráfagas que apagan las antorchas de la cueva, fuego devorador. "No te vayas, oh Fiel, mírame en estas ruinas / ven a mirar mi casa cómo acaba / ven a mirar por qué desciende más el alma". Pasa de la superficie al subsuelo sin avisarnos. Creemos que está hablando de su descenso a alguna de esas cuevas que tanto gustaba de explorar, de arcos espaciales, esponjas y pilares subterráneos, y de pronto dice atravesar "subterráneas dan de pronto a amplios espacios cristalinos, gotas de espanto, rocas": el que empezó tanteando las paredes de lo oscuro está ahora ya, nada menos, "tocando la bóvedad del alma". Ese traspaso de la realidad física a la espiritual es típico de su poesía, donde estrechas galerías subterráneas dan de pronto a amplios espacios cristalinos, espacios casi siderales del fondo, como esos corpúsculos pequeños que vistos a través de un cristal revelan una inmensidad de espacio en que la infinitud de pequeñez se confunde con una magnitud casi estrellada y la noción de tamaño desaparece.

"Escardó" (García Marruz, 1986: 405-406)

La oposición ***presente/pasado***.

Esta clase de oposición se establece, esencialmente, en los ensayos referentes a una etapa literaria, a autores y sus obras que pueden ser caracterizados en diálogo o contraste a otro período, cultura o autor diferentes. En el ensayo dedicado a la exégesis de los versos sencillos martianos, la escritora les sitúa como referencia poética y cultural. Su impronta, cual gozne, propicia el fluir continuo de percepciones e ideas de voces, no menos imprescindibles, que trascienden los vértices temporales. Léase con detenimiento este ilustrativo ejemplo:

Sus verdaderos lectores serían otros, que no estaban allí. Sería Darío quien, algo tardíamente, les hiciera completa justicia. Sería la Mistral, que dijo que en estos versos tenía sus mayores goces con el que llamó "el maestro americano más ostensible en mi obra", y cuyo eneasílabo lento, aindiado, derivó sin duda del octosílabo alargado de Martí, en estos versos que tuvieron que tocarla muy de cerca: "Yo tengo un amigo muerto / Que suele venirme a ver", versos que no pueden leerse de prisa, por razón del dolor mismo evocado, es decir, sincopando en una sola sílaba "que-há de doler", sino que requiere una pausa de entonación que lo

distiende, y que es la misma que retomaría el eneasílabo de Darío en sus versos a Machado: "Su mirada era tan profunda / que apenas se podía ver", pausa que igualmente obliga a esa detención imperceptible que ya tiene el eneasílabo, que es metro de más misterioso *retardando*, menos fluido que el romance, en que los dos fueron maestros. Su verdadero lector sería Juan Ramón, quien refiere que, niño aún, no recordaba dónde había leído su poema a los claustros de mármol ("¡De noche, a la luz del alma, / Hablo con ellos: de noche!") y desde entonces lo vio distinto, "más fino, más secreto, más nacional y más universal…", y confiesa: "No me dejaba…"

"Los Versos sencillos" (García Marruz, 2008:179)

Un texto como "Lo exterior en la poesía", examen metapoético sobre el concepto y la dimensión de 'lo exterior' en la creación lírica, comprende diversos ejemplos de la oposición *presente/pasado*. Se muestran dos fragmentos de los varios que el ensayo desarrolla. Léanse con detenimiento:

El poema tiene también una unidad plástica, cuyo sentimiento hemos perdido. Del mismo modo que cuando en un párrafo algo suena mal hay con absoluta seguridad un error en el pensamiento mismo que él encubre, cuando un poema *se ve mal* (y claro que no aludo a una regularidad simétrica y preestablecida, sino al respecto de su propia forma o ritmo) es generalmente malo. Otra cosa propia del poema es que, no obstante ser un cuerpo temporal, fluyente, ha de tener un comienzo y un fin. Por eso decía Valéry que el primer verso lo regalaban siempre los dioses, porque sólo la intervención de la gracia puede penetrar en una sustancia infinita e inexorable y forzarla a nacer de sí, libremente, a empezar.

Pero ahora el primer verso de un poema es como un hueco que se hace a un monólogo infinito: somos los casuales espectadores de un proceso que duraba ya antes de su comienzo, que se extiende después de su fin. El primer verso pasa, como Hamlet, por la escena, sin que parezca reparar que ha entrado en el campo de visión de un espectador. Hamlet es también a su modo no un drama, sino su crisis. De igual suerte, cuando el poema inicia ese paso de danza por el que empieza ya continuando como la vida o el río, tampoco tenemos a la vista un verdadero poema sino su destrucción.

Pero acaso nos hemos desviado de nuestro asunto primero de qué sea propiamente lo exterior. "¿Ya sólo habrá un Objeto Onírico?", nos dice Cintio Vitier ("De Peña Pobre", "Capricho y homenaje"), "¿Qué es lo Exterior en el hombre?", nos dice José Lezama Lima ("Danza de la jerigonza"), para citar dos ejemplos poéticos nuestros. Cabe aquí plantearnos

cómo ha sido resuelta por cada uno de ellos esta pregunta, esto es, qué sentimiento de lo exterior tiene hoy nuestra poesía. Notemos como primera diferencia, que si para el primero la realidad puramente externa, la realidad "objeto de relación", es diríamos, la materia de la otra, pues quiere penetrarla de una manera tan absoluta que ésta le confiera su desasimiento también absoluto, en el segundo encontramos que por el contrario, el centro del poema está siempre *fuera de él*, pero no se trata de que el poeta nos ofrezca las variaciones infinitas de un tema cuyo secreto sólo él posee, sino que el material del poema, perfectamente real y objetivo, trata de impulsar, palpar, descubrir, modelar, un cuerpo que le es absolutamente exterior y desconocido, con lo cual no hace más que realizar lo que creo que constituye el centro mismo de toda búsqueda poética: descubrir *la liturgia de lo real*, la realidad pero *en su extremo de mayor visibilidad*, que es también el de su escape eterno.

"Lo exterior en la poesía" (García Marruz, 2008: 76,77-78)

Al término de este texto ensayístico escribe la autora:

Pero acaso nos hemos separado excesivamente de nuestro sunto. Habábamos de la búsqueda de lo Exterior por la poesía. Y al llegar aquí nos viene inevitablemente el ejemplo del autor de *En busca del tiempo perdido*. Cuando Proust, el poderoso y espiritual Proust, que muchos creen decadente por la simplista razón de que *su tema* es la decadencia –y aquí, sea dicho de paso, nos viene el ejemplo contrario de Henry de Montherlant, del decadente a pesar suyo Montherlant, cuyo tema es precisamente la necesidad de reaccionar contra la decadencia-, cuando Proust, repetimos, se detiene frente al olor de los espinos, porque siente que ellos le quieren decir algo que la rapidez tantálica de su percepción no puede descifrar (páginas que sólo podemos comparar con aquellas en que San Agustín, también obsesionado por el tema de la memoria, también cauteloso en la dilucidación de sus tesoros, se detiene extrañado ante las flores y los árboles y les pregunta qué quieren decirle), nos damos cuenta de que se halla ante un obstáculos exterior como ante el umbral de su propia alma, y que sabe que sólo por la profundización de su sentimiento, de su propio sentimiento, podrá sobrepasarlo, y que al sobrepadar la resistencia que le opone la enajenación de su interior, podrá llegar al fondo y a la salida dellaberinto. Entonces el olor de los espinos podría entregarle, como el ángel a Jacob, su propio Nombre.

Pensemos a su vez, por el contrario, en el monólogo hamletiano del *Ulises* de Joyce. Ulises parte a lo situado más allá de lo conocido, pero en él el alejamiento, el destierro y aún el

hastío, se revelan paradójicamente como una fervorosa y aterrada colaboración o complacencia. Pues en el fondo todo monólogo presupone un público, está ligado a él, como a la tierra de la historia, en ésa su inmensa mutilación solitaria. Y el miembro de ese pueblo interior y sagrado que su soledad desplaza se le vuelve como oyente, como testigo de su gesticulación melancólica. De modo que su distanciamiento es sólo aparente. Cada palabra del monólogo resuena en una costa marina infinita que no devuelve los ecos. Paradoja de una multitud *necesaria* que no hace falta, que nada comprende. Pero el diálogo es un "género" cerradamente literario (acaso pensemos en una obra tan distante como el *y el Cántico del Amigo Amado* o, en general, en cualquier tratado místico), es, hermético como el amor, un círculo excluyente. Comprendemos que allí no somos necesarios, el público se borra, pues asistimos a la contemplación de un cuerpo no mutilado, sino íntegro, suficiente.

"Lo exterior en la poesía" (García Marruz, 2008: 80-81)

En *Quevedo*, extraordinario ensayo donde la escritora hace de la vida y obra de Francisco de Quevedo un todo armónico e indisoluble, los contrastes temporales son frecuentes. Vistos todos desde la perspectiva del siglo XVII devienen el marco idóneo para que Fina García Marruz revele al hombre vehemente, egregio en su sed de conocimiento y de vida. Compruébese lo referido en los ejemplos que a continuación son reproducidos:

Detractor de tal tamaño y desmesura, tenía que encontrar él mismo, sobre todo en los letrados, en que la vanidad pica más hondo, detractores sin cuento. Contra sus escritos escribió este Pacheco de Narváez un vengativo y pesadísimo *Tribunal de la justa venganza* en que lo llama "Maestro de horrores, Doctor en desvergüenzas, Bachiller en Suciedades, Catedrático de vicios y Protodiablo entre los hombres". No había cuento obsceno que no se le atribuyese en los corrillos. Pero si Pachecos lo insultan, poetas lo defienden. Lope, en su "Laurel de Apolo", lo nombra "príncipe de los líricos", docto Juvenal en verso, "dulce en las burlas y en las veras grave" –aunque esto de "dulce" convenga más a Gracilazos que a Quevedos-. Pero bien es verdad que el poeta ve lo recóndito. Lo que llama más la atención en el juicio de Lope es el elogio insólito de que su genio merecería, más que versos, flores o "concetos", el nacimiento de un nuevo mundo: "y mundos nuevos en su fama ocupe". Es también significativo que su pluma –que no perdonó a Góngoras ni a Alarcones- respeto a Lope- pero Lope esra un "natural", como diría Juan Ramón- y admiró al humanísimo Cervantes. Pero este Pacheco, que no pudo vencerlo con la pluma. Nada entendió de su genio ni de su alma – cosas que en Quevedo no siempre

fueron a la par, ciertamente-. Pretendió poner a su obra en inquisitorial proceso crítico, voltearla, pieza a pieza, como a moneda de bajo precio, y dictar contra él sentencia no sólo válida para la tierra, sino aún para los mismos cielos. Hazaña mucha para un solo Pacheco, por lo que parece lo acompañaron varios. No se puede arrancar a un poeta de su gloria, aunque tanto pretenda el descomedido poder humano.

Porque el poeta, si lo es, pese a sus flaquezas de hombre, es siempre voz de su pueblo, que, a la larga, lo acoge y reconoce. Muertos los Pachecos, quedan los Quevedos. Muertos los Césares Augustos, que hicieron temblar al mundo, queda el dulce Virgilio, tan tímido que tartamudeaba al hablar. Su implacable censor no descuenta en las sátiras de Quevedo ni la indignidad que las provoca ni la gracia idiomática que las absuelve. Tan insensible se muestra al humor o al honor verdadero que ni siquiera entiende las confianzas de hijo que se toma el poeta con el Creador, frente al que se siente, no como aterrorizado siervo frente a absoluto monarca, sino como primogénito libre, ligeramente consentido. Olvida que el propio Cristo prefirió llamar al terrible Yahvé, Abba, que significa ya no Padre, sino algo más entrañable: "Papá", y reprocha que Quevedo lo llame "Señor", dándole, con toda llaneza, ese nombre que ennobleció tanto el castellano. Qué diferencia entre los borbotones de sangre de Quevedo y esta fría requisitoria legal. Al lado de las sátiras de Quevedo, las de sus enemigos parecen bromas palaciegas, de bufón.

"Quevedo" (García Marruz, 2003: 47-48)

Y:

En uno de sus apuntes hace referencia Martí a esa "ley" que da la vida "a la raíz, al roble y al naranjo, la misma que "empuja las almas y mueve los cuerpos", la que "trae la libertad, después de las opresiones", la que (subrayamos) "*trae a los Antoninos después de los Césares, la que trae las repúblicas después de los imperios*", la que llama "la ley del incesante, del ahondador, del radical, del infatigable movimiento". En Quevedo, los sucesos históricos no son la materia del tiempo, sino el tiempo la materia de los sucesos históricos. De ahí que su reflexión sobre ellos vaya a dar finalmente en su gran meditación no sobre "la historia", sino sobre el tiempo, en su oscilar enamorado entre la vida y la muerte.

Ya Martí llamaría también la atención a sus discípulos acerca de que en la historia de la filosofía lo significativo no era tanto la relación de las diversas doctrinas de los filósofos como el que ella se contradijeran sin cesar entre sí, o sea el hecho de que la filosofía tuviese una historia, obedeciera a un movimiento.

La acción de Marco Bruto, infiere Quevedo, no cambió la historia sino la forma de la tiranía. Su libro deja ver desnudo un proceso que parece trascender a sus actores, y termina de nuevo con la figura de Cicerón, degollado por Antonio por preferir perder su garganta que echar sus obras al fuego. Esta palabra degollada parece quedar al final de su libro como un último esfuerzo impotente, pero también como un nexo con la acción necesaria. Recordamos que Martí, en su viaje final a Cuba, llevaba en su mochila de combatiente un arma cargada y una *Vida de Cicerón*.

"Quevedo" (García Marruz, 2003:96-97)

4.1.2d.13. El argumento por la *interrogación retórica*.

Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca no incluyen este recurso en su análisis de las técnicas argumentativas. Sí explican, en cambio, los autores (P. y O-T., 1989: 255-256) que la interrogación es una modalidad cuya relevancia retórica es considerable; especialmente en procesos judiciales conformando una manera hábil de iniciar los razonamientos. Incluida por ellos (P.y O-T., 1982:42) dentro de las figuras que llaman de elección: la presencia y la comunión. La interrogación retórica, en concreto, forma parte de las figuras de comunión. Éstas son definidas como aquellas en las que el orador, a través de procedimientos literarios, trata de crear o confirmar la comunión con el auditorio. Esta comunión se obtiene, explican con aserto, gracias a las referencias a un pasado, una tradición o cultura comunes. Centrados en la interrogación retórica tan sólo aclaran que no pretende informar ni asegurar una aprobación.

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.

En su manual de retórica literaria, H. Lausberg (1967:766) analiza la pregunta cuando se le da cabida en el discurso, despojada de su función propiamente dialógica; también como medio patético o especialmente expresivo de la ilación del razonamiento. El autor distingue entre la pregunta meramente patética (*interrogatio*), el juego de preguntas y respuestas (*subiectio*), y la pregunta de desamparo o apuro oratorio (*dubitatio*). Se prestará especial atención para la explicación de este apartado a las ideas

de J.M. Kertzer (1987) sobre las preguntas retóricas y a las de Martínez Dueñas (2000) acerca de la interrogación como principio retórico.

Kertzer (1987: 242) establece que aquello que se entiende normalmente como una pregunta retórica es una aserción indirecta; una pregunta que se plantea de tal modo que sugiere su propia respuesta o crea un efecto más que requerir una. Kertzer, tomando como referente la obra de Lee. A. Sonnino (1968), precisa la distinción establecida por la retórica renacentista, centrada en cuatro tipos de preguntas:

- La *interrogatio*: no necesita respuesta.
- La *percontatio*: requiere del interlocutor para presentar la opinión del autor.
- La *quaestium*: formula una pregunta para un énfasis emocional.
- La *rogatio*: pregunta y añade una respuesta.

A la delimitación previamente enunciada puede añadirse la *obsecratio*. Ésta expresa una petición o rezo. También la *querimonia* que presenta una queja o una llamada de socorro.

Una pregunta retórica, de forma más general, es cualquier enunciado que adquiere la forma de una pregunta invocando las condiciones de ésta pero que cumple un propósito figurativo ulterior, ya sea afirmativo, expresivo o interrogativo. Su propósito es el de mostrar cómo las preguntas retóricas ilustran problemas de interpretación al exhibir las tres cuestiones de consenso, autoridad y enigma. Una pregunta es dialéctica y suele ofrecer una apertura que de alguna manera pretende cerrarse. El tono indica el carácter y el deseo del que pregunta mientras la naturaleza de la respuesta indica, igualmente, el carácter y la autoridad del que responde. La forma o estructura interrogativa deviene acto ilocutivo en el cual al enunciar algo, logra, también, algo a cambio. Tomando como referente la obra de J.L. Austin, *How to Do Things with Words*, de 1965, el autor (Kertzer, 1987: 243) afirma que "the performance of an act in saying something as opposed to the performance of an act of saying something". Su efectividad, por tanto, no depende tanto de su significado provisional como de la forma en que ofrece y recibe de su "fuerza ilocutiva". Menciona también las condiciones elocutivas que requiere una pregunta. Éstas son las siguientes: la proposional, preparatoria, la sinceridad y la esencial. Para ello se centra en las

condiciones ilocutivas propuestas por J.R. Searle en su texto del año 1969, *Speech Acts*. Las condiciones ilocutivas dependerán para Kertzer de las tres categorías incluidas en el título de su artículo. Se presenta a continuación una explicación sucinta de ellas:

Consenso: Marca las obligaciones de plantear y contestar preguntas, la necesidad recíproca de dar y tomar, y la sinceridad de los participantes aunados en el esfuerzo común de comunicación y entendimiento. El autor incluye en este apartado la *rogatio*, que hace una pregunta y la contesta también la *interrogatio*. Ésta no precisa respuesta pues aquella es evidente. El desacuerdo no se reconoce. Entonces se supone y asume el acuerdo (Kertzer, 1987: 243, 246-250). Del ensayo "Chaplin y Ramón" se extraen los siguientes ejemplos de *rogatio* e *interrogatio* por el orden enunciado:

> Un periodista comentaba lo siguiente: "Pero aún reservaba para el final Gómez de la Serna un caso más de humorismo sorprendente que realizó comiéndose la vela de una palmatoria que había chocado al público ver en la mesa del conferenciante…" ¿No creeríamos haber visto en algún corto de Chaplin esta escena? ¿Pero es en realidad lo sorprendente, lo insólito en ella, lo humorístico? Recordemos que nos ha dicho que quiere darnos la conferencia seria, "nada de la conferencia graciosa o discretadora". Es la naturalidad, entonces, la seriedad con que de seguro se comió la vela lo humorístico, pues nada hay más hilarante que lo absolutamente serio. Creemos que entre el humorista que se burla de "esa seriedad de burro que caracteriza lo real" y el cómico o actor que se come la vela con absoluta seriedad él mismo, hay un intervalo en que no estará mal evocar la sombra de Chaplin.
>
> "Chaplin y Ramón" (García Marruz, 1986:111)

> ¿Quién era Chaplin? Lo recordamos joven aún, de bigotillo nervioso, bastón bailador y desplomada levita- aquella levita que cerraba, un botón, ay, tan lastimosamente alto que una cómica distracción hubiera podido secar como a lagrimón de mentira o reloj de consultar las tardes más antiguas del cine mudo, rápido y anacrónico.
>
> "Chaplin y Ramón" (García Marruz, 1986:111)

Autoridad: Mediante su uso una pregunta retórica crea, localiza o busca una autoridad pues al plantearse como pregunta surge el deseo y la expectación de una respuesta imperativa (Kertzer: 1987: 250-252). El autor propone la *querimonia* (queja) y

la *obsecratio* (oración/súplica). Estas dos proposiciones aparecen, en menor medida, en el *corpus* ensayístico de Fina García Marruz. Su presencia es mínima. No obstante a lo anterior se presenta algún ejemplo.

Definitiva, inolvidable página. ¿Es porque no encuentra, porque no acaba de encontrar la señal de la realidad que ha escrito tanto Gómez de la Serna? Siempre me ha parecido que la pasmosa fecundidad de este escritor tiene un fondo anhelante, un secreto tristanesco. No se explica, como la de Lope por ejemplo, por la mera sobreabundancia de los dones. Recordemos que alguna vez escribió bajo este pseudónimo, *Tristán*, el héroe céltico, el de la infinidad nocturna del deseo y la imposible posesión tantálica. No es el escritor de crecimiento natural sino el precoz permanente de la obra máxima que no acaba de escribir, porque ella no está en la lejanía sino al alcance de las manos, sólo que a un alcance imposible.

"Elogio de Ramón" (García Marruz, 1986: 85)

¿Y en qué consiste el estilo de Cervantes? Líbrenos Dios de pretender definirlo al menos tan bien como creemos conocerlo. ¿Nos podría ayudar a hacerlo la *elección* que hace él mismo de sus protagonistas? Se ha hablado mucho de la relación entre Cervantes y el Quijote, se ha pretendido explicar al uno por el otro, pero no creo que se haya insistido bastante en lo que acaso parece más claro: su diferencia radical y aún más, su antítesis profunda.

"Nota para un libro sobre Cervantes" (García Marruz, 1949: 42)

¿Cómo dejarán que aprenda algo los que a duras penas le permiten que viva? Ya ha mucho que ha muerto el padre "de genio serio", tocador de arpa, que le tira la caja de colores al río porque el niño ha pintado en forma que da risa a todos, una bruja risueña y ayudando a un diablo muy afligido; ya ha mucho que no disfruta de "la serie de felicidades" del jardín de su primera ama benévola.

Estudios Delmontinos (García Marruz, 2008:163)

Enigma: Sugiere las limitaciones impuestas por las condiciones elocutivas que restringen y, al unísono, permiten la producción de una pregunta. El hablante en esta categoría desconoce la respuesta. Varias de ellas - las respuestas- serán apropiadas mas otras deben excluirse. Existen límites reconocidos para la autoridad. Cuando las restricciones no se protegen, las preguntas pueden volverse desconcertantes y

enigmáticas. El autor incluye aquí las preguntas ambiguas; distinguiendo especialmente la poesía donde las preguntas circulares e indeterminadas son enigmáticas. Hace especial hincapié en que la forma más sencilla de lograr estos efectos sea la de formular una pregunta retórica cuyos términos son ya metafóricos. En los ensayos pueden rastrearse preguntas de esta naturaleza. Léase:

Esa "naturaleza" no es para él algo tan resuelto y estático. Martí cree que la humanidad no se redime sino por determinada cantidad de sufrimiento "y cuando unos lo esquivan es preciso que otros lo acumulen para que así se salven todos". ¿Cómo? ¿Qué falta nos hacen estas extrañas palabras para explicarnos al solitario "hombre natural"? Es que en el fondo su idea del hombre está mucho más cerca de Cristo que de Rousseau. Aunque no afirme dogmáticamente el pecado original – que remonta el origen del mal al hombre y no a la convención- , hay en él la oscura evidencia de algo que hay que redimir en uno, que es lo que late confusamente y como a destiempo en la carta juvenil que manda a Rosario la de Acuña, cuando le dice que él necesita encontrar una justificación noble de su vida.

"José Martí" (García Marruz, 2008: 17)

¿Qué podían saber sus tempranos lectores, detenidos en sus ricas gamas de color, en sus modulaciones de grave entono, de su "rito desventurado"?. "No sé conformar. Silbo". ¿Cómo se podía identificar este "Silbo", que parecía tan dulcemente agreste, con este acento que ahora dejaba oír su "órgano de roca", el que había hecho su almohada de la terrible desnudez de las piedras? ¿Quién podía ver claro, por entonces, quién leyó, sospechó siquiera, que *Bethel* se salía ya de los predios puramente literarios para entrar en terrenos de una lucha de cuerpo y espíritu del todo ausente de la problemática social y política de los años treinta, y que se acercaba a la de los cuarenta, a la de los poetas de *Orígenes*, mucho más de lo que entonces pareció, en la medida en que trataba de dar respuesta a esa misma problemática, por la vía del canto y su profecía de un orden venidero, por el lezamiano "rasguño en la piedra", de la "tabula rasa" o la "peña pobre", de partir de nuevo de la nada, de volver a los dones "irradiantes" de la pobreza? ¿Poesía pura, en cuanto alejada de la realidad? ¿Poesía social, en cuanto alejada de la pura? Ninguna dicotomía.

"La poesía joven de Samuel Feijóo" (García Marruz, 2008: 171)

¿Cómo se relaciona todo esto con la composición que quiso dar al libro, con este cambio que hay entre el prólogo de los *Versos Libres*, en que se precia de su espontaneidad, de que han surgido como lágrimas de los ojos y la sangre de una herida (XVI, 131), y este prólogo en que nos habla –justamente a raíz de la agónica experiencia de "aquel invierno de angustia"- de toda un Arte Poética, de una necesidad de graduar las distancias, de "componerlas", de modo que todo vaya "por la vista y el oído", más que por la formulación teórica al sentimiento? En estos versos, la respuesta a la expansión inmoderada del Norte no es temática, y hay que buscarla en su contención, en ese superior equilibrio de la forma.

"Los 'Versos Sencillos'" (García Marruz, 2008: 184)

Martínez Dueñas (2000) al estudiar la relación entre la estructura gramatical y el principio retórico, explica que el estudio pragmático o discursivo del enunciado- constituido en pregunta- se relaciona con el análisis gramatical de las oraciones interrogativas. Sostiene el investigador que muchas estructuras interrogativas no demandan una respuesta. Pueden éstas ser entendidas y clasificadas como "retóricas". Manifiesta, a su vez, que la retórica de la pregunta revela el significado de fuerzas diferentes cuya naturaleza no es precisamente el de requerir información. Ese vacío es el que se establece entre la pregunta como un principio pragmático y su uso retórico.

Léanse, a continuación, una selección de preguntas retóricas que, como se ha enunciado antes, pretenden sorprender al lector. También inducirle a reflexionar sobre lo planteado por la autora sin que esté obligado a responder las inúmeras ideas abordadas por la ensayista.

"Los que la usan mal serán los culpables si no saben manejar esos peligrosos y delicads medios". ¿Un medio que lo contiene todo? Esto ya sí nos acerca al misterio creador. Luego las palabras no eran ni fines en sí mismas –como para los esteticistas y para algunos filósofos y teorizantes del arte- ni tampoco meros medios, sin valor propio, como para los propagandistas políticos o los "maestros de América. Eran medios peligrosos, pero sobre todo, delicados. ¿Y por qué peligrosos? "Toda rebelión de formas –decía Martí- arrastra una rebelión de esencias".

"Darío, Martí y lo germinal americano" (García Marruz, 2001: 19)

"¿Cómo escribir un cuento –se pregunta- o unas coplas, sin que deje ver el autor lo que niega, lo que afirma, lo que piensa y lo que siente?" La estatua, el dije, "son cosas sin importancia, "son cosas sin importancia, o sin símbolos". (¡Frío, frío!) Sigue por senderos transversos, hasta que topamos con esto, digno de Ramón: "La única materia extraña al artista es el Diccionario". ¿Pero qué hace aquí el Diccionario? La mente se nos llena de niebla, pero seguimos leyendo. "Aunque su libro de usted" -¿sería por "lo mío en mí?", no, esto es posterior- lo encuentra "de pasatiempo y sin propósito", en él se ven los pensamientos del autor "sobre las cosas más trascendentales".

"Darío, Martí y lo germinal americano" (García Marruz, 2001: 46)

¿Quién habla de darle una "función" a la poesía como si ella no tuviera su otro modo de servir? ¿No revela además, lo gratuito de la Creación misma, de esa fantasía incesante que hace los colores perdidos de las hojas, las variaciones en la forma de una misma flor, que son tanto más sutiles cuanto giran en torno de un dibujo inflexible? ¿Y quién le dará lecciones a lo natural, a lo que crea gratuito, fantástico se propaga, o piadoso desciende? A diferencia del pensamiento, ella escoge para perdurar los soportes más fugaces, se liga indisolublemente a una inflexión de voz, a una combinación de sonidos, en los que no reside su ser, pero de los que depende extrañamente su salvación.

"Nota para un libro sobre Cervantes" (García Marruz, 1949: 46)

El propio padre Vieyra ¿no sería un perseguido por la Inquisición, que le prohibió enseñar, escribir y predicar, no obteniendo sino tardíamente de Roma la revisión de su sentencia? ¿Cuánto no le costó su consagración a la defensa de los indios y los negros? ¿Cuántas veces no persiguió la Iglesia a sus mejores hijos? Pero de lo que se trata es de precisar, con algo más de conjeturas, si esa persecución existió o no en el caso particular de Sor Juana.

"Sor Juana Inés de la Cruz" (García Marruz, 1986: 153)

Es rasgo característico de lo criollo y la vehemencia airosa, el diálogo amoroso, mezclado, de lo diverso ¿y no creería adivinarse en ese sentido del *pas de deux* de hombre y de mujer bailando "como si fuera una conversación entre los dos", de modo que se sienta que están bailando "el uno para el otro y no los dos para el público? Cuando se refiere a esta rapidez de los pasos, unida a la difícil y deliberada lentitud de las vueltas ¿cómo no recordar la mezcla de rapidez y lentitud de "aquel raudal que me enamora lento" del cubanísimo Milanés o el "moviendo en lento son alas de fuego" de Martí? Cuando habla de su respeto a la individualidad

creadora de sus discípulas, a un tiempo que de la importancia de que tuvieran en ella un modelo vivo; de la unión de una inspiración libre y un indispensable respeto a las posiciones básicas del ballet, de modo que ellas quedasen siempre dibujadas en medio de los giros, con ejemplar nitidez y limpieza ¿no diríamos que este equilibrio, al que llamó Martí "ley matriz", es el mismo de nuestro paisaje, de grandes espacios abiertos donde la luz ondea libre, en juego con lo preciso de la palma ceñidísima, paisaje que es también un paisaje clásico, sin desmesuras, el que había de producir ésta y no otra inspiración de danza? Cuando finalmente Fernando y Alicia Alonso nos dicen, con rara y singular modestia, que la escuela cubana de ballet no es una escuela original, sino que toma de las otras lo que le parece mejor, y lo adapta a sus gustos, carácter y fines creadores propios ¿cómo no recordar que ésta fue siempre la inspiración de toda nuestra tradición filosófica, desde la "filosofía electiva" de Caballero hasta el "No tocar una, sino todas las cuerdas" de José Martí?

"Alicia Alonso en el país de la danza" (García Marruz, 1986: 429)

4.1.2d.14. El argumento por la *repetición*.

Al igual que sucedía con la interrogación retórica, este tipo de argumento no es incluido entre las técnicas narrativas estudiadas por Perelman y Olbrechts-Tyteca. No obstante a lo anterior los autores (P. y O-T., 1989: & 42) opinan que entre las figuras que aumentan el sentimiento de presencia, las más sencillas suelen vincularse a la repetición. Estas figuras son esenciales en la argumentación mas aporta poco o nada en una demostración o en el razonamiento científico en general. La mayoría de las figuras, apuntan los citados investigadores, que suelen clasificarse con el nombre de figuras de repetición parecen causar un efecto argumentativo más complejo que el de resaltar la presencia. Relacionado con esta noción, Carroll C. Arnold (1986: 45-46) enfatiza que para Perelman, la "presencia" no será entendida como un fenómeno a llevarse a cabo sino como uno al que se da prominencia. Es el matiz de acción retórica el que tiende a desaparecer cuando se habla de la presencia o el énfasis en la traducción al inglés. La presencia o el énfasis, no obstante, son consecuencia de la concepción de interacciones procesales entre las ideas, sus formas, el tema, las personas implicadas, y tantas otras circunstancias situacionales en que se ve envuelta la retórica.

H. Lausberg (1967: 96-97) explica que la repetición sirve para encarecer mediante los afectos mas puede, también, influir intelectualmente. Incluye la repetición dentro de las *figurae elocutionis* que afectan a la formulación elocutiva. La

modificación de la *elocutio* se realiza a través de tres categorías: la *adiectio*, la *detractio* y la *transmutatio*. La repetición pertenece a la *adiectio* y aparece como repetición de la misma palabra o del mismo grupo de palabras. A su vez como acumulación de palabras distintas o distinto grupo de palabras. Lausberg distingue al polisíndeton como un fenómeno especial de la *adiectio*.

En la prosa ensayística de Fina García Marruz el argumento por la repetición es recurrente. Es visible en la gran mayoría de las superestructuras argumentativas. Puede afirmarse, sin temor al equívoco, que las figuras de repetición constituyen un rasgo sustancial a la hora de caracterizar el estilo de la autora. Antes de mostrar algunos ejemplos con las figuras predominantes, se hace necesario el repaso de varias ideas desarrolladas por J.L. Martínez Dueñas (2000) en torno a la repetición. El estudioso advierte sobre la naturaleza de este recurso retórico. Dicho recurso implica el uso de varias figuras que contienen la repetición de una palabra con usos dispares. Retoma Martínez Dueñas las ideas desarrolladas por Barbara Johnstone en su artículo "Introduction" del libro, publicado en 1987, *Text, special issue. Perspectivas on repetition*. Diferencia de esta manera la repetición como recurso retórico y la repetición que resulta de un fallo en la comunicación. La repetición como recurso retórico, asimismo, se asocia con el énfasis y la insistencia. Su uso erróneo causa el mal efecto de la redundancia comunicativa cuando no existe un efecto contextual. Por ello se asiste a una falta de relevancia. A juicio del autor este recurso desempeña una fuerza comunicativa de relevancia. Profundiza en esta cuestión teniendo como referente central la obra de 1986, *Relevance. Communication and Cognition*, de D. Sperber y D. Wilson.

Se muestra inmediatamente un compendio de las figuras de repetición más visibles en los textos ensayísticos. Se ha tenido en cuenta la clasificación ofrecida por Brian Vickers (1988) en el apéndice de su obra *In Defense of Rhetoric*. Conforman esta relación la anadiplosis: figura retórica que consiste en repetir al principio de un verso, una frase o de una palabra que estaba al final del verso o de la frase anterior; la anáfora: repetición de una o más palabras al principio de versos o enunciados sucesivos subrayando enfáticamente el elemento iterado; la epístrofe: también una figura sintáctica producida por iteración que se da mediante la repetición de una palabra o de

un grupo de palabras al final de un verso, de una estrofa, o si se trata de prosa, - como es el caso del *corpus* elegido- de un período; el homoioteleuton –también llamado homeotéleuton y homeyoteleuton- ofrece una equivalencia fónica de la terminación de dos o más palabras situadas al término de frases, miembros de frases o palabras en enumeración; el isocolon, por su parte, establece igualdad o semejanza entre dos o más miembros de un conjunto (frases o grupos de versos) y finalmente la parison donde la secuencia de frases u oraciones iterativas posee una estructura simétrica. Esta semejanza estructural de dos o más secuencias suele emplearse con la finalidad de obtener un efecto rítmico.

Ejemplos de anadiplosis:

En todo verdadero español ha estado siempre, como deseo o fábula, la realidad del otro mundo americano. Mundo americano, dimensión americana que está en los mejores, anterior y posterior al hallazgo geográfico, más profundo que él. No nos hubiesen descubierto de no haber sido parte suya, entrañable, pues lo que encontramos siempre tendrá el estilo de nuestra alma. La España "rica de realidad" de que nos ha hablado el escritor en página memorable, tenía que ser, por la misma profundidad de su experiencia de lo inmediato, a la que le quedase hambre de lo distante, la mayormente encendida por esa chispa de deseo que las cosas no hartan pero que saben, como nada, encender.

"Chaplin y Ramón" (García Marruz, 1986: 128)

O sea, hay dos hechos igualmente objetivos: uno es que *Ismaelillo* abrió algo realmente nuevo en la poesía de lengua española, y que es cierto que en la prosa de Martí del 81 está ya completo el ideario modernista. Ideario modernista inobjetable que no elude el otro hecho, no menos objetivo, que es lo que se leyó en España y América, lo que influyó en los medios literarios, no fue *Ismaelillo* sino *Azul*. Luego Darío consignaba algo cierto. Lo que se difundió no fue "El carácter de la *Revista Venezolana*", ni las prodigiosas crónicas anticipadoras, de Martí, que se derrochaba en lo efímero de la prensa diaria, ni sus *Versos libres*, que le quedaron inéditos, ni siquiera sus *Versos sencillos* –palabras mayores- que se ocupó apenas de distribuir, urgido como estaba en las tareas de vigilancia patria y preparación de una guerra.

Darío, Martí y lo germinal americano (García Marruz, 2001:67)

A partir de los frustrados movimientos independentistas de principios de siglo, de Román de la Luz y de la sublevación de Aponte, a partir del fracaso de las conspiraciones de los Soles y Rayos de Bolívar o del Águila Negra, el cubano había abandonado la aspiración a la independencia. Independencia relegada, ya ida. Los historiadores nos dicen cómo ya por los años treinta no existía esta aspiración debido, en lo exterior, al triunfo de las armas libertadoras en América y al deseo de los Estados Unidos y de Inglaterra de que España permaneciese dueña de la Isla, y en lo interior, al desaliento producido por los sucesivos fracasos de las conspiraciones que aspiraban a libertar a Cuba y a lo que se llamó "el peligro negro", que hacía temer a los hacendados esclavistas por la pérdida de sus riquezas.

Estudios Delmontinos (García Marruz, 2008: 33)

Ejemplos de anáfora:

Subrayemos el "no puedo amarte". Busca la no correspondencia porque ésta deja libre, representa una mayor apertura o disponibilidad para ese amor más absoluto o universal, que es el único que puede saciar su espíritu. Subrayemos, una vez más, que en Bécquer se daba la confluencia extraña de una gran vaguedad y una gran precisión. Tal confluencia no surgió espontáneamente, sino que la ayudó mucho su encuentro con lo popular, que es siempre un gran arte de síntesis, es decir el momento en que logra fundir lo gérmanico a lo popular andaluz, la gran vaguedad a la gran precisión. Precisión y vaguedad mancomunadas que dan, acaso, visibilidad a lo más personal de las *Rimas*. Y, sí, lo más personal de las *Rimas* surge de su encuentro con el amor a una criatura concreta: es entonces que esa vaga disponibilidad hacia el ensueño y la fantasía, que buscaba en vano una expansión, por estar solo dentro de sí mismo, la encuentra, y al encontrar una extensión, encuentra un discurso, una *forma*.

"Bécquer o la leve bruma" (García Marruz, 1986: 37-38)

Pero vayamos al punto central, al supuesto objetivo de la crítica de Cervantes. Vayamos a la pregunta: ¿Qué crítica hace Cervantes en su obra? Según nuestra autora la de toda la realidad social del XVII español, desde la Iglesia hasta el Rey, pasando por condes, duques, amas y barberos. ¿Se trata de una crítica expresa? Cervantes, nos viene a decir la autora, vivía en tiempos peligrosos. El ojo de la Inquisición velaba, y ya él había sufrido cárceles, excomuniones y penas. El ojo de la Inquisición le atenazaba. Hay pues, una crítica velada, socarrona. Y nos pone, entre otros, el ejemplo del episodio de los galeotes, donde se trata nada menos que de poner en tela de juicio "la infalibilidad originariamente divina de las decisiones reales" y el episodio de Ricote donde expresa su simpatía por los moros expulsados.

"Nota para un libro sobre Cervantes" (García Marruz, 1949: 46-47)

Martí no alude tácitamente al poeta de *Los raros* cuando en su crónica sobre Casal dice: "No se ha de decir lo raro sino el instante raro de la emoción noble o graciosa". Martí alude a los que llenaron de "rarezas" banales las revistas modernistas, tomando lo cualitativo por sustancial. Para Martí el "instante raro" se da en medio de lo aparentemente conocido (de ahí la diferencia con lo de Baudelaire). Es lo conocido de pronto iluminado por el amor como por otra más secreta luz que lo recrea. Es ese encuentro inmedible de amor, punta de fuego de la trascendencia, en que el Otro, lo Otro, se nos revela íntimamente, deviniendo conocimiento compartido, con-ciencia.

Darío, Martí y lo germinal americano (García Marruz, 2001: 33)

Ejemplos de epístrofe:

Decíamos que Cervantes no ofrece un punto de vista más, cuya pesquisa podríamos seguir a través de los símbolos de sus personajes, sino un *espacio* para que los personajes y con ellos el mundo, entren en él. Ese espacio podríamos sólo compararlo con ese otro espacio del alma con que miramos dentro de nosotros lo que sucede o nos sucede a nosotros mismos, con ese "alguien" que mira un poco impávidamente dentro de nosotros mismos, que contempla sus propios estados y que no obstante no participar de ellos, parece hacerlos posible.

"Nota para un libro sobre Cervantes" (García Marruz, 1949: 43)

José Antonio Saco quedó encargado de dirigir la educación de los dos huérfanos menores de edad, la educación de Leonardo, la educación de Miguel. Nicolás Azcárate, a quien dejó por albacea y legatario, cumplió su deseo de que sus restos fueran trasladados a Cuba.

Estudios delmontinos (García Marruz, 2008: 389)

Ejemplos de homoioteleuton:

Pensamiento el suyo que no enfrenta nunca su "saber del alma" a la razón filosófica, de la que estuvo también enamorada. Voz que en lo diverso busca y encuentra su unidad secreta y olvidada. Pensamiento que ve en el tránsito de lo "sagrado" a lo "divino", que ahonda el acto que lo origine y el pensar hacia el que se dirige. Pensamiento que es vida y razón a la vez, o quiere serlo, razón y corazón, fundidos en un "padecer activo". Pues padecer ¿no es pensar? ¿No conoce la entraña una oscura axiología, que sabe de lo justo e injusto que padece. Razón filosófica cuyos excesos vigila, pero a la que da siempre todo su rango original, al verla surgir de la crisis misma de un "saber" vuelto ya inoperante, y por tanto necesitado de un socrático "no

saber" para rescatar la libertad. Vacío que no es el de la Nada ni el del inerme lodo. Corazón del mundo que todo lo acoge y del que ve nacerlo todo.

"María Zambrano entre el alba y la aurora" (García Marruz, 2008: 276-277)

Martí no es "arrastrado", *está* y a pesar de que su centro se alza más allá de sus ojos y de sus relaciones con las cosas, más allá de esos danzantes inauditos que golpean el tiempo dado, está *a su vez* en el baile extraño, esto es que, le son inseparables la fidelidad y la extrañeza, como a Casal la lejanía y el hastío ermitaño. La extrañeza del primero (en el ámbito de este poema) parte directamente de su propia fidelidad, es la extrañeza del ser en el estar, del ser en el mundo. En cambio la esencial "infidelidad" de Casal está en el fondo comprometida íntimamente con la vida y sólo logra desplazarla en la distancia. "De lo real los muros de oro", escribe, y notemos cómo esta contradicción lo explica cumplidamente, pues lo real efectivamente es para él muro, sí, pero de oro, cárcel áurea. Y es que Casal no llega a la visión sino al vacío que la precede, no llega a lo Exterior porque se queda en lo lejano. Martí o el baile extraño; Casal o la visión de la nieve. Entre la fiesta y los ojos, lo Exterior lo hubiera salvado, pero él sustituye, escribe nieve, sustituye, escribe "misterioso rey".

"Lo exterior en la poesía" (García Marruz, 2008: 79)

Ejemplos de isocolon:

Es la hora en que la luz parece haber perdido todo el color, pálida todavía de su combate con las sombras; "la hora", a ninguna otra semejante.

"María Zambrano entre el alba y la aurora" (García Marruz, 2008:209)

La sensación de blanco que da Juan Ramón no está producida por la ausencia de color: es la sensación de blanco que da todo lo que se apodera de un centro y desde allí irradia: la sensación de blanco de todo nacimiento: la línea de la costa en la arribada, las albas, el fuego.

"Juan Ramón" (García Marruz, 2008: 59)

Ejemplos de parison:

Esta necesidad de integralidad, que será propia del modernismo, parte en sus dos figuras mayores de una poderosa individualidad. Cuando Martí dice que el signo de los tiempos nuevos es que el genio iría pasando de individual a colectivo, no significa con "colectivo", anónimo. Lo "nuevo" americano necesita que el "Todo es" pase por el "Yo soy". No es ya el individualismo occidental romántico, ni mucho menos el anonadamiento nirvánico del Oriente.

Darío, Martí y lo germinal americano (García Marruz, 2001: 27)

Valera, a vuelta de rodeos, ha puesto el dedo en la llaga: en el origen del esteticismo modernista había un problema religioso, que no es el de la falta de fe, sino su *pérdida*, que es otra cosa, pues sólo se nos pierde lo que antes había sido nuestro. "La pérdida del reino que estaba para mí". El modernismo dividió al mundo en "ayer" y "hoy". "Yo soy aquel que ayer no más decía…" Ya no será más nunca el quue ayer se era. El hombre nuevo ha inventado una tristeza que no es ya la romántica, una alegría que no es ya la pagana.

Darío, Martí y lo germinal americano (García Marruz, 2001: 47-48)

4.1.2e. El epílogo.

La estudiosa María Elena Arenas explica que es ésta la última categoría sintáctico-semántica de la superestructura argumentativa. Situada al final del texto, está destinada a recordar al receptor lo más importante de lo que se ha dicho. Hace especial hincapié en la posición argumentativa con la finalidad de influir afectivamente en aquel y lograr así su adhesión. Apunta la autora que estas funciones se reservaban a dos partes específicas: la *recapitulatio* o enumeración de los temas tratados y el *affectus* o captación emocional del receptor. Todo ello se efectuaba a partir del binomio de recursos siguiente: la *conquestio*, que pretende suscitar la compasión del receptor provocando su participación emotiva, y la *indignatio*, cuyo fin es el de provocar odio o desprecio hacia la parte contraria.

El epílogo (Arenas, 1997: 290-308) se considera una categoría teórica de significativa flexibilidad en cuanto a su contenido semántico. Aquí pueden encontrarse los tópicos de la persuasión por el carácter y las pasiones, así como mecanismos afectivos propios de una *peroratio*. Existen, además, otras herramientas semánticas que no se relacionan con la persuasión anímica del receptor.

La investigadora propone estudiar la configuración semántica del epílogo atendiendo a la distinción básica propuesta por Quintiliano. Ésta se concibe gracias a la *ratio posita in rebus.* Comprendida por la persuasión a través de los contenidos del asunto tratado, nunca por mediación de los recursos emotivos. La *ratio posita in affectibus*, sin embargo, incluye todo lo relativo a la persuasión afectiva destacando la amplificación, el elogio de uno mismo, el descrédito del contrario entre otros. Este segundo aspecto de las funciones del epílogo es el conocido como *peroratio*.

Bajo la denominación *ratio posita in rebus* puede encontrarse, en palabras de la autora María Elena Arenas, una recapitulación de lo que se ha dicho a lo largo de la argumentación. Precisa que esta suerte de resumen estaba presente, esencialmente, en los epílogos de los textos que se transmitían de forma oral. No ocurre así en el ensayo puesto que la síntesis bien puede omitirse. Cuando es explícita puede manifestarse por medio de una imagen, de una efusión lírica pensada, expresada con metáforas o prosopopeyas. Figura esta última que B. Vickers (1988: 498) define como la actuación, hablada o representada, de una persona imaginaria o ausente y, a su vez, como la atribución de palabras, vida y cualidades humanas a objetos inanimados. La finalidad que persigue el ensayista es persuasiva pues su intención primigenia es atraer emocionalmente al receptor. En este caso depende del grado o efectividad que el ensayista concede a la persuasión estilístico-afectiva frente a la persuasión a través de razonamiento. Matiza María Elena Arenas que se trata de aprovechar hasta su máximo rendimiento la fuerza persuasiva de la evocación imaginaria. En el caso de Fina García Marruz se comprobará lo referido al mostrar algunos ejemplos de sus epílogos. Este ejercicio, no menos exegético, adquiere una dimensión literaria específica cuando la imaginación sustenta y sostiene la pintura de un personaje o de la evocación de una situación. El epílogo deviene, entonces, una de las categorías privilegiadas para mostrar un abanico amplísimo de recursos lingüístico-expresivos. Son ellos la plataforma idónea para evocar imágenes que "afecten" – siempre desde el cariz persuasivo- al lector/receptor. En la modalidad de epílogo descrita pueden ser incluidas las motivaciones que han conducido al autor o autora a escribir. Ésto suele hacerse en el exordio mas al realizarse en esta parte de la superestructura argumentativa adquiere el tono de revelación. Otro tópico del epílogo consiste en señalar la postergación de asuntos que han podido quedar irresueltos o inacabados o especificar, en la oportunidad así requerida, que un tema no se ha desarrollado con la extensión que se hubiere deseado.

En lo que concierne a la segunda función del epílogo, donde se trata de disponer favorablemente al receptor respecto del asunto tratado, se desarrolla apropiadamente la *peroratio*. El autor, en el ensayo, no espera un veredicto en relación a lo que se ha

dicho. Varios de los tópicos que servían para la construcción de enunciados persuasivos con el objeto de conseguir la benevolencia del receptor desaparecen. La posición contra la parte contraria o *indignatio* suele realizarse, entonces, de una forma indirecta mediante la ironía, la lítotes o la paradoja. Se recurre, también, en ocasiones al insulto directo.

Dentro de los lugares relacionados con el *êthos* del autor distingue la estudiosa los siguientes tópicos vinculados a la falsa modestia:

Se declaran los efectos que ha tenido la escasa preparación técnica del autor con respecto al tema tratado.

Se reconocen ante el receptor algunas dudas propias sobre el tema abordado.

Se admiten la duda y la inseguridad ante la búsqueda del resultado anhelado.

Explicita remarcadamente María Elena Arenas junto al autoelogio que la alabanza hacia la persona u objeto- causante de la disertación- mantienen una actitud positiva en el lector. Constituye lo referido, además, un tipo de *peroratio* de orientación epidíctica frecuente en los ensayos en que la persona (escritor, personaje literario) objeto de estudio, ha destacado por su personalidad, obra artística e intelectual, por su dimensión humana. Junto a estos tópicos aparecen otros que se ocupan, igualmente, de captar la simpatía del receptor (destinatario/espectador). Todos terminan siendo la amplificación o disminución de lo establecido en la argumentación. Se enumeran a continuación dos de estos tópicos:

Relación del asunto tratado con una autoridad.

Elaboración de hipótesis o conjeturas sobre el futuro. Son incluidas, también, aquí, las preguntas retóricas. Señala la autora que el empleo de digresiones hipotéticas o conjeturales en el epílogo del ensayo permite al autor desarrollar una idea de manera imaginaria. Se puede establecer un paralelismo con el de la construcción de ficción ya que el ensayista explora otras posibilidades al margen de las del hecho o la persona. Le otorga así un matiz próximo al de la profecía o el vaticinio. Se debería, a su vez, mencionar la formulación de deseos.

Comparación del asunto con otros casos similares. A criterio de María Elena Arenas cuando se relaciona el asunto del ensayo con otros similares para establecer una

comparación o contraste, se produce una vía fácil para introducir una pequeña anécdota. Ésta puede tener su origen tanto en vivencias personales como en antiguas leyendas y tradiciones. Afirma que ese procedimiento tiene una importancia distintiva en la persuasión; el ejemplo facilita la retención de la idea que el ensayista ha querido transmitir.

Al igual que en los ejemplos de exordio mostrados en el apartado correspondiente, Fina García Marruz presenta una serie de epílogos que pueden identificarse con la clasificación previamente descrita. Resulta relevante resaltar el hecho de que pueden combinarse varios tópicos inherentes a esta parte de la superestructura argumentativa en un mismo ensayo y no tienen por qué reducirse a una sola temática.

Relacionado con los contenidos del asunto tratado se presenta la prosopopeya. En su utilización la autora da voz a un tema o personaje elegido con brillantez lingüística. Se hablará, además, aquí, de escenas evocadoras referentes a una obra, un entorno, un autor o autora que haya constituido parte de la localización en que ha transcurrido su exposición. Dentro de las estrategias relativas a cautivar al lector, la escritora cubana, introduce con frecuencia la *peroratio* o elogio del protagonista u obra que ha motivado su texto reflexivo. En la consecución de una amplificación cabal al final de cada texto ensayístico realiza hipótesis y en menor medida predicciones, promesas. Quizás lo relevante de esta línea semántico-estructural sea su inserción en un epílogo tipo, constante en Fina García Marruz. Caracterizados, en su casi totalidad, por una estructura de red o *patchwork* capaz de dinamizar- en su funcionalidad conclusiva- la superestructura argumentativa. Las preguntas retóricas y puntuales anécdotas, casi siempre derivadas de las vivencias de los personajes u obras que ha introducido, también conforman varios de los epílogos transcritos como ejemplos.

Debe mencionarse un tópico sobre el que nada desarrolla la investigadora María Elena Arenas y que, sin embargo, es visible en el epílogo ensayístico de la escritora. Se habla específicamente de la interrupción. Ésta es representada gráficamente mediante un guión largo y suele hallarse al finalizar la argumentación. Responde a la figura que Vickers (1988: 492) denomina aposiopesis y su funcionalidad se centra en cortar una

oración dejando incompleto el significado. De esta forma puede sorprender e invitar al lector a completar, enriqueciéndolo o no, su pensamiento.

La prosopopeya:

¡Ah, cómo nos queman estas palabras humildes, el recio candor de éste que se nos murió al fin, "pobre y fieramente"! Mirad el prodigioso retrato que le hicieron en Kingston; éste ha velado. Miradle el traje conmovedor, los ojos delicados y solemnes. En un recodo perdido, entre yerbajos y confusas hojas, se aisla intensa la figura fina que de pronto nos luce pequeña, y que una vez escribiera: "Va con la eternidad el que va solo, y todos oyen cuando nadie escucha". Miradlo, porque su vida le dio un beso "a una gigante y bondadosa mano" sin saber que era la mano de Dios, y se fue de nuestra tierra para siempre sintiendo algo "como de la paz de un niño".

"José Martí" (García Marruz, 2008: 54)

Ya no volveremos a oír aquella voz que supo hablar así a la paloma mística, quieta la mano que trazó, con rasgo indeleble, el balcón del idilio clásico. De la agudísima voz femenina "arribada al fondo de los volcanes" a la mudez de la paloma oscura, queda la música que nos consuela y gana, a solas con su preferido amante, el que después de haber conocido la plenitud y el vacío del mundo, enmudeció, como un pastor de Gracilazo, cuando vio que ya venían corriendo las sombras "habiendo ya acabado el dulce son".

"Juan Ramón" (García Marruz, 2008: 72)

Sólo podemos añadir ante este queridísimo batallador, que sintió tantas veces la martiana "cólera de amor" frente al desamparo final del hombre, que estamos seguros de que hallará el espejo de su gloriosa niñez, porque tuvo sed y ha sido humilde, que las hojas de la vida regalarán ese dibujo de libre amor, y esa palabra que pone "sobre todo2, que sella su libro con la paz pura y el gesto de amor cauteloso, de la reconciliación. Que así sea.

"La poesía joven de Samuel Feijóo" (García Marruz, 2008: 173)

Se ha acercado a las cosas con la penetración más honda y la más clara simpatía. No ha ensombrecido ni amargado. Saludemos al español sin acrimonia que ha creído en la naturaleza de las cosas y en la sustancia hoy hecha pedazos y aún ha querido proyectar sus fragmentos en un espacio agrandado. Al que, cuando todos hicieron trenos por la decadencia de España, parecía tener algo así como la alegría de haber perdido todas las colonias, y amando los filiales

trastos rotos de las "Américas del rastro" vio llegar sin embargo con ligereza de espíritu y como quien recobra el tamaño de su patria, a la bienaventurada y alegre pobreza. Por esto, y como distantes comensales americanos de una cena posible del Pombo, hacemos el agradecido brindis: A su clarísima sangre.

"Elogio de Ramón" (García Marruz, 1986: 136)

Del sumergimiento silencioso de sus últimos años, quizás podamos encontrar todavía alguna clave en el "papelillo" al que confió menos reservadamente su pensamiento. La fuente Aretusa se sumerge en la tierra para llevar noticias a Ceres, Diosa de la Agricultura, de su hija Perséfone, llevada por Plutón a su morada subterránea. Símbolo a la vez de las semillas y de la resurrección, parece hundirse en la tierra, pero reaparece cantarinamente en los Campos Elíseos. Esta "risueña fuente" nos recuerda que una de sus más personalizadas palabras fue la palabra "risa". Así había ido al encuentro de su amor humano "desatada en risa", risa no de los labios sino de los ojos, así iría al encuentro de su amor divino. Ya sabe el secreto de la serenidad de las Sibilas. Lo inmenso y lo pequeño se corresponden.

"Sor Juana Inés de la Cruz" (García Marruz, 1986: 216-217)

El poema parece decirnos: hay una nobleza salvable, permanente, que atraviesa en formas diversas el tiempo, con la que el diálogo no sólo es posible sino necesario. La cortesía revolucionaria del héroe no es excluyente sino integradora. Pero nadie se confunda: diálogo no es conciliábulo sino apertura a un envolvente dinamismo mayor. El pasado pregunta y el presente responde. La leyenda se trueca en saga, en epopeya.

"Sobre 'Canción Antigua a Che Guevara'" (García Marruz, 1986: 422)

La evocación de una escena:

Un solo elemento del mundo cristiano pasa al suyo romántico, y es el de la atracción por lo virgen. En "La mujer de piedra" confiesa su preferencia por los lugares no hollados: en la naturaleza, en las ciudades, en los templos, buscará siempre no el foco de mayor concurrencia o mayor luz, sino una perspectiva aislada, un recido no visto: "Encuentro en todo ello algo de la virginidad en que se trasmuta el culto de la Virgen. Notemos que es el elemento más subversivo el que retiene del mundo cristiano, aquel que había dado lugar al catarismo con su búsqueda de lo puro desvinculado de la vida. La Doncella a la que visita el ángel de la Anunciación no se trasmuta en la Madona con el Niño. Para el romántico la mujer es "ángel" o "fatal", nunca la madre ni la esposa. Los amantes románticos nunca llegan a casarse. Tampoco alcanzan

madurez: mueren precozmente (pensemos en el noviazgo de Novalis), se suicidan como Werther o se enferman como Margarita Gautier. La literatura suele presentar esa imposibilidad como un obstáculo meramente exterior –oposición de los padres, carta no llegada a tiempo de Romeo al fraile-, pero en realidad se trata de una imposibilidad intrínseca. El ideal romántico es primaveral y no puede alcanzar madurez sin desvirtuarse o dejar de ser. No se concibe a Romeo y Julieta casados o a Tristán e Isolda rodeados de nietos. Barbey D'Aurevilly nos dejó en *El amor imposible* la última novela romántica: los amantes no tienen ya obstáculo exterior alguno y la unión se sutiliza hasta hacerse imposible. Es la última consecuencia del *Werther*. El pistoletazo no es ya siquiera necesario. El amor romántico revela su entraña suicida: la "imposibilidad" no era en él cosa accidental sino de esencia.

"Bécquer o la leve bruma" (García Marruz, 1986: 35-36)

Hay un pasaje de las *Memorias de Lolo María* en que un viejo esclavo busca en el cementerio, a la vista de la familia del difunto, los restos del que fuera su antiguo posesor para trasladarlos a un cementerio nuevo. Los descubre por los bordados de brillante oro del uniforme, que se deshace entre las manos, del que ya no es más que una increíble torre de polvo. El esclavo exclama, entre respetuoso y consternado: "¡El amo!". Siempre nos ha sorprendido este pasaje tan tremendo en un libro tan lleno de suaves evocaciones, con el sabor ceremonioso y beato del dulce casero probado en una casona de provincias. El pasaje nos vino a la memoria (aunque en el caso referido se trataba de amos benévolos), al recordar tanta inútil crueldad de los amos poderosos de Manzano, a quienes hoy recordamos tan sólo por la relación que tuvieron con el indefenso poeta. Las amenazas de ponerlo "donde no lo vieran el sol ni la luna", no pudieron, afortunadamente, cumplirse. A la vista de todos quedarán siempre los versos del cantor de la luna y la "luz a que no cabe / color acomodado". Hay que llegar a Jorge Guillén, en la poesía española moderna, para encontrar un acento a la vez tan aéreo y tan diamantino, como el que aparece en la estrofa a que pertenecen estos últimos versos.

Estudios Delmontinos (García Marruz, 2008: 186-187)

Recuerdo los primeros días del triunfo de la Revolución y que recorrimos con él las calles en fiesta. Escardó estaba radiante. Caballeroso siempre, trataba de buscarme los mejores asientos para el desfile, de agenciarnos refrescos. Quería llevar a mi pequeño hijo a recorrer en jeep o helicóptero toda la Isla, cosa a que me opuse, naturalmente. Él, pobrísimo, nos traía siempre algo de regalo para él, una gorra, un carnet del grupo Yarabey, una piedra azul que aún

conservo, otra blanca y llena de picos que él decía que parecía una iglesia. A Lezama le llamaba maestro, y recordaba siempre que fue el poeta quien primero puso en sus manos, estando en la cárcel, los poemas de Vallejo. Él, que nada debía a la poesía de ninguno de nosotros, se adelantaba a proclamarnos, allí donde otros, de veras deudores, se apresuraban a romper todo lazo. Al cese de la tiranía, de regreso de Yucatán, donde fue vendedor ambulante de telas, espeleólogo, maestro, lo pusieron al frente de una zona de desarrollo agrario. Prefirió, a sentarse a escribirle odas a la Revolución, poner su labor creadora de poeta, su imaginación y energía de bien de poeta, en los trabajos de base que hacían falta en una de las zonas más abandonadas de nuestra Isla, la Ciénaga de Zapata, en donde se ocupó de realizar la reforma agraria con eficiencia ejemplar que aún se recuerda y el sentido fraterno que dio a todo cuanto hizo. Me hubiera gustado, como tantas veces nos invitó, haberlo visitado allí donde realizaba con tanto entusismo las tareas más humildes y necesarias en aquel momento para la construcción de la Revolución. Me cuenta Roberto (Retamar) haberlo visto entre los carboneros de la Ciénaga, junto a aquellos hombres que no estaban muchas veces ni siquiera inscriptos en un Registro Civil, que vivían y morían sin que el país se enterase de ello, y haberle escuchado entonces estas palabras candorosas y radiantes: "Los he reunido aquí para decirles que desde este momento ha cesado la explotación del hombre por el hombre".

"Escardó" (García Marruz, 1986: 412-413)

<u>El elogio o la amplificación ensayística</u>:

Cuando Alicia entra en el país de esas maravillas, después de haber hallado como una llave perdida, impulsada por la corriente de las aguas de toda esa pérdida, cuando –ni cisne ni ángel- entra, con su noble medida humana, al reino de esa gravedad vuelta gracia, convirtiendo sus dos reinos hostiles en reinos comunicantes, dan ganas de desear que el júbilo que pronuncia con sus ojos de egipcia, que parecen pintados al carbón para un bajorrelieve funerario, o su boca rajada que ha agradecido los aplausos de los escenarios más exigentes del mundo, sea el de la naturaleza triunfante, que desde los comienzos se esforzó por romper la pesantez del polvo, ciegamente bailando en los átomos del rayo de luz.

"Alicia Alonso en el país de la danza" (García Marruz, 1986: 432)

Empezamos este trabajo evocando a Darío niño y quisiéramos terminarlo con otro retrato de Martí. Es también de su niñez –aunque, ¿pudo llamarse una niñez la suya?-. Tiene nueve años, y se le ve la carita sumida de pómulos marcados, los ojos intensos y precoces de quien ha conocido ya el sufrimiento y sabe más de deberes que de holganzas. En el pecho

endeble le cuelga una medalla escolar. Pecho por el amor tan lastimado, tendría que padecer mucho por los hombres. Pero si su niñez fue más dolorosa que la de Darío, su hogar, en cambio, aunque pobrísimo, fue más completo, con ese equilibrio paterno-materno que permite después el paso más firme por la vida. En Darío el misterio del origen lo retiene y abraza a "lo fatal", pero sabe que la poesía está en la raíz, que es no sólo la belleza, sino un "movimiento de libertad". Martí, que no tuvo en sus venas sangre indígena, se ata voluntariamente a la América trunca y echa su suerte con "los pobres de la tierra": "la esclavitud de los hombres es la gran pena del mundo" –dijo. El criollo, hijo de padres españoles, se siente y se quiere hijo del americano desposeído. Y por eso escribe que "se viene de padre valenciano y de madre de Canarias" y se siente correr por las venas la sangre que derramaron en los cerros del Calvario, a manos de "los gonzalos de férrea armadura, los desnudos y heroicos caracas". Sabe que tiene que buscar salida a esa desnudez reencontrando ese heroísmo. Con esa voluntariedad que parece estar en la raíz de la criatura hispánica –"del español hubimos brío…", admite- se obliga a un nuevo nacimiento, ¿y cómo se puede nacer de nuevo? Como diría Nicodemo. Como se nació la primera vez, por amor, pero ahora, a todos los que padecen. Sabe que tiene que continuar "el camino abonado por los padres sublimes", que es como llama a los héroes, o sea, a los padres ya no por la sangre sino por el espíritu. Nadie sabrá nunca, en el único encuentro que tuvieron, Martí y Darío, de qué se hicieron los dos deudores, qué textos darianos de mayor conciencia antiimperialista, sin huellas directas de estilo, pudieron nacer de este encuentro, ni qué cuerdas pudo tocar el poea en el hombrecillo increíble que en un pasadizo oscuro, que su llegada hizo de luz, le dijo "¡Hijo!" como no lo oyó decir nunca a nadie en la niñez, y que abrazaba en él la palabra que a la América le había nacido al fin con su cuerpo y con su alma.

Darío, Martí y lo germinal americano (García Marruz, 2003: 73-74)

Cuando Proust, el poderoso y espiritual Proust, que muchos creen decadente por la simplista razón de que *su tema* es la decadencia –y aquí, sea dicho de paso, nos viene el ejemplo contrario de Henry de Montherlant, del decadente a pesar suyo Montherlant, cuyo tema es precisamente la necesidad de reaccionar contra la decadencia-, cuando Proust, repetimos, se detiene frente al olor de los espinos, porque siente que ellos le quieren decir algo que la rapidez tantálica de su percepción no puede descifrar (páginas que sólo podemos comparar con aquellas en que San Agustín, también obsesionado por el tema de la memoria, también cauteloso en la dilucidación de sus tesoros, se detiene extrañado ante las flores y los árboles y les pregunta qué quieren decirle), nos damos cuenta de que se halla ante un obstáculo exterior como ante el

umbral de su propia alma, y que sabe que sólo por la profundización de su sentimiento, de su propio sentimiento, podrá sobrepasarlo, y que al sobrepasar la resistencia que le opone la enajenación de su interior, podrá llegar al fondo y a la salida del laberinto. Entonces el olor de los espinos podría entregarle, como el ángel a Jacob, su propio Nombre.

"Lo exterior en la poesía" (García Marruz, 2008: 80)

Cuando repasamos esos retratos de *Automoribundia* en que su autor aparece rodeado de objetos que ya han dejado de ser pertenencias para convertirse en fragmentos del orden exterior de la poesía, comprendemos que está allí, y contra todas las apariencias, la vieja sensatez española, la tradición grande, la alegría en la gran desposesión de los sueños. Es otra vez el apego a la pobreza de lo real que no falla y que aún hace sus festejos con modestia bajo la advocación de san Isidro, el patrón de Madrid, el sencillo santo de los niños y de los rezos para quitar el agua y poner el sol. Vemos esos objetos heterogéneos y creemos comprender. No hemos sabido sino hacer *todos* pequeños, de aquí que sólo lo que es fragmento tiene poder para hacernos imaginar *todos* ideales, verdaderos. El salón único de la fiesta encendida se ha roto en mil otros posibles que ya no nos pertenecen sino en la nostalgia, pero que por eso mismo, nos pertenecen.

"Chaplin y Ramón" (García Marruz, 1986: 134-135)

Símbolo del sumergimiento, rescate de los hundidos, Gran Dios de los Pequeños, *Divino Narciso*, Gran Dios de las Semillas, a esta línea que abre Sor Juana, a esta integración necesaria de materia y espíritu, pertenece también el materialismo lleno de símbolos cristianos de Vallejo, poeta marxista, y la poesía revolucionaria, cristiana y americana, de Ernesto Cardenal. Es también la que anunció Martí en "Nuestra América", cuando vio al Espíritu bajo la forma del Gran Cemí, arrojando su semilla –símbolo a un tiempo material y espiritual- por las tierras de la América nueva. La vida de Sor Juana Inés de la Cruz parece un cuento. Hubiéramos querido que nos lo contara Martí en *La Edad de Oro*, para haber tenido, en el más puro cristal del idioma, la historia de la niña campesina que a los dieciséis años ya asombraba a los doctores y teólogos de la corte virreynal pero que nunca fue más grande que cuando, en hora en que vio a su patria padecer hambre e inundaciones, vendió todos sus libros, que eran su tesoro, en provecho de los pobres, y murió, cuidando a sus hermanas de la peste, sin evitar su contagio, rodeada del amor de todas ellas y del respeto del mundo.

"Sor Juana Inés de la Cruz" (García Marruz, 1986: 216)

La hipótesis / conjetura:

Hay a veces en los títulos de todas estas obras la misma sutil inconsecuencia entre uno y otro extremo. *La conquista de Florida y más dichoso español, Ponerse hábito sin prueba y guapo Julián Romero. Acrisolar la lealtad a la vista del vigor por fama, padre y amor,* o éste: *No hay traidor sin castigo ni lealtad sin lograr premio, Mescenio y Flaminio en Roma* o *Para acrisolar su honor competidor, hijo y padre*. Junto a las fábulas y cuentos del *Papel Periódico*, sus "anécdotas inglesas" o "noticia extraña de una Mujer moza que envejeció de pronto y volvió a rejuvenecer" que recuerdan los "exemplos" del infante Juan Manuel, esta cruda realidad de una Habana primitiva, con calles que se llamaban del Ataúd o del Horcón, calle del Compás de Santa Clara o Callejón de la Pólvora, por donde podía transitar una volanta pintada de azul, "dorada la caxa y el juego de encarnado" o una calesa "vestida de terciopelo carmesí con fleco blanco". Calesas femeninas pintadas a todo costo, "con países muy finos en las conchas y guarniciones de oro bruñido".

"Obras de teatro representadas en la Habana en la última década del siglo XVII" (García Marruz, 1986: 231)

Zequeira es todavía "un súbdito obediente" pero no deja de ser curiosa su constante preferencia por los actos de rebeldía española frente al opresor. Tras de la palabra *lealtad* que ponía la censura al muy leal vasallo que fuera Zequeira, no hay que olvidar que el súbdito muy leal se ve asimismo, en anticipada visión, como un "esqueleto de lo viviente", que hace su ronda militar en un mundo de muertos. Ya vimos que en su famoso poema "La ilusión" se pinta desengañado de las glorias militares, de "el estruendo furibundo". Y que declara: *solté la risa*. Lo que antes lo ha entusiasmado ahora lo hace reír. "Así pasan las glorias de este mundo". Zequeira "suelta la risa", la vena épica se convierte en vena satírica, el amor a las glorias guerreras en amor a la paz.

"Manuel de Zequeira y Arango" (García Marruz, 1986: 287)

Ya desde la posición condicional del verbo con que reta a duelo "Podrá cerrar mis ojos" a la "postrera sombra", como quien advierte que no ha de estar tan segura de su triunfo, sabemos que don Francisco se guarda la estocada final, como cuando le probó al arrogante maestro de esgrima que había una que no estaba entre las cien suyas estudiadas, la 101, la jugada que resiste con lo uno del hombre. Si desde el principio de nuestra carrera nos sigue el paso, segura de ganarnos al final, o si sólo disfrazada de Caronte nos conduce a más eternal

posada en que ya no hay siquiera huella del cuerpo que rescató el padeciente "Hijo del Hombre".

Quevedo (García Marruz: 2003, 145-146)

¿Un libro desengañado? Un poco, sí, del mundo, como el propio Cervantes, pero sin moraleja y sin veneno, desengañado no de "aquella" realidad sino de aquello en que todas las realidades se parecen, pero un libro creyente también del que se desprende más fe que de ningún otro en la perennidad del bien y del alma. Don Quijote vuelve de la historia, va a su alma. De las soledades viene y a las soledades va, pero estas últimas ya no le fallan. Como Cristo, puede decir el impresionante "no ruego por el mundo", pero todavía queda un poco de tiempo para pedir que rueguen por su alma. La solución del libro me parece cristiana. Y lo cristiano es partir de la persona, creer en la salvación personal, no en la salvación social. Pero renovado el individuo, renovada su circunstancia, y renovada desde allí no puede ser ya alterada, renovada desde adentro. La revolución social va a los efectos, la renovación cristiana a las causas, o a lo que es más profundo que las causas, el origen.

"Nota para un libro sobre Cervantes" (García Marruz, 1949: 52)

La predicción /promesa:

Ni los apartados "poetas malditos" del XIX, ni los "comprometidos" moralistas de hoy nos dejan sólo sus propias malas o buenas intenciones: la poesía las atraviesa siempre, más allá, o más acá, de lo que el poeta piensa o decide: ella intenta y logra (o no) otra aventura, y con sus mismas palabras, cuenta otro cuento: ella tiene su propia manera de servir. La poesía no es el reino del "deber ser" sino del ser, de aquí que toda programación, todo propósito, moral o inmoral, rebaje al arte, le dé una cierta limitación. El moralizador, ese solista, olvida que conmover, como dijera Martí, es moralizar. La poesía quizás sea la moral venidera, como que es la más antigua, la que de hecho siempre nos ha educado y mejorado sin pretenderlo, como el hijo es mejorado y educado por la madre no a través de lo que ella le dice sino de lo que no le dice, y él siente, rodeándolo como un manto. Es esa poesía invisible la que lo sustenta todo: la acción más pura y la más pura contemplación. Su fuente no se sabe: la bondad primera, una voz, un rostro, algo que, quizás, hemos olvidado. La Naturaleza es fuente de inspiración moral permanente. Todos estamos influidos, sin notarlo, por la belleza natural que nos rodea, las luces que se hunden, las albas que vuelven.

"Hablar de la poesía" (García Marruz, 1986: 440)

Pero creemos que la verdadera lección de Cervantes es aún otra. No la de dar un punto de vista más sobre el hombre o las cosas, sino la de amar ese margen de misterio que todo fanatismo tiende a borrar. Margen que es lo cervantino por excelencia, que podemos encontrar en esos trazos "sobrantes" de su realismo y de su humorismo, por el que se escapa siempre a la reacción esperada y por tanto inevitable, a lo mecánico, que es lo único triste de veras. Ese margen también con el que no vivimos sino que nos vemos vivir a nosotros mismos, que es la "punta" misma del alma de que hablan los místicos, corriente silenciosa de la vida que no es agotada por nuestros actos o nuestras ideas y de la que brota en Cervantes esa peculiar alegría que ve lo perenne humano detrás de su necesaria máscara, que ve al hombre Alonso Quijano detrás de la locura y la tristeza de su representación. Y si al principio diferenciábamos a Cervantes de Ortega acaso lo hacíamos pensando en esta zona del alma que no participa de su quehacer y que al filósofo que definió la vida como quehacer o historia parece interesarle tan poco. Y que –con independencia del criterio de nuestra autora cuyo libro en otros aspectos nos ha enseñado y conmovido tanto – es el sitio eterno.

"Nota para un libro sobre Cervantes" (García Marruz, 1949: 52)

¿Qué mejor cosa podemos hacer en el bicentenario de Rubalcava que devolverle la paternidad de su poema, si han pasado dos siglos y todavía están ahí las sencillas metáforas de sus frutas, si el humilde poeta santiaguero que pintó, esculpió y escribió disertaciones filosóficas que no se conservan, quiso encargar su nombre a "la región del viento", dejándonos tan sólo, por descuido, en el bastidor de Nise, sus pocas, pero bien bordadas rosas?

"Manuel Justo de Rubalcava" (García Marruz, 1986: 323)

Ya todo lo que escribe será oración por toda la familia del hombre, por todas las herramientas del hombre. Quiera que conmueva su desvalimiento. El que ha sentido así el soplo del pánico purificando, la corrupción de cabellos canos, toda la rutina del tiempo, bien puede acariciar la forma de las cosas, dejar que el martillo y el cincel impidan al caos destruir lo que sólo debe destruir la cortesía del tiempo, lo que sólo debe destruir la cortesía del tiempo, lo que sólo debe reposar en el pecho del Domingo.

"Ese breve domingo de la forma" (García Marruz, 1986: 401)

La anécdota:

Después de una larga enfermedad, murió Zequeira el 19 de abril de 1846. Fue conducido en hombros de sus amigos, de la calle Ricla número 7 a la parroquia del Espíritu

Santo. Después de solemnes exequias, fue llevado al Cementerio Espada, donde Romay leyó unas palabras, rememorando su vieja amistad con el poeta y colaborador de todas sus labores, y donde poetas amigos, como Güell y Renté, Cárdenas y Chávez, Bobadilla y Carcases, le dedicaron sentidas poesías. Ante su muerte recordamos las palabras del epitafio de Virgilio: cantó guerreros y pastores. Su gloria no fue la gloria inconstante del militar sino la pacífica y durable de la poesía.

"Manuel de Zequeira y Arango" (García Marruz, 1986: 288)

El hecho de que Baralt le hubiese atribuido a Rubalcava el soneto "La ilusión" que era de Zequeira, debe haber contribuido a hacer sospechosas la paternidad de poemas como este de la silva que aparecía atribuido a otro autor. Pero el error era más explicable en el caso de "La ilusión", ya que se trataba de dos poetas de la misma época, que habían tratado temas análogos, y que con igual frecuencia publicaban sin firma o con seudónimos sus composiciones. El hecho de que existiera un doctor Creagh en Guantánamo no prueba que por eso debiera escribir un poema a las frutas de Cuba. Este dato, muerto ya el doctor Creagh, de quien no se sabe escribiera ninguna otra composición, bien pudo ser una simple atribución hecha por alguien no enterado de lo que sabían muy bien los santiagueros: que el poema era de Rubalcava, a quien el tema seducía, como lo prueba el cuadro que le dedicó.

"Manuel Justo de Rubalcava" (García Marruz, 1986: 321)

Pensé iniciar estas palabras diciendo que yo no sé lo que es la poesía. Pero después de la famosa frase del más sabio de los hombres me temo que ésta sea una declaración demasiado arrogante. A mis diecisiete años yo sabía muchísimas cosas más acerca de la poesía. Como cualquier joven ignorante, lo sabía, naturalmente, todo. Recuerdo que escribí un tratado de unas cuarenta páginas del que ahora hubiera podido valerme si no fuera porque un pobre hombre, aprovechando mi previsible distracción, me robó la bolsa que contenía el voluminoso trabajo que sólo puede reconstruir después en parte. Por desdicha mía y suya, en la bolsa tenía sólo cinco centavos. Siempre compadecí a aquel ladrón que creyó encontrar algo con qué aliviar su miseria y sólo halló una arrogante disertación sobre la poesía. ¡Con qué aborrecimiento tiraría mis papeles a un rincón! Poesía sería para él un plato de sopa bien caliente, un colchón nuevo, un abrigo. Muchas veces imaginé el miserable cuartín en que debió haber abierto su desolado tesoro y se me sentí maldecida por aquel desconocido que esperaba, sin duda, otra cosa mejor.

Poder reparar de una vez por todas ese error, no defraudar de nuevo esa esperanza, siento que es lo único que nos daría a todos el derecho para volver a hablar de la poesía.

"Hablar de la poesía" (García Marruz, 1986: 441)

IVd.2. Nivel sintáctico-dispositivo.

En el desarrollo de esta temática, la investigadora (Arenas, 1997: 310) precisa que tras ser concebidos, hallados y elaborados los materiales semánticos, a través de la *inventio*, se incorporan al texto. Son distribuidos a posteriori mediante la operación de la *dispositio*. Partiendo de la condición fragmentaria y digresiva del ensayo, María Elena Arenas (1997:318) propone estudiar la disposición del ensayo mediante una perspectiva doble. La primera de ella sería la forma/estructura. Ésta se compone de la articulación semántica de los fragmentos siguiendo las pautas de la coherencia semántica argumentativa. Dentro de una obra autónoma funciona como una unidad de sentido que depende de la voluntad del escritor. En segundo término estaría el *ordo* (*naturalis* o *artificialis*) de las partes del texto. Dependerá el mismo de cómo aparezcan las diferentes superestructuras argumentativas que gobiernan la organización macroestructural de los textos pertenecientes al ensayo.

4.2.1. La forma/estructura del texto ensayístico.

La digresión en el ensayo no suele ser un procedimiento ni un recurso literario sino, más bien, una consecuencia espontánea del fluir cognitivo del ensayista. En esta máxima se centra la estudiosa María Elena Arenas (1997: 328) para desarrollar la temática ahora analizada. Acota que es el escritor quien se desvía del curso de su argumentación. Todo ensayo posee una estructuración interna que organiza los fragmentos tal y como los concibe el escritor. Pueden los mismos ser más o menos espontáneos, sistemáticos. Existe, invariablemente, un hilo argumentativo que ofrece coherencia a las ideas. Debe modificarse, a juicio de la investigadora, el concepto estático de estructura tal y como se ha interpretado desde la sección de la tratadística retórica que estudia la *dispositio*. Acercarse a la noción poética de forma, concebida como un proceso dinámico de organización interna del texto, englobando una distribución medianamente abierta adecuada a lo imprevisible. Debería, a su vez, admitirse, que el ensayo orienta la producción de obras con una forma/estructura capaz de describirse aunque, a ratos, resulte arbitraria.

Relacionado con la estructura, en apariencia desordenada, del ensayo, O.B. Hardison, Jr. (1988: 615-616) establece que Montaigne y Bacon, en sus textos, reaccionaban no sólo contra el discurso con una *dispositio* prefijada sino también contra el exhibicionismo retórico de la oración periódica. Era el tipo de escritura practicado por Cicerón y seguido durante el Renacimiento temprano. Uno de los mejores ejemplos en Inglaterra lo constituía la *Areopagitica* de John Milton. La crítica ha sustentado como aserto imprescindible el hecho de que Montaigne y Bacon eran anticiceronianos. Ello no significa que la producción ensayística de ambos eludiera la retórica. El ensayo temprano sustituye un tipo de retórica por otra menos convencional. Ésta, potencia la sensación de novedad suscitando una ilusión de espontaneidad que pretende surgir de la libre imaginación asociativa del autor. La fórmula para esta clase de estilo es la de *ars celare artem* o arte que esconde el arte. Aunque Montaigne proclamara que su forma de escribir era idéntica a su dicción, Hardison sostiene lo contrario. Argumenta que tanto Montaigne como Bacon revisaban sus ensayos innúmeras veces. La falta de artificio era el resultado de muchos años de esfuerzo.

Desde un punto de vista lingüístico-textual puede explicarse el proceso que estudia la forma/estructura del ensayo a partir de la teoría de las macroestructuras. Idea que desarrollada por T. A. van Dijk y retomada por María Elena Arenas expone que la macroestructura subyacente de un texto tiene una dimensión semántica mediante la cual se organiza, de manera macrocomposicional, el texto como globalidad. Se trata de una categoría dual; semántica y pragmática donde ha de tenerse en cuenta por igual el ámbito del emisor y el del receptor. Según esta explicación (Arenas, 1997: 334) puede afirmarse que Fina García Marruz parte de una idea motriz que preside la argumentación. Asumido el tema central, desarrolla otros que como afluentes se mezclan e interactúan con el contenido raigal. De lo anterior se concibe el texto ensayístico amalgamando la intención cognitiva del emisor con la dirección trazada por la línea argumentativa primordial. En los ensayos que constituyen el *corpus* seleccionado pueden vislumbrarse dos clases esenciales de forma/estructura. La primera se compone de la presentación de una temática y su justificación argumentada. Este esquema rige una parte significativa en cuanto a número de los ensayos de la autora.

Evidente en aquellos textos centrados en un autor o su obra como: "José Martí", "Sor Juana Inés de la Cruz", Bécquer o la leve bruma", "El hado inventor", "La poesía joven de Samuel Feijóo", "Los Versos Sencillos", "Juan Ramón" y "María Zambrano entre el alba y la aurora" por sólo citar algunos. "El hado inventor", exquisito y breve ensayo dedicado a las greguerías de Ramón Gómez de la Serna se inicia con una loa bifronte que presenta al escritor y su obra. Mediante la inclusión de novedosos argumentos y la acertada mancomunión con figuras retóricas tan inherentes al estilo de la escritora (la metáfora, el símil y la prosopopeya) se articula un retrato *sui generis*. En el texto, la relevancia otorgada al principal artífice de este género sustenta la tesis de esta modalidad literaria como revulsivo creativo. Se erige la misma como eje renovador de la baldada idea de la metáfora y de la imagen poética que poseía la estética literaria española; antecesora, precursora del surrealismo. En el caso de este ensayo, Fina García Marruz aduce como argumento preponderante el de la interacción del acto y la persona. Léase como testimonio de lo hasta aquí dicho el fragmento que prosigue:

Se acaba de publicar un nuevo tomo de greguerías. Su autor las ha ido seleccionando del cofre del medio siglo entre nubes de magnesio, probetas, color y humo de su taller de fotógrafo-alquimista afortunado y tenaz. Juan Ramón intuyó en lo que ha llamado el hado inventor "ente continuador de lo áureo y lo insólito", el mismo hado español de la belleza. Lo podemos seguir a lo largo de su historia, de su genio y de su alma, en el oro árabe o en el oro americano, en Gracián o en la sintaxis culterana, en las fantasmagorías videntes del Quijote o en el infantil submarino Peral. Halo sabio y dispratado del inventor solitario, del mágico bondadoso –nada que ver con el arrogante "creador" de otras partes!-, hado y no duende, que el duende vaga libre, sin hallar una resistencia imantándolo, embestida fatal, salida al alba. Éste, lector, es un libro humilde.

A dos cosas tiene declarado guerra: a lo "apelmazado y trascendental" que no acaba de curarse "de esta idea viciosa de la importancia", y a lo sombrío, hiriente por vulgar o por torvo. Pero no dará por esto en ligero o en nadista, según moda, de modo que hay que convenir en que cuando una greguería logra su propósito ha realizado un milagro de equilibrio feliz. Es a veces la greguería como la equilibrista del circo: uno teme que se vaya abajo, pero ella sigue con su sombrilla bailadora y llega al otro extremo de la cuerda entre la salva de aplausos, pobre, radiante y audaz.

"El hado inventor" (García Marruz, 1986: 369)

El argumento por la autoridad en el ensayo referido refuerza su planteamiento al escribir la autora:

Hay en las greguerías un acierto previo al acierto que es lo más penetrante de todo. A veces nos quedamos con ese gesto inverosímilmente capatado en su nimiedad diaria, con esas "noches acústicas del verano", que la netitud torna auditivas, que nos siguen sorprendiendo ya agotada la concurrencia que las tomó de pretexto. Lo que nos sorprende – y apenas he escogido el ejemplo- es la agudeza de la captación del dato primero que enseguida se desdeña por una asociación más brillante en que el humorista prefiere subrayarse al pintor. Es esa poesía que él borra enseguida lo que da su encanto a lo que un instante después no va ya a ser ella, como cada cosa que miramos en un pestañear deja de serlo y es otra, una asociación, un recuerdo, pero deja en prenda su substancia primera, recatada, su seguridad de ser verdad. Son esas instantáneas minúsculas – el zumbido veraniego de la mosca en la lámpara, el que camina detrás de alguien que ha dado una limosna y halla en la generosidad del otro pretexto para posponer la suya, las alfombrillas sacudidas en el balcón y el madrugador que pasa el mismo tiempo- mucho antes que la riquza posible de su asociación, lo que hace más reales a las greguerías, el escollo que no puede imitar el que imita sin dificultad la parte de puro ingenio. Lo que siempre sorprende es que sea esto lo que prefiere subrayar, mostrando esa ocultación del procedimiento, del secreto de oficio, que parece ser signo del verdadero clásico.

"El hado inventor" (García Marruz, 1986: 372)

Figuras retóricas como la prosopopeya y la metáfora complementan la presentación de cada razonamiento de la escritora. La orquestación de ambas, en fragmentos como el que a continuación se transcribe, inventa una nueva genealogía de Ramón Gómez de la Serna y ensaya una historia continua, poliédrica de su inventiva mente. Léase:

En las greguerías no sólo el alma mira los objetos sino que los objetos miran también el alma. Parcial es el testimonio de aquel a quien las cosas no corresponden en su amor, no le devuelven el rayo, por eso en ellas los telescopios miran al astrónomo y las estrellas nos ven como en un abismo. El que mira ha de sentir alguna vez que es mirado.

"El hado inventor" (García Marruz, 1986: 373)

La articulación de estos fragmentos que incluyen argumentos, figuras y puntuales digresiones que, a ratos, operan semánticamente como didascalias configuran la forma/estructura de este ensayo. María Elena Arenas (1997: 335) subraya como relevante la presencia del emisor cual elemento semántico de la macroestructura. Su función será la de actuar como mediador ante el lector. Lo anterior sucede porque el lector acoge un texto fragmentario donde sus partes pueden aparecer de manera arbitraria o veleidosa. Ello estará marcado por cómo manifieste el autor su pensamiento.

Al margen de la presentación del tema y su justificación argumentada es destacable en segundo término, también como premisa de la forma/estructura, la propuesta personal a modo de solución o consejo, de un estado de la cuestión e incluso de un nuevo orden de cosas. No suele ésta formar parte de la conclusión estricta sino que supone un contenido semántico ligado al propiamente intrínseco de la materia inaugural. Se establece fundamentalmente esta clase de forma/estructura en ensayos como: "Nota para un libro sobre Cervantes", "Obras de teatro representadas en La Habana en la última década del siglo XVIII", "Hablar de la poesía", "Lo exterior en la poesía" y "La poesía es un caracol nocturno".

El texto ensayístico que tiene en la exégesis de un volumen sobre Cervantes, como acertadamente reza la rúbrica, el vórtice de su argumentación, la temática principal. En este excelso comentario de un texto sobre otro texto dialogan varios tipos de argumento con las vertientes de esta segunda modalidad de forma/estructura. El ensayo rezuma comprensión y coloquio profundos con las reflexiones que Mirta Aguirre plasmara en su libro, publicado en el año 1948, *Un hombre a través de su obra: Miguel de Cervantes Saavedra*. La argumentación por el ejemplo y por las consecuencias sustenta una personalísima proposición, una revisión del tema tratado ofreciendo una mirada novedosa e innovadora. Al igual que sucede en otros textos ensayísticos de la autora, los argumentos se refuerzan con figuras retóricas. El símil y la metáfora resaltan el humanismo filológico tan inherente a la prosa de ideas, a la poética, de Fina García Marruz. Aleatoria, puntualmente son mostrados ejemplos de lo anterior.

A propósito de la argumentación por las consecuencias:

Lo que decimos de la poesía lo podemos aplicar a la novela, pues ésta siempre parte de una intuición poética central. Así –volviendo a nuestro libro- no podemos aceptar que el mensaje social de una novela, su contenido ideológico, sea lo perdurable en ella "una vez barrida la vigencia de los otros mensajes". Un mensaje elevado puede dar lugar a una obra mediocre. Pero un sentimiento puro de la belleza puede y tiene siempre fuerzas para descender a cualquier mensaje y salvarlo por el arte. Si lo decisivo, además, en el Quijote fuera su contenido social, sólo nos tocarían aquellas partes en que éste se anuncia o se desenvuelve, todo lo veladamente que se quiera. Pero si bien es verdad que hay una belleza puramente novelesca, dramática, ligada al desarrollo de la acción, no lo es menos que, situados en un punto de vista más general, un capítulo no "sucede" a otro, podemos disfrutar de las calidades de la obra *por entero* en cualquiera de sus otras partes. Hay pues algo no sucesivo, no histórico, en toda novela, que es justamente aquello en que reside su perennidad.

"Nota para un libro sobre Cervantes" (García Marruz, 1949: 45)

La argumentación por el ejemplo:

El libro de Mirta Aguirre pretende ir a las motivaciones últimas de la obra de Cervantes. Esta empresa ya ha tentado antes a muchos. La fecundidad del libro de Cervantes es tan asombrosa que ha dado motivo a las más opuestas tesis. Todos recuerdan la página de Rodó sobre el Quijote. La indudable similitud entre las escenas sagradas de la Pasión y las páginas finales del Quijote – sobre todo a partir del episodio de Barcelona hasta su muerte –quedaba allí expuesta de tal suerte que no quedó más remedio que ver en el Quijote un Cristo redivivo. Pero acaso lo que hace que todas las interpretaciones del Quijote parezcan falsas es justamente el hecho de que todas por igual nos lucen verdaderas.

"Nota para un libro sobre Cervantes" (García Marruz, 1949:41)

Argumentación por el símil:

Partamos pues de que lo que posibilita la multiplicidad de hipótesis sobre el mensaje del Quijote es algo que reside más que en los concretos y claros personajes, en lo que podríamos llamar la *impenetrabilidad* del estilo de Cervantes. Esta impenetrabilidad ¿por qué está dada? ¿Por una cierta oscuridad en su estilo? Imposible. El estilo de Cervantes es impenetrable no como lo es la oscuridad sino como lo es la luz, no como lo es el enigma sino como lo es el misterio. Así Góngora es oscuro –y por tanto susceptible de ser aclarado – pero Cervantes es impenetrable y por eso su claridad no puede ser nunca agotada. Y esa luz que no es otra *cosa*

más, sino aquello sobre lo cual transcurren las cosas, es lo que nos da a veces esa sensación de secreta amargura de su libro, amargura que no es la de Don Quijote ni la particular de Cervantes sino sólo una consecuencia de la vida expuesta a la luz, amargura de la luz y sus tácitas, sutiles, insospechadas denuncias.

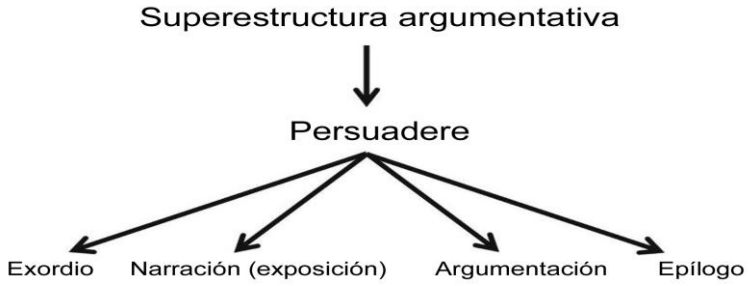
"Nota para un libro sobre Cervantes" (García Marruz, 1949: 44)

4.2.2. El *ordo* de las categorías superestructurales.

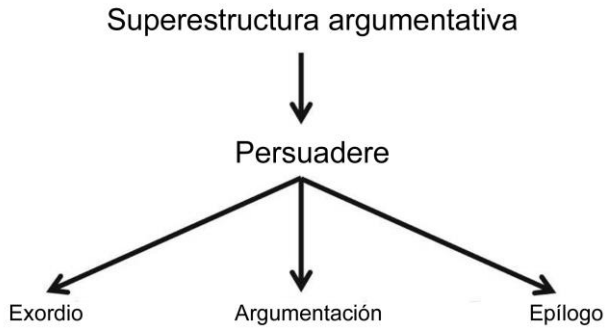
El presente apartado, referente al problema del orden, trata de situar las diferentes superestructuras argumentativas en cuanto metaestructuras teóricas de carácter abstracto. Suelen regir éstas el orden teórico de las secciones o categorías sintáctico-semánticas de las macroestructuras de los textos concretos. Las unidades temáticas que constituían la base de la organización macroestructural-dispositiva del material semántico, según los tratados de retórica clásica, se organizaban a partir de un *ordo* u orden macroestructural. Había comúnmente dos formas de ordenar sintácticamente las categorías de la superestructura argumentativa. La primera, según el *ordo naturalis* que seguía el orden de la naturaleza, y en un segundo término a través del *ordo artificialis* que se aparta del orden connatural debido a circunstancias especiales. Algunos manuales de retórica, desde esta perspectiva, establecían que se cumplía el orden natural cuando las superestructuras seguían la disposición del discurso clásico: exordio, narración, argumentación y epílogo. Cualquier desvío de esta norma se consideraba orden artificial.

En el texto ensayístico predomina, generalmente, el *ordo naturalis*. Existe, no obstante, una serie limitada de *ordines artificiales* que suelen percibirse cuando se altera el orden de la distribución clásica o al no aparecer alguna de las cuatro categorías (Arenas, 1997: 338). Sólo la categoría de la argumentación es esencial. No son las otras estrictamente obligatorias.

En los ensayos de Fina García Marruz predomina el orden natural representado de la siguiente manera:



Insertos dentro de este esquema estarían todos aquellos ensayos que tienen como técnica argumentativa subyacente la interacción del acto y la persona, cuya temática central es la biografía de un autor, los exámenes de una obra o período literarios. En su vórtice conceptual la narración y la exposición contienen una argumentación implícita como ya ha sido referido en el apartado perteneciente a la segunda categoría de la superestructura argumentativa. Conforman, a su vez, el gráfico aquellos ensayos críticos que tienen en la literatura y todo lo concerniente a ella el centro de su reflexión. Las categorías retóricas de la narración, la exposición y la argumentación son aquí más discernibles. Pertenecerían, además, a este croquis los fragmentos narrativos que Douglas Hesse (1989) incluye en los ensayos de forma vertical. Deberían mencionarse otros textos ensayísticos de Fina García Marruz donde la narración o la reflexión –como una clase particular de argumentación- constituyen la categoría preponderante. El ensayo como historia es clasificado como forma horizontal (Hesse: 1989) y al estar la argumentación implícita en la narración (Arenas, 1997: 344) podría ser ésta su representación:



IVd.3. Nivel verbal-elocutivo.

El epígrafe que a continuación se desarrolla se centra en explicar cómo la construcción macroestructural inventivo-dispositiva va a presentarse lingüísticamente mediante la microestructura elocutiva o manifestación verbal del texto, acogida directamente por el receptor. Incluye dos subepígrafes que versan sobre las singularidades del género ensayístico y en torno a la expresividad de esta clase de textos.

4.3.1. Singularidades de la prosa ensayística.

Resultan muy valiosas las observaciones desarrolladas por María Elena Arenas a propósito de la oposición entre el *oratorical style* y el *essay style*. El primero de ellos sigue las pautas del *genus grande* o *nobile* de la tradición retórica de Isócrates, Gorgias y Cicerón. La autora se apoya, para una nueva revisión de este estilo, en las ideas que M.W.Croll plasmara en el texto *Studies in Philology*, publicado en el año 1921. El *essay style*, por su parte, se identifica con el *genus humile* o *submissum* de la tradición de Sócrates y los estoicos del siglo I entre los que sobresale Séneca. Es este segundo modo expresivo el inherente a la prosa filosófica. Representa un modo de escribir que dignifica literariamente el estilo humilde y su asentamiento ulterior en casi toda la tipología de textos.

Sugiere Arenas que el registro o modo expresivo general del ensayo como clase de textos se emparenta con el *genus humile*. Desde Montaigne ya se vislumbra una voluntad de estilo que se aproxima a la definición de Cicerón sobre el estilo bajo. Aquí se da preferencia al lenguaje cotidiano rechazando el empleo de cualquier adorno llamativo. Predomina en él lo que se ha denominado *estilo conversacional*. Bacon pretende, de igual forma, exponer más que enseñar. La actitud de ambos autores hacia el estilo de sus propios textos se asocia al ensayo como clase de textos. Ensayo que adopta un registro llano y sencillo como paradigma expresivo. Sin demasiados artificios se aproxima en algunos aspectos al lenguaje coloquial de la vida privada. Su cualidad primordial es, sin objeción alguna, la claridad.

Al proponer una explicación que justifique la tendencia expresiva del ensayo siendo capaz de equilibrar el lenguaje denotativo con la subjetividad connotativa; María Elena Arenas (1997: 355-358) introduce el concepto básico de lo *aptum* o conveniencia. Éste regula la idoneidad cotextual y contextual de la expresión desde las siguientes perspectivas:

1- Desde el punto de vista del *cotexto* suelen mostrarse las relaciones que mantienen entre sí las disímiles unidades discursivas dentro del texto. La prosa ensayística se distingue por el uso/empleo de la lengua natural o estándar. Lo anterior explicita, por una parte, que el léxico y la organización sintáctica no son inherentes a los lenguajes técnicos; por otra, los tropos y demás figuras tienen carta de naturaleza. Se trata de un lenguaje retórico, creativo que tiene su origen en el ingenio en detrimento de la razón. Lenguaje que muestra sin intención de demostrar del cual puede aprovecharse al máximo su potencialidad estética y connotativa. Puesto que el ensayo se encuentra en el marco de la argumentación y no en el de la demostración, las nociones que expone tienen un valor afectivo.

2- Desde el punto de vista del *contexto* se tiene en cuenta la interdependencia entre el emisor, el mensaje y el receptor. El discurso del ensayo nace con la voluntad de comunicar alcanzando al mayor número de personas. El autor trata, por tal razón, de acomodar la expresión a un público que podrá considerar culto mas no especializado.

El escritor suele expresarse con claridad, precisión y fluidez con la querencia de calar raudamente en ese lector, poseedor de una cultura determinada pero sin especialización en la materia. Tiene a su disposición, sin embargo, todos los recursos expresivos de su lengua natural. Ellos le permiten patentizar la singularidad de un contenido existencial. El factor que rige esta segunda posibilidad es la voluntad de estilo (personal) del escritor. Es él quien otorga a las características previamente enunciadas una dimensión estética que puede convertirse, a su vez, en expresividad artístico-literaria.

4.3.2. La expresividad en el ensayo.

María Elena Arenas (1997:358-361) define la expresividad como el conjunto de fenómenos elocutivos, inventivos y dispositivos que contribuyen a crear un texto

atractivo para el lector. Existe un componente de placer implícito en el concepto de *ornatus* elocutivo. Será éste el responsable de que el conjunto de dispositivos de expresividad lingüística se considere una valiosa parte de la experiencia estética del receptor constituyendo, además, uno de los criterios más eficaces para determinar la especificidad literaria de un texto.

La creación ingeniosa se amalgama al razonamiento especulativo. La vocación persuasiva y la función estética van, a menudo, de la mano con la funcionalidad argumentativa. La expresividad del texto ensayístico, por lo tanto, se convierte, al unísono, en fuente de placer y conocimiento; en un factor de persuasión.

Al construir el nivel de *elocutio*, el ensayista activa la función estética empleando los dispositivos del *ornatus*. No se aleja aquel de los límites exigidos por la persuasión del lector ni por la comunicabilidad del contenido conceptual (Arenas, 1997: 361:363). En opinión de la autora no se busca la elaboración de una construcción lingüística sublime que otorgue al texto una dimensión poética. La comunicación de un contenido conceptual, sin embargo, no impide que las figuras vislumbradas devengan mero auxiliar cuya funcionalidad sea la de adornar el texto. Esta concepción del estilo era utilizada por la retórica clásica. En ella la lengua literaria se concebía como *sermo ornatus* y eran añadidos mecanismos de argumentación al lenguaje no artístico. Se entendía el *ornatus* como un aglomerado estático de elementos diversos que quedaban subordinados al discurso ya definido de forma precisa. En obras como *Rhétorique Générale*, del Groupe U, publicada en 1970, se planteaba, no obstante, que el *ornatus* no consistía tan sólo en la adición de figuras sino constituía, también, el resultado de la transformación del código lingüístico en todas sus consecuencias. La presencia de las figuras en un texto argumentativo responde a una doble intención. La primera de ellas es estética. Aquí, mediante el placer artístico que singulariza, distingue la forma se obtiene la especificidad literaria. En segundo término aparece la intención argumentativa. Ésta se concibe en dos sentidos; la argumentación de una visión del mundo, de un pensamiento y la persuasión del receptor.

Se comparte la hipótesis formulada por María Elena Arenas (1997: 364-365) en torno al aserto de que las figuras son, a su vez, argumentos. Planteamiento opuesto al de

P. y O.T. quienes consideraban que las figuras constituían adornos sin significación si eran percibidas por el receptor en el texto y figuras argumentativas cuando pasaban inadvertidas. La autora considera que todas las estrategias lingüísticas que pueden aislarse como figuras aúnan simultáneamente la función estético-emotiva y la función argumentativa. Sostiene que muchas de ellas poseen también una función cognitiva que permite percibir una determinada realidad de manera novedosa y diferente. Visible todo ello en el caso de metáforas, metonimias y analogías por sólo citar algunas.

Esta funcionalidad dual entre lo argumentativo y lo estético es interpretada por Margaret D. Zulick (1998: 490) como *"the artful marriage of argument and style"* aunque debería precisarse que el estilo es palpable a partir del análisis de los argumentos. La autora citada sostiene que cuando se utiliza la metáfora en el discurso persuasivo su uso no es auxiliar sino estructuralmente interactivo con la función argumentativa (1998: 482).

Resulta difícil determinar la línea limítrofe entre el estilo personal de un ensayista de la forma con la cual enfrenta y argumenta las ideas o tesis que desea transmitir. A propósito de lo anterior, las figuras y los medios lingüísticos, distintivos del estilo personal de un escritor, no son ornamentos capaces de apuntalar exclusivamente lo agradable en la formulación de un pensamiento sino baluartes que participan de manera activa en el dinamismo intelectual del conocimiento incidiendo en la sensibilidad estética del receptor.

María Elena Arenas (1997: 376) estima que para describir la expresividad artística de un texto ensayístico argumentativo deben tenerse en cuenta dos aspectos:

1- Los recursos expresivos pueden cumplir tres funciones: estético-emotiva, argumentativo-persuasiva y cognitiva. Cada una de ellas y sus efectos pueden ser simultáneos en una idéntica estructura lingüística.

2- Los recursos expresivos no siempre son focalizados en sintagmas concretos de la construcción verbal-elocutiva del texto. Suelen concebirse, en su mayoría, en los niveles de la *inventio* y la *dispositio* para obtener así la adhesión emotiva e intelectual del receptor.

Al *corpus* ensayístico de Fina García Marruz pueden aplicársele las reflexiones hasta aquí presentadas. Su prosa de ideas deviene ejemplo paradigmático para comprender cómo el plano elocutivo refleja lo estudiado en los niveles semántico-inventivo y sintáctico-dispositivo. A la estructura analizable de la forma/estructura se llega a través del análisis previo de argumentos entre los que destacan: el argumento por la oposición, la interrogación retórica, el ejemplo, la argumentación por las consecuencias, el argumento por la comparación y el símil, o el razonamiento por analogía donde se incluye, también, la metáfora. Prolifera, de igual modo, el empleo de figuras derivadas del argumento de la repetición. Éstas no son otras que la anáfora, la epístrofe y el isocolon por nombrar las más distintivas. Son igualmente destacables la prosopopeya y la aposiopesis. Al incorporar a estos mecanismos fragmentos narrativos, digresiones- en ocasiones extensas, escenas sugerentes y diálogos que refuerzan el tópico o los tópicos a desarrollar, va conformándose la clase de argumentación definidora de su poética ensayística. En ella descuellan, de la mano, armoniosos, el placer estético derivado de la lectura y la valía suprema de lo intelectual. Factores ambos que refuerzan la dimensión persuasiva de los ensayos.

En el estudio de las ideas de la escritora según su manifestación en el plano lingüístico es importante destacar que sólo el lenguaje es universal espejo. Las palabras que expresan un pensamiento van en su sola dirección pero las palabras en libertad son imantadas hacia una totalidad que les confiere un/su superior 'sentido' (no sólo como significado sino como 'dirección'). En otras palabras, un significado que va más allá de lo que, preconcebidamente, anhela Fina García Marruz, a través de ellas, decir. Se consigue por tanto ser 'mano conducida por' más que 'conductora de' la escritura. Sólo que este "por" sin duda está afuera, y no, como en el surrealismo, dentro, o en todo caso el nexo se establece no a partir de la propia conciencia sino de ese "orden" mayor que le otorga un novel nacimiento y sentido.

Se intentará ilustrar la explicación de este apartado con la sucinta interpretación de un ensayo citado en puntuales análisis de esta investigación. "Alicia Alonso en el país de la danza" incluido en el volumen *Hablar de la poesía*, publicado en el año 1986 por la editorial Letras Cubanas. Este texto posee una forma/estructura conformada por

la presentación de un tópico; sucinto preámbulo sobre el valor histórico de la danza y la consecuente relevancia (inserta dentro de las diversas partes del texto ensayístico) que dentro de esta manifestación artística le es reservada a la *prima ballerina absoluta* del Ballet Nacional Cubano. La importancia referida que corona el quehacer de Alicia Alonso, vertebra la argumentación. El empleo de figuras retóricas enriquece esta disposición donde prevalece el orden natural. La interacción del acto y la persona es subrayable aquí como la técnica argumentativa predominante. La argumentación del texto ensayístico abarca desde el panegírico histórico- cultural de la danza hasta el quehacer de los hermanos Alonso en la concepción de los caracteres esenciales, constantes, de la cubanidad a través del baile. Son transcritos, ahora, dos ejemplos de ambos paradigmas semántico-argumentativos:

¿Cómo alcanzó la danza clásica, junto a esa gracia todavía dieciochesca, ese naciente equilibrio de libertad y razón, ese medio armoniosamente humano y como bellamente limitado por su armonía tridimensional, al que la moderna quisiera añadir como una dimensión desconocida? ¿Cómo llegó a perder sus caracteres primitivos puramente reflejos, para alcanzar el dibujo de una distancia y la delicadeza de un ofrecimiento? Primitivas danzas, mímicas, guerreras, rituales o mágicas, ahuyentadoras de demonios o provocadoras de la lluvia, naciendo o desprendiéndose del rito, leudando o imitando la cacería y la batalla, la agricultura y el deporte, el amor o la guerra. El medioevo rechazó la profanidad de esas danzas que buscaban rencontrar lo sagrado de su origen a través de una embriaguez ya sin misterio o un desenfreno orgiástico, o, en el mejor de los casos, se iban reduciendo a una gracia demasiado regional o folklórica. La Edad Media creyó ver en la danza sólo a la misma muerte y la pintó llevándose al rey como al hidalgo, a veinticuatro personajes, que bien pudieran ser figura de las horas, con coreografía harto severa. El hombre siempre supo que las danzas habían sido hechas para celebrar una victoria, cuyo júbilo anunciaba, y acaso excedía, el de la vendimia, el renacer de la primavera, o la entrada de un gran rey en la ciudad. Los griegos vieron el ser y el movimiento, y danzaron frenéticos el misterio de la vida, separando la lucidez y el delirio, la fijeza estatuaria y el río heracliteano, en tanto los proféticos hebreos vieron el puente sobre las aguas, el arcoíris de la reconciliación. No era ya la embriaguez dionisíaca, mucho menos la voluptuosidad. No la danza de Salomé, anillos de la serpiente, no el placer sino la Alegría. Estancias del agua que se enlaza o precipita, del arco que se tiende. Cintas, espadas, antorchas, aguas primitivas, hasta

llegar a la danza ante el Arca de la Alianza del rey David. Pausa y acción de gracias, alegría y humildad de esa danza del vencedor del gigante, por la que el rey quiso hacerse pequeño sin temer a la burla solemne del cortejo. La danza más antigua fue la que se hizo para celebrar la victoria de los dioses sobre los gigantes y estuvo inspirada por Minerva, por la sabiduría. Triunfo de la medida fue el suyo. Lo gigantesco no es nunca gracioso, reina en lo inmóvil o inerte, en tanto que el pequeño corpúsculo danza junto a los otros en remolinos alegres. Parece que danzar no hiciera falta, hasta que su misma gratuidad nos sorprende con un paso que asume en mayor medida que los otros el perfil de lo bello y de lo necesario.

"Alicia Alonso en el país de la danza" (García Marruz, 1986: 425-426)

El segundo ejemplo:

Viendo a Alicia penetrar en su país de la danza recordamos estas martianas leyes de la analogía y el equilibrio y recordamos también la égloga cubana. El naturalista Poey no podía describir en sus versos un paisaje, un árbol, sin posarle en sus ramas algún gracioso o alado animalillo, sinsonte, mariposa o cocuyo nuestros, complementos del canto, el color y la luz. Martí hablaba de las "danzas de almas de hojas". Se dijera que la gracia de la naturaleza ha esperado siempre por una criatura que la reflejase y que, no encontrándola, se hubiese resignado a verla nacer de las fábulas. Recuerda a veces Alicia al pequeño personaje de Lewis Carroll tratando de adaptar sus pasos al nuevo elemento más rico descubierto, o la bailarina de Andersen, pequeña ante lo enorme, porque todos somos un poco como el soldado de plomo que tenía una sola pierna, y necesitamos ser consolados por el giro de una gracia inalcanzable.

"Alicia Alonso en el país de la danza" (García Marruz: 1986, 430-431)

En el exordio se advierte la presencia del argumento por la autoridad. Léase:

La gracia de la pequeña bailarina, dibujada en un cuento de Andersen, se destaca y desprende del círculo de la danza –categoría más coral y sacra- como la estrella del remolino girador. Las más delicadas relaciones se establecen entre la figura y el coro, que a su vez se fragmenta, se desenlaza o une, en el punto en que todo inicio se hace posible. Se entra como clandestinamente a sorprender a las ninfas en ese juego de esencias, con la única visión que nos ha sido dada de la diversidad naciente, a ese juego en que fingen ocuparse de un argumento escénico, cuando en realidad se sabe que están en otra cosa, redimiéndonos de las relaciones arbitrarias, de los movimientos triviales y fortuitos, con los pasos necesarios y las relaciones

justicieras y bellas. Parece que quisieran revelar ese hechizo como de bosque de los encuentros y de las despedidas, lo que media entre el movimiento y el reposo, entre la libertad y la mesura, la gracia de un equilibrio sorprendente. Parece que ella proporcionara sus unilaterales desmesuras, y que el coro la animase a entrar y a salir de él, a hacer lo igual de otra manera, a ser un grado más audaz de su obediencia, suspensas ante ese movimiento que ya expresa, que está en trance de volverse palabra, de escapar a sus giros simétricos para iniciar como la línea de la melodía, el "solo" de su flauta.

"Alicia en el país de la danza" (García Marruz, 1986: 423)

Fina García Marruz presta especial hincapié en su argumentación a la técnica de la danza. El contraste y la distinción con que cada bailarina ha iluminado este arte de compartir energía con el universo se nutre de la utilización de metáforas, símiles y de la interrogación retórica. Su escritura resume y rezuma, entrelazadas, las persistentes características que diversos críticos han entrevisto en su pensamiento literario. El misterio, la cadencia mediadora, la distancia mágica, lo poético o trascendente, por sitar sólo precisos semas, armonizan un texto cuya esencia está en la participación. Concepto y principio martiano de profundo calado en la autora cubana. Lo ensayístico acaso sea, esencialmente, 'leer' en una dimensión más intensa que esa 'abandonada' –y no por ello menos fructífera o participante- lectura que se realiza sin ánimos de 'criticar' en el sentido profesional del término, o sea, científicamente entendida. La lectura es una manera de participar. Todo en la realidad reclama la participación del otro aunque haya diferentes niveles de acercamiento. Al leer "Alicia en el país de la danza" puede el receptor sentir la verdad viva del texto aunque pueda o no, desde ese primer instante de encuentro con la letra y en ese grado relativo de incorporación, explicarla. Reside ahí el 'misterio' y la cualidad más consustancial del arte: ofrecer lo general a través de lo particular. Este precioso ensayo busca esa generalización mas no para quedarse o detenerse en ella sino para retornar a su centro neurálgico, objeto de su intelección, con una mirada más profunda y enriquecedora. Léase este fragmento revelador de lo hasta aquí explicado:

Venturoso es sin duda, que no podamos disfrutar de un don hasta tanto no podamos relacionarlo con otro como si sólo entonces pudiéramos amarlo como único. La pertinaz ingenuidad del "parece un cisne" que entusiasmaba a nuestros abuelos, mirando los aleteos de

Anna Pávlova o el cuello inclinado a lo Leda, no parece advertir la inconsecuente indiferencia con la que miramos a los cisnes reales. Se dijera que "el parece una paloma", una ninfa, un pañuelo diciendo adiós, toda esa ingenuidad de las primeras recepciones que se prefiere disimular mostrando el conocimiento del nombre técnico de un paso o las diferencias de un estilo, intentasen vencer lo que de solitario y melancólico tiene todo lo que mira el hombre, para relacionarlo gozosamente, por el "eros" de la metáfora, con el mundo, reuniendo en su unidad los extremos de los reinos (vegetal, animal, mineral) más distantes. Pero el placer más genuino de la danza empieza cuando cesan estas asociaciones más o menos gozosas para dar entrada a una comunicación más directa con algo que todas las apariencias visibles nos ciegan y de lo que parece que tuviéramos una secreta necesidad. En ninguna parte se camina como si se volase, una inclinación de cabeza es un perfecto asentimiento, una espalda o un hombro que gira o desaparece es una inexplicable alegría. El golpe sordo de la sangre deviene ritmo; el azaroso latido, ley, triunfo del retorno y del recocimiento. Nos invade como un gozo, una emoción inexplicables. Aquello pide una bella continuación que nuestros torpes aplausos no aciertan a darle. Sentimos la necesidad de una respuesta que no hemos aprendido. Intuimos movimientos más netos de una gracia nueva. Para decirlo en términos caro a la Weil, creemos ver la alianza de la gravedad y la gracia. Se dijera que nuestros graves pasos mortales se concatenasen unos con otros con la fatal pesantez y consecuencia de un silogismo, y nos hubieran impedido "la perspectiva aérea" de que habló Leonardo. Estamos secretamente influidos por nuestro modo de desplazarnos. El pájaro no podría comprender la naturaleza del silogismo porque vuela, y resulta delicioso porque vuela, y resulta delicioso imaginar cómo podría comportarse el entendimiento humano de no estar marcado al fuego por la concatenación de nuestros pasos, la egoísta de ese espacio reducido, por la "cadena" casual descendiendo del todo a lo que es uno, imaginar la libertad y el *Ave* de esa anunciación gozosa.

"Alicia Alonso en el país de la danza" (García Marruz, 1986: 431-432)

El plano verbal-elocutivo de este ensayo se distingue por la conjunción de los mecanismos enunciados, a su vez, en los planos de la *inventio* y la *dispositio*. La introducción de una técnica argumentativa subyacente (la de la interacción del acto y la persona) sitúa al lector en continuo diálogo con la grandeza de una manifestación artística sublime y el legado de una de las bailarinas más extraordinarias del ballet clásico. Los recursos explícitos en la estructura lingüística acercan al lector no sólo a los creadores de la escuela de danza cubana sino, también, a ese insondable misterio que desde la prehistoria ha impulsado al ser humano a comunicarse corporalmente. En

principio la danza tenía un componente ritual. Era ensalzada en ceremonias de fecundidad, caza o guerra y de diversa índole religiosa. La propia respiración y los latidos del corazón sirvieron para otorgarle esa primigenia, sublime cadencia. El conocimiento y la reflexión como actos de la *elocutio* contribuyen al placer artístico de tan primoroso recorrido por el baile.

IVd.4. Los sujetos participantes de la comunicación.

Se reflexiona en este apartado sobre la construcción de los sujetos de la comunicación del texto ensayístico. Se toman como punto de partida para ello las pruebas lingüísticas presentes en los ensayos de Fina García Marruz, integradores del *corpus* raigal de esta tesis doctoral. María Elena Arenas (1997: 377-378) explica que se trata de ver cómo el enunciador textualiza su propia estructura comunicativa con el receptor en el interior del espacio sintáctico creado por el texto. En todo texto argumentativo aparecen testimonios lingüísticos. Coexiste, también, una ingente información semántica que indica el carácter subjetivo del discurso. Inciden en él la presencia "moral" del emisor y el concurso vivaz del receptor mediante disímiles semas. Éstas arrojan luz sobre el pensamiento y la intelección de un autor, así, también, sobre el entendimiento que establece con su receptor. Se intenta demostrar cómo es reflejada la personalidad del ensayista (en este caso la de Fina García Marruz) en el texto a través de señas lingüísticas, encargadas de señalizarlo subjetivamente.

En la configuración subjetiva del discurso, subraya la estudiosa María Elena Arenas (1997: 380-381) dos finalidades específicas. Podrían resumirse así:

1- Personalizar la materia. Al individualizar al enunciador y al destinatario puede establecerse una relación de naturaleza dialogística. Al tenerse en cuenta la opinión del receptor- cuya capacidad intelectual se considera igual o superior a la del emisor- logra darse un tratamiento libre de dogmatismos que evita la adulación, la demagogia.

2- Permitir que el enunciador transmita una determinada imagen de sí mismo. Esto puede explicarse recurriendo a la noción retórica del *êthos*. Buena parte de la credibilidad del emisor se apoya no tanto en la solidez de sus argumentos sino en su carácter y la confianza que es capaz de despertar. María Elena Arenas matiza que el *êthos* y el *pathos* son pruebas subjetivas o morales basadas en las pasiones y dirigidas a

conmover. Los recursos relacionados con el *êthos* son más frecuentes que los del *pathos* en todo aquel ensayo destinado a ser leído y no pronunciado ante un auditorio.

La investigadora expone, asimismo, que la presencia del autor se realiza desde dos planos en el texto ensayístico. El primero se da a través del propio mensaje. Sus indicios lingüísticos revelan la actitud de quien lo emite; determinante en el grado de influencia ejercido sobre el receptor. El segundo plano se concibe por mediación de su propia personalidad. Revela, además, sus cualidades morales e intelectuales.

En cuanto a la presencia del lector es importante precisar que, también, se exterioriza en dos niveles:

a- Como lector implícito o en la construcción del lector ideal; aquel sobre el cual es efectiva la argumentación del emisor.

b- Como destinatario interno de la enunciación; casi siempre por mediación de marcas lingüísticas que interactúan en el texto. El objetivo de éstas será crear la apariencia de diálogo.

4.4.1. El enunciador y su construcción textual.

Retomar los juicios de María Elena Arenas será de inestimable ayuda en el desarrollo de este epígrafe. La estudiosa (Arenas, 1997: 381-392) establece que lo realmente distintivo, peculiar, del ensayo reside en la disposición asistemática del contenido y la presentación del mismo por intermedio de un filtro subjetivo. Se centra, en detrimento de la subjetividad, en un personalismo *sui generis* en el que destacan las características que a continuación pasan a sintetizarse:

- Reside en el proceso de focalización desde el que son tratadas las materias semántico-referenciales. El ensayista interpreta la realidad desde su inherente, particularísima, perspectiva inserto en las circunstancias sociales, culturales e ideológicas siendo extensibles las mismas al hombre en general. Se conforma el punto de vista del yo.
- Se articula a través de dos contenidos específicos: el contenido emotivo y el contenido conceptual. El ensayista incluye datos, comentarios personales a través de los cuales son ofrecidos fragmentos de su retrato o autobiografía que consigue exteriorizar a modo de confesión.

- El mencionado personalismo, también, se deriva de la intimidad y la familiaridad que acompaña la elección de temas. Éstos suelen afectar directamente al ensayista por diversas razones; su profesión, sus gustos personales o intereses sociales por citar sólo algunos ejemplos.
- El personalismo posee un significativo sentido estilístico. Los pensamientos del ensayista no son justificados exclusivamente por mediación de sus disquisiciones sino también a través de sus fantasías, del uso de asociaciones, analogías y metáforas. La elección y utilización de los registros de la lengua común, más allá de la pura información, resulta determinante en la constatación del estilo.
- Se convierte en una forma "objetiva" de conocimiento que parte de la introspección como método de experimentación.

Los cinco rasgos referidos previamente confieren al ensayo la concepción, la distinción de texto marcado subjetivamente. Las funciones de enunciador que emiten los signos lingüísticos y las de observador suelen fundirse en el ensayo en un único actante. Su hacer es doble: cognitivo, identificable por aquello que conoce y hace conocer; perceptivo, rastreable por lo que ve, siente y oye. De eesa forma la actuación de observador se superpone a la de enunciador. María Elena Arenas en el desarrollo de esta temática parte del ámbito de la narratología. Establece, de esta forma, correspondencias entre la situación enunciativa del texto ensayístico con alguna de las categorías postuladas para el narrador. Destacan la que implica la voz; la participación de éste en el texto (homodiégesis) y una visión interna de los acontecimientos, conocida también como focalización intradiegética. La autora toma como referencia las ideas desarrolladas por Gérard Genette en su texto, de 1983, *Nouveau discours du récit*. Puesto que la diégesis, no obstante, implica relato (aparece éste sólo de forma esporádica en el ensayo) matiza María Elena Arenas el concepto de visión o focalización interna. Tal relatividad cobra su sentido en la medida en que la posición del observador es siempre externa; tanto cuando el sujeto de la enunciación habla de cosas ajenas a él como cuando lo hace de sí mismo. En el texto ensayístico el enunciador está presente en el discurso de forma implícita o explícita. Analiza su material semántico referencial desde un exterior no neutral. Ello implica que el observador participa

activamente con sus sentimientos, opiniones y conocimientos acerca del asunto tratado. El lector reconstruye así la imagen de un *autor implícito*. Ese "segundo yo" del autor real forma parte de la estructura del conjunto referencial sosteniendo el sistema ideológico y moral de un texto. En el género ensayístico pueden compendiarse varias funciones:

a- La de observador o focalizador (función siempre externa).

b- La de enunciador o agente que emite los signos lingüísticos.

c- La de autor implícito o función ideológica.

Existe la convención institucional de identificar, en la clase de textos argumentativos, el sujeto de la enunciación con el autor real. No resulta apropiado hablar de narrador en el caso del ensayo. Pueden hacerse corresponder, no obstante, algunas funciones de la enunciación narrativa con las que desempeña normalmente el sujeto de la enunciación ensayística. Serían éstas las siguientes:

1- Función metadiscursiva o de control. En ella el sujeto comenta las peculiaridades formales del propio texto o enunciado. Estos comentarios pueden ser de dos clases: los que se centran en las características de la configuración del texto ensayístico; y aquellos que sirven como elementos de enlace y coherencia textual, esenciales en la facilitación de la comunicación global.

2- Función hermenéutica: el sujeto logra la correcta interpretación del sentido desde su propio texto.

3- Función de comunicación propia del enunciador volcado hacia su interlocutor.

4- Función testimonial. Aquí el enunciador se vuelve sobre sí dejando constancia de la relación afectiva que mantiene respecto a lo por él enunciado.

5- En la función ideológica el enunciador transmite un determinado sistema de valores e intereses ideológicos. Suele conseguirlo a través de las valoraciones introducidas mediante los giros lingüísticos. Éstos aluden a la focalización o perspectiva personal.

Puede afirmarse que las valoraciones ideológicas en el ensayo pertenecen al autor real, quien se proyecta en un sujeto de la enunciación que profiere frases auténticas. En el discurso novelístico no es de certero conocimiento si la ideología reflejada pertenece al autor biográfico o forma parte de la estructura de ficción. Se

establece un pacto de lectura que obliga al lector a admitir como ciertas las afirmaciones del enunciador. El lector se construye una imagen ideal del autor a partir de la lectura de su texto. La referida imagen recibe la denominación de autor implícito.

La personalización del ensayo se funda en indicios lingüísticos que marcan subjetivamente el discurso (Arenas, 1997: 394-411). Abarcan ellos dos ámbitos de la enunciación: la localización y la modalización. Serán vistos con detenimiento en el análisis del *corpus* ensayístico.

4.4.1a. La localización.

Es el conjunto de elementos que posee la lengua para localizar el texto respecto a la enunciación y el enunciador. Las categorías de persona, tiempo y espacio devienen esenciales en ella.

4.4.1a.1. Las categorías de persona.

La marca lingüística más evidente de la personalización del ensayo es la presencia del deíctico "yo" o "nosotros", así como las formas verbales y determinantes de la primera persona del singular o del plural. Al reflexionar sobre el plano ficcional hay que tener en cuenta una serie de convenciones comunicativas por la que estos deícticos no son identificables con el hablante y destinatario reales. Pierden, de esta manera, su valor localizador en el plano de la enunciación. No sucede así, sin embargo, en el caso del ensayo. Aquí los elementos lingüístico-indiciales del enunciado no pierden su valor deíctico respecto a la situación enunciativa. Así, el "yo" gramatical del enunciado se engarza siempre con el *yo digo* de la enunciación. Éste, a su vez, con el locutor real o sujeto del acto literario.

En los ensayos objeto de análisis alternan indistintamente el pronombre personal yo y el plural nosotros. Fina García Marruz, al identificarse con el lector común y escribiendo para él, hace uso del pronombre personal plural de primera persona en muchos de sus textos ensayísticos. La utilización reiterada de este pronombre podría atribuirse, entre otras muchas cuestiones, al principio de mancomunión participativa, asumido como raigal por la autora, inherente, también, a la poética martiana. Se elige, a continuación, un ejemplo donde esta semántica de lo colectivo deviene convergencia emocional. Léase:

Cuando recorremos todas estas vicisitudes de su larga y difícil vida militar tenemos la imprensión de una carrera sólida, de un hombre seguro y eficientísimo, de un español cabal. Poco a poco iremos descubriendo cómo lo insular fue penetrándolo al extremo de ser su poesía no la de un español por la sangre que nace y se desarrolla en La Habana, sino un auténtico habanero de su tiempo, que nos deja los primeros textos de lo que con él se empieza a llamar la poesía cubana. La complejidad de la figura crece cuando recordamos que ese sólido militar, tan sensato y eficiente, se volvería loco. Zequeira, como el Licenciado Vidriera, llega "a un castillo de cristal", se ha hecho vulnerable, cree que, si se pone el sombrero, se hace invisible. "Siempre para mí es de noche", haría decir al pastor de su madrigal que se presta tan admirablemente para esas "versiones a lo divino" que de tanto gustó la poesía mística.

"Manuel de Zequeira y Arango" (García Marruz, 1986: 244-245)

Para una comprensión mayor del empleo de este pronombre en el discurso de la escritora cubana puede tenerse en cuenta el estudio propuesto por Uri Margolin (1996). Entre las tesis planteadas por esta estudiosa (Margolin: 1996: 118) pueden incluirse los ejemplos que aparecen en los ensayos en la siguiente alternativa:

All members of the reference class utter jointly this token of 'we', making them joint simultaneous originators of the current discourse. Good examples are collective prayers and hymns, such as those found in the book of Psalms or the prayer book of church and synagogue.

Si bien debe separarse el discurso narrative del argumentativo, se admiten algunas de las cuestiones que incorpora Margolin en su artículo. Quizás la más significativa sea aquella que explicita el sentido del individuo que forma parte de un "nosotros". Explica que el emisor cuando utiliza "nosotros" parece reconocer la existencia de un sujeto plural colectivo, "yo" más "los otros", del que el hablante forma parte; de un grupo unido por algún lazo que comparte con el referido emisor creencias, actitudes y valores. No se cuestiona si tal grupo existe o no cuando lo examina un observador externo mas el hablante posee un sentimiento conjunto respecto a cierto colectivo. Éste suele crear un componente central de su conciencia, percepción o imagen. Si esta creencia la comparten varios individuos existe el grupo como un hecho de la psicología social constituyéndose un sujeto colectivo. La autora manifiesta, también, que una forma más efectiva, convincente e inmediata de expresar la dimensión reflexiva es dejar a sus poseedores hablar por sí mismos desde dentro, cual miembros del grupo de referencia por ellos electo.

No menos interesantes resultan las ideas que, desde la crítica feminista, introduce Tuzyline Jita Allan (1993) a propósito del uso de los pronombres "We" y "I" en varios textos literarios. Resulta oportuno traer a colación su investigación sobre las implicaciones de impersonalidad en los ensayos de Virginia Woolf y Alice Walter. Propician éstas un diálogo *sui generis* con la utilización del "yo" y el "nosotros" en la producción ensayística de Fina García Marruz.

Woolf, señala Jita Allan, no consideraba el método del ensayo diferente al de una buena novela. Veía en la forma, fragmentaria y tentativa del ensayo el potencial para "momentos de revelación" similares a los que esperaban encontrarse en la novela moderna. En muchos ensayos de la escritora cubana puede rastrearse una retórica del auto-ocultamiento que se revela en el uso del pronombre personal "nosotros". Este "nosotros" constituye una "comunidad de lectores comunes" con los que la autora se identifica. Ninguno de ellos se erigen en críticos o estudiosos son, más bien, lectores comunes que exploran el placer en la literatura. Los ensayos sobre escritores o personalidades artísticas devienen prueba de una lectura integradora de la autora y de la naturaleza democrática de esta clase de textos. Resulta sintomática, en algunos ensayos, la ocultación del "yo" como marcador de subjetividad. Al neutralizar este pronombre de la posición de sujeto, Fina García Marruz conmuta la balanza creativa a favor de la caracterización del objeto de estudio.

La estudiosa Lisa Low (1997) señala que el uso del "yo" puede llegar a convertirse en una forma de autoritarismo. Supone muchas veces la raíz del conflicto social con una evidente pulsión egocéntrica y fascista. El verso "Quiero escribir con el silencio vivo" de la autora cubana supone una declaración de intenciones latente en la totalidad de su obra. Semántica y simbólicamente su escritura de rebordes, jamás superflua, no pretende decirle al lector/receptor lo que debe pensar o hacer. Su decir es invitación, participación y acompasado palpitar; voz que susurra erudición, imaginación, sentimiento.

En la selección ensayística elegida para esta investigación resultan mayoría los textos con presencia del "nosotros" o "nos"; esencialmente este último que forma el dativo y acusativo de la primera persona del plural en masculino y femenino siempre

marcado por su uso enclítico. La utilización del pronombre personal "yo" es, también, importante aunque su incidencia es menor en la totalidad del *corpus* ensayístico de la escritora cubana. La funcionalidad del mismo estará asociada a puntuales exégesis, panegíricos y caracterizaciones. Se presenta a continuación una ejemplificación de ambos.

Ejemplos con "nosotros" o "nos":

Por eso, maestro, nos permitimos contradecirlo. Usted sabía mejor que nadie que no era lo mismo un caracol diurno que su nocturno caracol haciendo su espiral en lo oscuro. Todo el que haya frecuentado su poesía sabe que ella hizo del descendimiento órfico en las sombras condición misma de la ascensión de los cuerpos a la luz.

"La poesía es un caracol nocturno" (García Marruz, 2008: 85)

Ello nos remite de nuevo a la imagen que escogió para visibilizar la poesía, comprobando nuestra sospecha de no estar ante una metáfora más, ya que el caracol es a la vez una forma fija, lograda, y una forma caminante, que sugiere, en su espiral truncada, una ascensión en principio infinita: buen símbolo entonces de la comunicación entre los dos reinos, de la ruptura de los "distintos círculos" por la línea errante o espiral que los atraviesa y trasciende.

"La poesía es un caracol nocturno" (García Marruz, 2008: 90)

La guía, a su vez, nos resultó confusa, pues se trataba realmente de un bosque, de una obra demasiada rica, en creciente expansión, compleja en su aparente brillantez que constantemente rompe nuestros propósitos de ordenación, y se nos escapa. Y quizás fuera mejor dejarla escapar, y acompañarla en sus aventuras de *Caminante montés*, o en sus errabundeces por "el bosquezuelo".

"La poesía es un caracol nocturno" (García Marruz, 2008: 122)

Allí junto a la mesa rústica, en que compartimos "una tortilla de oro", como la calificaba Cintio, que nos preparó el mismo Samuel, nos leería la página que escribió para su madre, en la que no la nombra –sólo mientras la leía nos dimos cuenta de que era por ella- y que era sólo una enumeración interminable de todas las flores cubanas, cauda de "rosas, bungavilias, coralillos, alamandas", "resedá" que Salomón cantara, y también acompañara a la Niña de

Martí, “titonia con los discos del amarillo, recia rival de los yelmos de girasol”, “ruselias, embelesos, flores del aire, glorias!”.

“La poesía joven de Samuel Feijóo” (García Marruz, 2008: 124-125)

De nuevo, como al acercarnos a Bécquer –aunque en Samuel se da lo que hemos llamado nuestro tercer romanticismo-, nos preguntábamos por la sustancia, por el hueso que no se corrompe, y él respondía, sabichoso como campesino: “Canto, aún no soy”, aunque “Mi canto es, y vuela”.

“La poesía joven de Samuel Feijóo” (García Marruz, 2008: 126-127)

Cuando queremos precisar el mundo que evoca el nombre de Bécquer para nosotros no nos acude una imagen sino varias, que se superponen y nos lo ocultan: es el esbozo de una capa oscura que se pierde por un laberinto de calles estrechas, o es quizás el fulgor doloroso de una mirada que se clava rápida en las sombras y huye. Bécquer, como su gran arpa empolvada, nos mira desde un ángulo oscuro, como rehuyendo la luz. Parece que nos va a decir quién es y lo que señala son los invisibles átomos del aire o las ardientes estrellas, lo diminuto o lo enorme, todo lo que en la naturaleza vibra, tiembla, vuela, desaparece: saeta, hoja, ala, luz.

“Bécquer o la leve bruma” (García Marruz, 1986: 9)

Los que conocieron al poeta joven nos hablan de su aspecto “soñoliento”. De “entredormido” lo califica Rama en su estudio. Vargas Vila –nombre que espanta a los cultores del “buen gusto”, escritor que a pesar de su torrencialismo y egolatría, o acaso por ella, es una esencia americana- dejó un inapreciable testimonio de su amistad con Darío, al que amparó más de una vez, de las muchas que el poeta acudió a él, como un gigante desvalido. Martí decía “nuestro Vargas Vila”, para enseñar que había otro. Ese otro nos ha dejado un retrato de Darío joven “fantasmal y enigmático”, “la mirada genial, la sonrisa triste”.

Darío, Martí y lo germinal americano (García Marruz, 2001: 8)

Nos parece que hubiera sido más útil, a los fines de explicar la aparición de textos de Martí y Darío con una diferencia de pocos años –pues, ¿qué significan en un movimiento que va a paso de siglo?-, la noción martiana de la “brotación simultánea”. Martí se fija en que el modernismo –que otros vieron como movimiento esteticista sin raíz americana- había brotado simultáneamente en varios países de América a la vez, lo que indicaba ese vínculo secreto, “por debajo del mar”, que ve en la familia de todos nuestros pueblos. Por eso dice: “Es como una

familia en América esta generación literaria…" que si bien había empezado por "el rebusco imitado", había llegado a la expresión "artística y sincera, breve y tallada" – y júzguense estas fusiones- "del sentimiento personal y del juicio criollo y directo".

Darío, Martí y lo germinal americano (García Marruz, 2001: 68-69)

Con un poco de tardanza, nos llega este libro de Mirta Aguirre sobre Cervantes, ejemplar por la sobriedad de su estilo, por la rigurosa ordenación de la materia hacia su implacable tesis, y por su seria documentación, esa documentación que suelen llamar "fría" los que no ven en la paciencia que la hace posible el escrúpulo más delicado que pide la verdad para revelarse (…) Viene este libro a continuar así lo que ya podríamos llamar una pequeña tradición cervantina en Cuba. Conocidos son los trabajos de Varona y Justo de Lara sobre ese "temprano amigo del hombre" que llamó Martí a Cervantes. Sería curioso estudiar la constancia de esa singular atracción que ha ejercido Cervantes sobre nosotros, con preferencia a cualquier otro clásico. Viene a continuar también entre nosotros una tradición crítica que ya se puede ir calificando por lo que constituye su característica más peculiar: de la mesura. Mesura americana, que conocen tan mal los que sólo nos ven en la abundancia desatada, mesura que es abundancia contenida y que ya ha dado tan provechosos frutos.

"Nota para un libro sobre Cervantes" (García Marruz, 1949: 42)

Juan Ramón, al decantar a Bécquer, nos descubrió lo esencial de él, lo que tenían sus versos de esbeltez plata, de piedra y fuente andaluzas. El último romántico ya se nos aparecía como el primero de ellos. Bécquer surge cuando el romanticismo estaba de capa caída, pero con esa capa se cubre, y lo echa a andar.

"Bécquer o la leve bruma" (García Marruz, 1986: 13)

Ejemplos con "yo":

En lo humano, he sentido yo siempre la poesía en aquellos raros seres capaces de darnos alegría, que no son siempre, necesariamente, los más alegres. Aún la existencia más dichosa es tan trágica que la alegría me ha parecido siempre lo más conmovedor, porque quien nos la da también es un mendigo. Adoro esa bondad involuntaria, capaz de sonreír en la miseria, esa humildad desgarradora de la alegría. El hogar en que conviven, el sitio por donde pasan seres así quedan llenos de inspiración permanente. Un rayo sólo de esa luz y el mal retrocede como ante un escudo.

"Hablar de la poesía" (García Marruz, 1986: 437)

Pensé iniciar estas palabras diciendo que yo no sé lo que es la poesía. Pero después de la famosa frase del más sabio de los hombres me temo que ésta sea una declaración demasiado arrogante. A mis diecisiete años yo sabía muchísimas cosas más acerca de la poesía. Como cualquier joven ignorante, lo sabía, naturalmente, todo. Recuerdo que escribí un tratado de unas cuarenta páginas del que ahora hubiera podido valerme si no fuera porque un pobre hombre, aprovechando mi previsible distracción, me robó la bolsa que contenía el voluminoso trabajo que sólo pude reconstruir después en parte. Por desdicha mía y suya, en la bolsa tenía sólo cinco centavos. Siempre compadecí a aquel ladrón que creyó encontrar algo con qué aliviar su miseria y sólo halló una arrogante disertación sobre la poesía. Con qué aborrecimiento tiraría mis papeles a un rincón. Poesía sería para él un plato de sopa bien caliente, un colchón nuevo, un abrigo. Muchas veces imaginé yo el miserable cuartín en que debió haber abierto su desolado tesoro y me sentí maldecida por aquel desconocido que esperaba, sin duda, otra cosa mejor. Poder reparar de una vez por todas ese error, no defraudar de nuevo esa esperanza, siento que es lo único que nos daría a todos el derecho para volver a hablar de la poesía.

"Hablar de la poesía" (García Marruz, 1986: 441)

Siento ahora yo menos que en la adolescencia ese imperio de la memoria y el deseo. El hoy humilde me parece el verdadero alimento. Pan nuestro de cada día, no lo excepcional, sino lo diario que no cansa, ni estraga, y que sustenta. Vivir en esa especie de disparadero del proyecto incesante, menudo o magno, escamotea muchas veces su maná precioso sosteniéndonos. Que ningún acto que realicemos en el día, ni aún el más modesto, sea mecánico. Que podamos tender la cama con la misma inspiración con que antes se iba a ver la caída del crepúsculo.

"Hablar de la poesía" (García Marruz, 1986: 434)

Yo sabía que de niño había estudiado en el Colegio Mimó, al que también había ido mi hermano, e imaginaba su familia parecida a la mía: las dos hermanas en torno al hermano mayor que se destaca y adoran; escuela con patio cuadrado, fundacional, al centro; muchachos de casa modesta del centro de La Habana a los que se envía a estudiar con esfuerzo, un poco grandotes para los bombachos color dril arrugado y las medias oscuras que se ruedan un poco; entrada al pasillo algo tiznado llamando a la madre que está en los cuartos del fondo para almorzar temprano; vozarrón que empieza a cambiarse y conserva aún alguna nota débil que rectifican con imperio los nobles ojos romanos; apoyo de la casa sustentando invisible la pasión por la

letra y sus reinos ilímites. Yo conocía muy bien esa atmósfera de muchacho modesto que se destaca entre los más privilegiados y es en secreto envidiado por ellos, esa noble e ingenua suficiencia del dato que se conoce no se sabe cómo, del libro raro que se adquirió no se sabe con qué, de la autoridad europea que manejan unos pocos, cuyas márgenes se ven anotadas ya con una observación original, ya con un rápido disentimiento. Mi padre había sido, como él, devorador de libros y muy señor de su pobreza, y yo conocía muy bien esa mezcla de alma familiar, sencilla, y frase opulenta e irónica, ese extraño vínculo de "lo literario" unido a todas las formas de la vida que existió en nuestro siglo pasado y comienzos de éste, por el cual el médico de corte europeo, hace saborear un giro criollo en su conversación de buenas pausas, el abogado se mostraba capaz en un discurso de añadir una voluta nueva a un exordio griego o una cita latina, una carta familiar obligaba como una pública a un estilo cuidado y ceremonioso, y las cláusulas oratorias, los epitalamios o las frases célebres diseñaban las perspectivas de un viaje, una boda, una muerte.

"Estación de gloria" (García Marruz, 1986: 382-383)

Me he permitido hacer esta digresión inicial porque si algo comprueba la lectura de su obra es la imposibilidad de abordarla o entender el sentido de un texto sin relacionarlo con otro, a veces lejano. De otro modo, este tema aislado de "la espada intacta" puede llevarme a suponerle alguna atracción hacia aquellos "cátaros" del culto a la Virgen, que rechazaban el matrimonio como impureza, la llamada "herejía albigense", mal interpretando el otro tema, el de "las nupcias no habidas" de Antígona.

Pues, aunque encuentre yo, en alguna página suya, un enorme interés por los enterrados "templos cátaros", esta imagen de "la espada intacta" tiene que ver más bien, por el contrario, con el españolísimo culto a la Virgen Madre, alianza de pureza y fecundidad que, en plano modesto, encarna Galdós en figura tan zambraniana como la de esta Fortunata madrileñísima, personaje que mucho alaba, y opone a la puritánica Jacinta. Culto que halla su más alta expresión literaria en la pastora cervantina que, en altiva roca, alza contra sus perseguidores su "Fuego apartado soy, y espada puesta lejos", imagen, en verdad, de la fiera, maternal castidad de España.

"María Zambrano entre el alba y la aurora" (García Marruz, 2008: 260)

4.4.1a.2. Las categorías de tiempo.

Al reflexionar en torno a los tiempos verbales inherentes al texto ensayístico, la estudiosa María Elena Arenas indica que éstos son los de la enunciación discursiva o "experiencial". Suelen señalar una presencia del sujeto en el texto y una situación que implica a los interlocutores en lo enunciado siendo el presente, el pretérito y el futuro sus marcas distintivas (Arenas, 1996: 396-403). En el caso de los ensayos objeto de estudio destaca el uso del presente, prioritario para la escritora cubana en su comunicación directa con el lector. El uso del pasado va a ceñirse, especialmente, a las categorías retóricas de la exposición y de la narración. La utilización del presente sitúa un hecho como contemporáneo al instante (momento) de la enunciación; actos como el de recordar, opinar, creer entre otros que pueden considerarse simultáneos al momento de la escritura. He aquí algunos ejemplos:

El rostro de *cemí* de Darío lleva la historia al germen. Se interna en una selva sagrada. Trae en las manos un caracol de oro. El oro asciende de las entrañas de la mina hasta alborear en lo azul. Este dominador de todos los ritmos asegura persigue, ha perseguido una forma sin lograr hallarla. (El caracol la forma tiene de un corazón). La imagen se retrotrae al rostro de un niño en que están reconcentradas todas las edades. El niño inicia un movimiento de juego y canta, en lenguas desconocidas, una música nueva.

Darío, Martí y lo germinal americano (García Marruz, 2001: 75-76)

Por la noche, el joven Del Monte pasea por la Alameda de Paula resintiéndose de una Habana mal iluminada, inculta, chocarrera, en que los volantes y quitrines levantan una nube de polvo al pasar y las damas lucen en la cabeza su adorno bárbaro de "cocuyos". Imagina una Habana de rango europeo, de tertulias cultas, donde las habaneras no empiecen a bostezar a las nueve de la noche y lleven atuendos semejantes a los que usan las damas de París, donde los jóvenes venzan el pecado nacional: la inercia y piensen en algo más que en lucir el pie pequeño bien ajustado por los estrechos y lustrosísimos botines.

Estudios Delmontinos (García Marruz, 2008: 17)

Acaso por esto, siempre nos parece que los demás nos lo desconocen o fragmentan, porque cada cubano ve en él, un poco, su propio secreto. Y así lo vemos como el hermano

mayor perdido, el que tiene más rasgos del padre, y al que todos quisiéramos parecernos porque contiene nuestra imagen intacta a la luz de una fe perdida. Pensamos que si estuviera entre nosotros todo sería distinto, lo cual es a la vaz lo más sencillo y lo más misterioso que se pueda decir de alguien. Desconfiados por hábito o malicia, creemos en él a ciegas¨; enemigos de la rigidez de todo orden, aún del provechoso y útil, nos volvemos a este austero en quien la libertad no fue una cosa distinta del sacrificio; burlones y débiles, buscamos, como a invisible juez, la gravedad de este hombre, poderoso y delicado. Él es el conjurador popular de todos nuestros males, el último reducto de nuestra confianza, y olvidadizos por naturaleza, rendimos homenaje diario, profundo o mediocre, a aquel hombrecillo de cuerpo enjuto, de frente luminosa y ojos de una penetrante dulzura, que tiene esta irresistible fuerza: la de conmover.

"José Martí" (García Marruz, 2008: 9-10)

El diario nos dice cómo todo es poesía –todos los gestos, todas las conversaciones, una comida, el diálogo de dos viejos mambises-, a través del sentimiento de la independencia del tema frente al misterio de la mirada. No me canso de subrayar la absoluta originalidad, la profunda anticipación –no sabemos si consciente- que esto significa. Sin "escoger", sin preferir, entre las mayores responsabilidades que abrumaron nunca a un hombre, en el centro mismo de la muerte, anota sin cesar, como quien asiste a un espectáculo espléndido de una importancia perdida: "El pájaro, bizambo y desorejado, juega al machete: pie formidable; le luce el ojo como marfil donde da el sol en la mancha de ébano".

"José Martí" (García Marruz, 2008: 36)

Creo que esto va más lejos –y no me refiero a calidades literarias- que lo de Martí: "Verso, ¡o nos condenan juntos / O nos salvamos los dos!", su rigor puritánico va más lejos, ya que advierte que prefiere perder su obra si es que ella puede ser obstáculo a la salvación personal. Claro que en Martí tal riesgo está ausente, ya que en él no hay separación posible entre esta palabra ya limpia de toda impureza, y la obra que la cumple, al punto de ser ya una las dos. Y hemos dicho rigor puritánico porque vemos en esto huella de su formación protestante, aún cuando tan tempranamente la dejara atrás, que en realidad marca toda su obra.

"La poesía joven de Samuel Feijóo" (García Marruz, 2008: 161)

Esta nodriza, que habla un poco como San Juan de la Cruz de la fuente que "mana y corre, aunque es de noche", le hace un reproche que no es ya el de Creón sino el de alguien que la conoce desde "niña": enfrenta así a Antígona a su propio destino elegido, y habla entonces

¿en nombre de la historia, o de la "vida" misma? No parece azaroso que tenga que volverse al diálogo con la madre terrestre, o sea que en ese diálogo con ella interrogue "al viaje misterioso de los padres" a la cámara nupcial, "de la que vuelven con nosotros para siempre", entrándose así en las tinieblas para dar a luz la vida. Hija es también la madre de la "inmensa tiniebla" de la que todos provenimos (…)

"María Zambrano entre el alba y la aurora" (García Marruz, 2008: 272)

Observemos cómo al final del párrafo –como en tantas otras páginas de Martí-, hay un modo de resolver la luz y el color que casi llamaríamos impresionista. Lo que primero nos describe "saliendo del silencio", paseantes orondos y tranquilos, envueltos a pesar de todo en una suerte de inmovilidad, lo describe después desordenado por un caballo que cruza caracoleano, espantando los grupos, y ya para darnos idea de movimiento acude al entrecruzamiento de telas, de colores, más que a la minuciosidad de la figura completa, pero el impresionismo es aquí un recurso tan solo, pues a la larga lo que nos quedan son los contornos netos del cuadro, que percibimos recortados y nítidos. Al terminar nos describe como presidiendo y aquietando la doble escena con sus tres franjas de colores, la bandera nacional.

"José Martí" (García Marruz, 2008: 32)

De este primer diario al segundo, ya va mucho. Aquí los colores apenas tienen lugar, se siente en cambio más la línea. Es el año de su madurez y de su muerte (1895). Nada aquí de esa imaginación, más al servicio de la experiencia que de la fantasía, ni de esa profusión alegre de colores y formas. Logra las calidades antillanas más puras: desnudez, silueta, finura. Su estilo, siempre tan bellamente directo, se hace más simple, y como atenuado a veces por la ternura. Así también es el paisaje antillano, sin accidente vistoso o proporción excesiva, tan distinto al suramericano, por su monótona simplicidad y severo dibujo. ¿Cómo olvidar a Don Jacinto, "de perfil rapaz"; a Jesús Domínguez con sus dos hijas, a Toño, "de ojos grises, amenazantes y misteriosos, de sonrisa insegura y ansiosa, de paso velado y cabellos lacios y revueltos", al pobre negro haitiano, al viejo que habla "y puntúa el discurso con los bastonazos que da sobre las piedras"? "Ya la escuchan –nos dicen- , un tambor, dos muchachos que ríen, un mocete de corbata rosada, pantalón de perla y bastón de puño de marfil. Por la ventana le veo al viejo el traje pardo, aflautado y untoso." Observemos lo desusado y audaz de estas enumeraciones. ¿Quién escribía asi en su tiempo? Pero sobre todo léase el pasaje del canto del mar, o ese

conmovedor David, de las Islas Turcas que "se les apegó", dice Martí, desde la arrancada de Montecristi.

"José Martí" (García Marruz, 2008: 33)

Este uso del presente no es, sin embargo, el más frecuente en el ensayo. Señala la autora que el distintivo es el utilizado para realizar un comentario inmediato con valor neutral o general, así como el empleado en proverbios, aforismos o enunciados con un valor universal. Lo realmente interesante respecto a la utilización de este tiempo verbal es que constituye o condiciona el tono asertivo inherente al texto ensayístico. Puede comprobarse la presencia de este uso del presente, esencialmente, en la superestructura del exordio. Aquí Fina García Marruz reúne aserciones de este tipo para introducir el tópico o tópicos que va a desarrollar. No se presenta en el *corpus* de la investigación tal empleo como una marca constante, mas en los textos meramente exegéticos resulta para la escritora cubana una concepción innegociable. Es un uso del presente cuya referencia intemporal convierte los conceptos de pasado, presente y futuro en irrelevantes puesto que no se localiza la acción, suceso o estado en ningún punto concreto en el tiempo (Quereda, 1993: 111). Léase una puntual ejemplificación de lo anterior:

La "Canción antigua" a Che Guevara de Mirta Aguirre, evocadora del cantar de gesta francés y de aquel Pierre du Terrail, señor de Bayard, imagen del caballero medieval, cuya leyenda preside el poema *("sans peur et sans reproche…")*, no es, como pudiera hacer pensar el título y el tratamiento formal elegido, una composición homogénea, que se limita a comparar al Che con un héroe vuelto legendario, por singular que fuese su fascinación. Paradigma del valor, recordamos que "Bayardo camagüeyano" fue llamado también Ignacio Agramante. La palabra "bayardo" evoca de por sí imágenes de gallardía y primogenitura moral que, desde luego, convienen perfectamente al Che. Aunque enseguida asalta la pregunta: ¿perfectamente? ¿Un Che en medioevo cortesano? ¿"Bayardo" el Che? No hay como establecer un parecido para hacer saltar una diferencia. Ella es aquí tan obvia que empezamos a sospechar que es más bien sobre esa diferencia que está hecho el poema, en el que hay quizás un sutil reproche al *"sans reproche"*, a la noción caballeresca del héroe antiguo, sin desdeñar por eso sus elementos de sugestión poética. Es esa aparente contradicción de título y contenido la que nos decide a tarea tan inútil como la de explicar un poema que, como toda poesía, o se explica ella sola o no se

explica, teniendo en cuenta la escasa atención que con frecuencia mereca la más atenta de las artes, o la atención incompleta de lectores demasiado textuales. Ello nos sirve de excusa.

"Sobre 'Canción Antigua a Che Guevara'" (García Marruz, 1986: 414)

En el *Periódico* podemos ver un artículo crítico sobre lo que llaman ya "nuestro teatro actual" en que se le hacen reparos a *El príncipe jardinero y fingido Cloridano* (no. 54, julio 7, 1791), firmados por "El Viajero" y en donde se señala que la comedia había sido celebrada en España, las Indias y "la Havana, de donde es natural su autor". ¿Es que existe algún motivo para hablar ya por esta época de "nuestro teatro"? Por lo pronto vemos entre los reparos que hace "El Viajero" a nuestro *Fingido Cloridano* la excesiva liberalidad del lenguaje y conducta de la dama enamorada. Y echa de ver también en *El diablo predicador* (no. 56, julio 14, 1791) lo que llama "la monstruosa mezcla de los personajes introducidos en esta comedia", haciéndonos sospechar en estas dos notas de *liberalidad* y *mezcla* la posible presencia ya de lo criollo incipiente. La elección misma de los temas, la preferencia del público por unos sobre otros, revela ya mucho del gusto local aún tratándose de obras extranjeras. Por lo pronto vemos, al repasar estos repertorios, una afición seria que ya puede tomarse en cuenta, pues no se sabe hasta qué punto pueda hablarse de teatro hasta entonces.

"Obras de teatro representadas en La Habana en la última década del siglo XVIII" (García Marruz, 1986: 222)

4.4.1a.3. Demostrativos y adverbios de lugar y tiempo.

El ensayo moderno, marcado por la subjetividad, suele distinguir el uso de los deícticos en detrimento de los anafóricos. Esta premisa se cumple en el caso de Fina García Marruz donde los demostrativos y adverbios con valor deíctico resultan diferenciadores. El concepto de deixis es provechoso para la agrupación de ciertas categorías morfológicas tradicionalmente separadas y lejanas en su apreciación pero íntimamente relacionadas desde esta óptica. La deixis es una especial forma de captación de la realidad y, en consecuencia, un modo muy peculiar de expresión de lo captado para el que la lengua dispone de siete categorías morfológicas específicas: los personales, reflexivos y recíprocos, los posesivos, los demostrativos, los adverbios (básicamente los de lugar y los de tiempo) y el verbo, al margen de otros recursos léxicos referidos principalmente al sustantivo.

Los demostrativos con valor deíctico, presentes en los ensayos, suelen remitir a un sujeto que observa y habla. Coinciden, además, en la enunciación discursiva y subjetiva, con el sujeto de la enunciación. Son incluidos algunos ejemplos referentes a dos circunstancias que se hallan, en la mayoría de los casos, en las superestructuras argumentativas del exordio y el epílogo. El deíctico aparece en cursiva:

Al momento que se está escribiendo:

Ya creíamos haberlo leído -¿quién soy?- y hasta olvidado un poco. No es buena época la adolescencia para leer algunos autores. *Entonces* lo conocíamos muy bien, cuando *ahora* empezamos a entreverlo nada más. Y *de pronto*, una buena mañana nos encontramos con un desconocido, esto es, con un clásico, alguien que nos habla con una voz fresca, alegre, ilusionada, melancólica. El libro que tenemos a la mano es *Automoribundia*.

"Elogio de Ramón" (García Marruz, 1986: 81)

Se acercaba como la infancia por un resplandor blanco y negro que *ahora* confundimos con el amarillo de la matiné o el celuloide azul nocturno, tocando un violín que *después* se oiría en polvosos cines de barrio convertido en pianola del año 20, en fox-trots, marcha, valsecillo, de una simplicidad triste. Sabía algunas cosas olvidadas y muy sencillas, y si cogía, para olerla ruidosamente, una flor, era posible acordarse de pronto de algo perdido, mirar con simpatía al que da un tropezón o cae al suelo, comprar y regalarle a la vendedora todos sus ramos de violetas. Venía solo, y uno sabía que lo estaba *siempre* que del otro lado estaba el siglo del que sacó la risa más inocente y la lágrima más ingenua, y era un solo gesto que podía crear en torno un teatro invisible, con la galería de las risotadas, los palcos del ridículo y los asientos llenos del candor.

"Chaplin y Ramón" (García Marruz, 1986: 111-112)

Ha sido *siempre* referencia obligada al tratar de las fuentes del estilo martiano citar por lo coloquial a Santa Teresa, por lo conciso a Gracián. Al fijar su linaje entre el de los prosistas españoles del Siglo de Oro se hacía una aseveración que empezaba a ser imprecisa en la misma medida en que buscaba precisarse.

"Gracián y Martí" (García Marruz, 1986: 359)

Recuerdo aquel tiempo que precedió a su conocimiento, en que, con frecuencia pensaba en él. A veces, le escribía cartas, que no pensaba enviarle, naturalmente, vieja costumbre en mí.

Todavía conservo una larguísima en que le narraba la impresión que me había hecho verlo por primera vez. Era en los días dichosos de nuestro primer otoño universitario, en que *entonces* conocimos mi hermana y yo a Eliseo y a Cintio, a Octavio Smith y a Agustín Pi, época de decisivos y venturosos conocimientos y caminatas hechizadas.

"Estación de gloria" (García Marruz, 1986: 386)

Acaso por esto, *siempre* nos parece que los demás nos lo desconocen o fragmentan, porque cada cubano ve en e´l, un poco, su propio secreto. Y así, *entonces*, lo vemos como el hermano mayor perdido, el que tenía más rasgos del padre, y al que todos quisiéramos parecernos porque contiene nuestra imagen intacta a la luz de la fe perdida.

"José Martí" (García Marruz, 2008: 9)

Después de Juan Ramón, resultaron miserables las ediciones "de lujo", la "pasta" amarilla y roja, española: su exquisitez era otra: *antes* que en la poesía de los poemas mismos, se sentía en el espacio de que ella brotaba, la pulcritud silenciosa, las márgenes del río poético, los números, el amarillear de las hojas. No eran totalmente blancas sus páginas, no recordaban el papel de las imprentas, sino las hojas de los árboles.

"Juan Ramón" (García Marruz, 2008: 58)

Todavía recordamos, como a un tapiz del que no se ha saltado un solo hilo, "Se quedó el corazón sombrío y frío/ morado y húmedo en el fondo, / dorado rosamente en su alto éxtasis/ de la ilusión de ti, divina/ como una ilusión de sol, en la hoja última/ de un árbol del otoño". Reverbera *ahora* ese morado frío que no se olvida, esa frase melódica que va a morir más allá de su límite de fuego, línea de la ola en la playa ("de la ilusión de ti"), ese dorado en el rosa.

"Juan Ramón" (García Marruz, 2008: 59)

Al momento que se está redactando:

La ciudad es siempre en Lezama símbolo de *esa* casa proyectada hacia una lejanía que la completa: entrar en ella es entrar a un espacio iluminado por mil luces, puntos discontinuos que concurren a formar una unidad mayor. La anticipa lo que en la cultura oriental es "la contemplación del cielo estrellado", de que nos habló tantas veces, y en la occidental la leonardesca "perspectiva aérea". También la llamó, en el orden angélico, "nuestro despierto para la música". Es *esa* unidad que concilia lo diamantino espacial con el trabajo de sucesivas metamorfosis temporales.

"La poesía es un caracol nocturno" (García Marruz, 2008: 112)

Quisiera poder detenernos en la enorme variedad de tonos melódicos que tiene *este* libro, del que bien dijo Darío que detrás de *esas* "flores silvestres" había una fantasía creadora de primer orden y una cultura universal, y cuya maestría de efectos hoy sorprende al crítico que desmonta alguna de *estas* pequeñas joyas idiomáticas. Pues no nos engañemos. *Estos* versos son sencillos pero no simples. Sería por eso imposible traducir su título al francés, que, aunque es idioma de matices, carece de la sobria distinción que hace el castellano entre lo "simple", que lo es por sustracción de elementos, y lo "sencillo", que lo es por su extrema depuración.

"Los *Versos Sencillos*" (García Marruz, 2008: 179-180)

Este doble cuestionamiento (religioso, filosófico), sobre todo el de la filosofía idealista, lo hará en unos "Principios míos" (XXI, 55) que escribe al margen de su texto de Balmes, y tienen acaso en común su rechazo a toda expansión inmoderada, del todo sobre la parte, o de la parte sobre el todo, rechazo a la idea de "derivación" política de la Metrópoli que se escinde en *esta* doble vertiente de rechazo a un Dios-Providencia, que le parecía "idea adquirida" y distingue de la innata del Dios-Conciencia ("mi sangre por la sangre de los demás"), que es la única que acata (XXI,18), y de la extensión del Yo –que es sólo una "parte"- a la totalidad del Universo.

"Los *Versos Sencillos*" (García Marruz, 2008: 181)

4.4.1b. La modalidad.

María Elena Arenas establece que la personalización del texto ensayístico también se marca a través de las modalidades de la enunciación. Éstas suelen definir, mediante los llamados *indicadores de actitud*, caracterizadores del enunciador, actitudes de certidumbre, posibilidad y duda por sólo citar algunas. Incluye aquí indicadores sustantivos, adjetivos, verbos afectivos y evaluativos. Pueden los mismos introducir una reacción emocional o la actitud evaluadora del sujeto de la enunciación: los adverbios y conjunciones "enunciativos", y la construcción sintáctica (interrogativa, exclamativa). Para reflexionar brevemente en torno a esta dimensión del análisis argumentativo se presenta una relación de conceptos e ideas seguida de la identificación de ejemplos del *corpus* seleccionado.

Tal como ha sido observado por diferentes autores, Bosque (1994), entre otros , la modalidad constituye una etiqueta de "amplio espectro" que ha acogido tradicionalmente una vasta fenomenología provista de manifestaciones formales muy diversas: el modo, los auxiliares modales, ciertoas adverbios y partículas, la entonación, el orden de las palabras. Al margen de que ésta (la modalidad) se encuentra presente en cada acto semiótico (Hodge y Kress, 1998: 123), constituye un procedimiento retórico-lingüístico que marca el grado de adherencia a los interlocutores (fuerte o moderada, de incertidumbre, de repulsa entre otras), a sus enunciados. La modalidad consigue expresar, en primer lugar, el grado de compromiso a la verdad de las proposiciones que los hablantes construyen. En un segundo término, refleja las posiciones de convivencia o de deseabilidad de los hablantes (sus actitudes) con respecto al significado que ellos comunican.

Mediante la modalidad los interlocutores proyectan una intervención o una actitud personal en el contenido de la proposición. Lo conciben a través de nociones como: certidumbre, posibilidad, probabilidad, necesidad, volición, obligación, permiso, duda, deseo, lamento, cotidianeidad. Tales principios expresan una construcción de la realidad de acuerdo con las actitudes de los interlocutores frente a una construcción que consigue expresarla en toda su verdad.

La modalidad, de manera general, puede llevar a cabo dos importantes funciones comunicativas llamadas respectivamente modalidad epistémica (el hablante comenta y evalúa el contenido de lo enunciado; basada en su propio conocimiento) y modalidad no epistémica o deóntica -radical (el hablante interviene en la construcción de ese contenido siendo primordial con sus estados mentales, físicos y aquellas circunstancias externas que le circundan).

De acuerdo con Palmer (1986: 96), la modalidad epistémica se asocia con creencia, conocimiento y verdad respecto a la proposición que se formula. Siguiendo a ese mismo autor debe considerarse epistémico cualquier sistema modal que indique el grado de compromiso del hablante en relación con lo que dice (Palmer, 1986: 51). Pertenecerían, pues, a este tipo de modalidad los enunciados en los que no se presenta

un hecho directamente sino que se especula, se duda, se formula una posibilidad o se constata una evidencia con respecto al hecho en cuestión.

Autores como Kärkkäinen, 2003; Lyons, 1977; Palmer, 1986 distinguen la modalidad epistémico como la expresión lingüística del grado de compromiso que el hablante asume en relación a la factualidad de su enunciado. Este compromiso traza, a través de la utilización de diferentes marcadores, una escala que va del grado máximo (el hablante manifiesta una seguridad total en lo que dice), al mínimo (el hablante tiene serias dudas respecto a la factualidad de su enunciado y evita comprometerse con ella) transitando por toda una gama de posiciones y matices intermedios.

En el estudio de la modalidad deóntica pueden identificarse dos planos: el primero corresponde al análisis de los enunciados por medio de los cuales el hablante crea o actualiz normas y juicios valorativos. En éste es posible proponer una estructura semántica de las oraciones deónticas observable en determinadas unidades sintácticas, léxicas, morfológicas y fonológicas – especialmente prosódicas. El segundo plano es el análisis de la enunciación en el que se tematiza la dimensión deóntica del discurso, cuyo estudio se lleva a cabo en un marco más amplio: el de la acción comunicativa. En este ámbito es posible observar los distintos modos como el hablante se involucra a sí mismo y a su interlocutor en las normas y los juicios valorativos que expresa.

En la estructura de los actos verbales deónticos pueden distinguirse cuatro principios formales. Éstos se manifiestan tanto en el plano de la enunciación como en el del enunciado; los propios de todo acto comunicativo (hablante y oyente) y los actores involucrados en el acto deóntico (el creador de una evaluación y el agente al que se le faculta o se le obliga a ser o a hacer algo).

En la producción ensayística de Fina García Marruz dialogan la modalidad epistémica y la modalidad deóntica (también llamada radical). Será, no obstante, la primera de ambas, quien centre la atención más minuciosa de esta parte del análisis. Su conceptualización suscribe la dialéctica intrínseca de la argumentación. Estudiosos como Kiefer (1997) han señalado que una de las distinciones entre ambas modalidades reside en que la primera se construye en términos de relaciones lógicas; y la segunda se basa en inferencias prácticas. La modalidad epistémica se ha desarrollado desde la

segunda. Ello trae como consecuencia que la acción de inferir se ha convencionalizado: las inferencias prácticas se han desarrollado en unas inferencias lógicas. Lo previamente referido asume una connotación raigal en el seno de la argumentación ensayística. En un marco retórico y con una gramática de selecciones más bien que de reglas, donde funciona la lengua como recurso simbólico (Halliday, 1978: 4), la acción de argumentar es intrínseca al significado potencial y compartido que constituye la lengua. En este marco, la argumentación no es un género determinado del discurso para unos usos específicos u ocasionales, sino que es un discurso que subyace en la base de todo acto de habla, y en consecuencia está en la acción de todo discurso. Así, de acuerdo con Perelman (1982: 47), la argumentación empieza desde las opiniones, valores o puntos de vista refutables. Es propicia a la acción o al menos a crear una disposición para actuar en el momento apropiado. A juicio de Perelman y Olbrechts-Tyteca (1989), además, la argumentación es siempre retórica porque las posibilidades de significado son interminables puesto que existe una flexibilidad necesaria y se administran, al unísono, las incertidumbres semánticas así como la naturaleza afectiva de las relaciones entre los hablantes.

Se centra, en estos momentos, el análisis, en los marcadores verbales de modalidad epistémica por ser esenciales en la ensayística de García Marruz. El empleo sistemático de la modalidad en la lingüística empieza en el análisis del discurso y en la teoría de la enunciación dentro de la cual la modalidad "is a form of participation by the speaker in the speech event" (Halliday, 1970: 335). La modalidad es así un concepto semántico que concierne a los elementos del significado expresados en una lengua. El concepto de *modo*, por otra parte, se refiere a la categoría del verbo, formalmente gramaticalizada, con la función modal que varía de lengua en lengua: indicativo, subjuntivo, optativo, imperativo, condicional entre otros (Bybee y Fleischman, 1995: 2).

La comprensión lingüística de la modalidad se basa asimismo en la distinción básica entre la modalidad deóntica y la epistémica. La primera presenta la lengua como acción y expresa la actitud del hablante hacia las acciones que tienen que ver con la voluntad o la afectividad mientras que la segunda presenta la lengua como una información y expresa cuánto y cómo se compromete el hablante con la verdad de lo

que afirma (Palmer, 1986: 121). La modalidad epistémica es así la expresión de un juicio sobre la verdad de una proposición. Tiene que ver con el grado de compromiso del hablante hacia su enunciado basándose en los conceptos de creencia y conocimiento (Lyons, 1977; Palmer, 1986). Forma parte, como tal, de la llamada modalidad proposicional (propositional modality) juto con la modalidad evidencial o evidencialidad (Palmer, 1986), siendo la referencia lingüística a la fuente de información expresada en un enunciado. En palabras más conclusivas, es la expresión de la forma en que el conocimiento ha sido adquirido.

Las posibilidades de expresión para la modalidad epistémica y la evidencialidad en la lengua castellana son muy variadas. Suelen abarcar desde las categorías morfológicas, léxicas y sintácticas hasta las prosódicas que asimismo no se excluyen entre sí. En el ejemplo siguiente, propuesto por los autores Bybee y Fleischman, *"dudo que haya ganado el premio"*, la modalidad dubitativa se transmite tanto por el sentido léxico del verbo 'dudar' como por el modo del verbo en la subordinada (Bybee y Fleischman, 1995: 2). Las formas lingüísticas con que se expresa la modalidad epistémica se denominan marcadores epistémicos (González Manzano, 2013). En este punto del análisis se hablará de los marcadores epistémicos verbales frecuentes en el *corpus* ensayístico de la autora cubana.

Tras la lectura y el análisis de los ensayos se evidencia tanto el empleo de las expresiones básicas de la modalidad epistémica, sobre todo con sintagmas nominales y adjetivales y algunas partículas: (*es posible*, *seguro*, *quizás*/*tal vez*) como la utilización de expresiones más complejas con significados modales de posibilidad radical, subjetiva y objetiva (Kiefer, 1997). Las referidas en última instancia pueden resultar, a menudo, ambiguas ya que presentan una fusión entre distintas modalidades como podrá verse más adelante.

Los significados epistémicos son característicos del mundo del razonamiento, del discurso narrativo y argumentativo. La diferencia entre las dos principales clases de modalidad, la epistémico y la deóntica, también desempeña un papel importante en el proceso de concepción e interacción de los contenidos modales. Kiefer (1997) muestra que la epistémico se construye en términos de relaciones lógicas mientras que la

deóntica o radical en inferencias prácticas; con lo cual- como se ha dicho previamente- la primera se ha "desarrollado desde la segunda" (Kiefer, 1997: 243).

Con los contenidos epistémicos se consigue evaluar la veracidad de ideas propuestas; ya sea por parte de la escritora desde su creación así como desde la posición receptora del lector. Para expresar el grado de certeza de la información y, a su vez, la falta de compromiso con la verdad del enunciado, dispone la lengua castellana de una valiosa y riquísima variedad de medios que han recibido diferentes sistematizaciones (Reyes (1990), Carretero (1992), Bybee y Fleischman (1995), Rodríguez Rosique (2011) entre otros): construcciones epistémicos con adjetivos, verbos y construcciones verbales con significado epistémico, tiempos y modos verbales con valor epistémico y partículas epistémicos.

Resulta destacable en la producción ensayística de García Marruz el empleo de los diferentes recursos modales. En su prosa de ideas convergen los medios léxicos: verbos cognitivos (pensar, creer) y adverbios (probablemente, posiblemente), aceptados comúnmente por lo lectores/receptores gracias a su transparencia conceptual y a su ausencia de indeterminación. Son visibles, además, en sus ensayos, adjetivos modales (es posible, probable) que conllevan la selección de uno u otro modo verbal. Proclive es, también, la autora, al empleo de los verbos modales siendo éstos, sin duda, los menos transparentes de todos los medios de expresión. Éstos presentan en esencia ambigüedades e indeterminaciones entre los contenidos deónticos y epistémicos (González Vázquez, 1998: 627).

La puntual revisión que ahora se esboza, presentará las perífrasis verbales modales y determinados tiempos verbales de indicativo con valor epistémico (imperfecto, futuros y condicionales) recurrentes en los ensayos. Lo anterior no quiere decir que otros tiempos de indicativo no puedan presentar los valores modales.

Las perífrasis modales con valor epistémico, o sea, las perífrasis verbales en cuestión, devienen esenciales en este examen ensayístico puesto que con una misma expresión pueden expresarse dos o hasta tres modalidades distintas. De ahí que a menudo resulte su intelección algo compleja. Se consigue alcanzar una intelección cabal teniendo muy en cuenta el resto del discurso argumentativo en que se utilizan. A

contiuación son presentadas las estructuras más relevantes en la prosa de ideas de Fina García Marruz.

a- Poder (más) infinitivo.

Esta perífrasis modal se caracteriza por una ambigüedad inherente. La posibilidad que expresa posee "una doble interpretación lógico-modal: la posibilidad deóntica es entendida como capacitación (…); la posibilidad epistémico es entendida como probabilidad" (García Fernández, 2006: 213). El ejemplo: Se podría demostrar, con lujo de citas irrefutables, que se trata de un fantasma (…) "Bécquer o la leve bruma" (García Marruz: 1986: 9), puede interpretarse como "hay certeza de que se trate de un fantasma" pero también como "probablemente consiga demostrarse que, al margen de las citas irrefutables, se trate de un fantasma". Lo que permite la desambiguación es el contexto.

b- Deber /de/ (más) infinitivo.

Se trata de una estructura que presenta cierta problematicidad por su variación sintáctica. Suele analizarse 'deber (más) infinitivo' como modal radical y 'deber de (más) infinitivo' como epistémico. La Real Academia Española, además, recomienda para expresar obligación la variante sin preposición. En García Fernández (2006: 110), en cambio, se enfatiza una doble interpretación modal del valor de necesidad ya que en la lectura deóntica la necesidad es entendida como obligación, mientras que en su lectura epistémica como grado de certeza o probabilidad. Como ejemplo de ello se reproduce el fragmento siguiente del ensayo "Bécquer o la leve bruma": Esta confesión suya nos debe llevar a ahondar en las razones del 'desgano' romántico, que es menos un ilegítimo desempleo de las fuerzas que una insatisfacción por el empleo relativo de ellas o sea una búsqueda de lo absoluto (García Marruz, 1986: 37).

c- Tener que (más) infinitivo.

Tener que (más) infinitivo es una perífrasis modal con valor de necesidad, también con una doble interpretación deóntica y epistémica (García Fernández, 2006: 258). Un ejemplo como: No podemos ni tenemos que considerar tan grave que tuviese Rubalcava este maestro de primeras letras, que si bien no le dio muchas, le impartió, acaso, en cambio, ese temprano sentimiento risueño y festivo del mundo que es propio sobre todo de su primera poesía "Manuel Justo de Rubalcava" (García Marruz, 1986: 303) resulta de extrema complejidad por su ambigua polisemia en torno a la interpretación sobre la profunda o

leve gravedad que conlleva, en la vida del poeta, ese primigenio magisterio de 'Julián Gallina'. Habrá que dirigirse, inexcusablemente, al contexto general en que se inscribe el párrafo transcrito en aras de su íntegra comprensión.

Valdría la pena detenerse, por su trascendencia discursiva, en aquellos tiempos verbales epistémicos que aparecen en la producción ensayística de Fina García Marruz. Los tiempos verbales pueden manifestar en determinados contextos una variedad de valores epistémicos. Reyes (1990) afirma que esto sucede en una zona del paradigma donde se hacen borrosos los límites entre las categorías tiempo, modo y aspecto demostrando que los así llamados 'usos citativos' son posibles justo por la activa interrelación de significados temporales, modales y aspectuales (Reyes, 1990: 19).

El significado o uso básico de los tiempos verbales de indicativo no está marcado modalmente; sin embargo, en ciertos casos la modalidad puede 'desplazar' la temporalidad. Se produce de esta manera una incompatibilidad semántica o un 'conflicto lingüístico' (Escandell Vidal y Leonetti, 2005: 459) puesto que el hablante presenta parte de su discurso como información de segunda mano.

Los valores epistémicos activan entonces un tiempo verbal que se utiliza en un contexto temporal que no le corresponde (Rodríguez Rosique, 2011: 255). Este fenómeno se sistematiza de diferentes maneras: Rojo (1974) establece el conocido sistema de 'usos dislocados', mientras que dentro del enfoque pragmático se propone llamarlos 'valores pragmáticos' (Reyes, 1990) o valores 'pragmático-discursivos' (Serrano, 2006). Los tiempos verbales de indicativo más propensos a moralizarse a través de las dislocaciones temporales son los futuros, los condicionales y el pretérito.

Los futuros

Cuando el futuro simple se usa en contextos de simultaneidad de presente, da lugar a varios valores modales, por ejemplo 'futuro de conjetura, futuro de probabilidad o futuro epistémico'. Puede ilustrarse con un ejemplo de los diversos presentes en el ensayo "Manuel de Zequeira y Arango (En el bicentenario de su nacimiento)": Empezarán a cobrar respeto por el llamado "retumbante" Zequeira, por el músico Zequeira, que puede silenciar a su antojo su trompa bélica para crear sonoridades más opacas o lúgubres (García Marruz, 2006: 259).

Los condicionales

El condicional simple se usa para expresar posterioridad a un momento pasado, por lo que ha sido caracterizado como un "futuro del pasado"; mientras que el compuesto denota un tiempo anterior a un condicional, es decir, a un pospretérito. En los contextos de simultaneidad o de posterioridad los dos pueden expresar valores epistémicos (Rodríguez Rosique, 2011: 256). Léase con detenimiento: Ese niño que veríamos disfrazado de payaso, que se sujetaría los bombachos para lucir un globo bien redondo, es Ramón "Elogio de Ramón" (García Marruz, 2006: 89). Admite paráfrasis similares con el verbo en pretérito imperfecto: Las aventuras de cada personaje serían entonces como los toques varios de color que daría un pintor a un objeto en un lienzo. Todas volverían, como divinidades fantasiosas o burlescas, a la fijeza del ser "Elogio de Ramón" (García Marruz, 2006: 99).

Pretérito imperfecto de indicativo

El pretérito imperfecto de indicativo merece una atención especial por la variedad de valores temporales, aspectuales y modales que puede llevar. Básicamente señala una acción pasada, aspectualmente imperfectiva, un 'pasado en transcurso'. El hablante puede usar ese significado tempo-aspectual para expresar, por ejemplo, sus escrúpulos epistemológicos (Reyes, 1990: 102). El pretérito imperfecto se refiere a un discurso anterior presupuesto perdiendo así en parte su valor referencial de 'pasado en transcurso' y adquiriendo un valor epistémico. Se mantiene el valor aspectual de imperfectividad mientras que el valor temporal es desplazado o dislocado, porque se trata, en realidad, de una acción posterior al momento de habla y lo que es anterior es el discurso donde se anunció esa acción. El valor modal epistémico está entonces en la estrategia comunicativa del hablante que evita comprometerse con la verdad del enunciado y, como el hablante remite a una fuente que no quiere nombrar, a la modalidad epistémica se une la noción de la evidencialidad (Reyes, 1990: 50). Este uso lo reconoce también la RAE (Real Academia Española) en la última gramática denominándole 'valor citativo' (2009: 1750). Es frecuente la utilización de este tiempo verbal epistémico, por parte de la escritora cubana, en aquellos ensayos donde la figura de un escritor asume una relevancia cimera como centro irradiante, distintivo objeto de estudio. Su incidencia en ellos ayuda a construir un discurso *sui generis* en el que la interrelación dialéctica entre la subjetividad de Fina García Marruz, su captación del

escritor, o la escritora elegidos y la de los lectores potenciales de cada uno de los textos ensayísticos deviene poética integradora de la sensibilidad. Se lee en el ensayo "Juan Ramón": Se habían cambiado regalos: Bécquer había dejado oír su himno "gigante y extraño" mientras José Asunción Silva lanzaba las oleadas de sonido, música, murmullo, de su "Nocturno", que decía Juan Ramón que parecía escrito en el aire. Luego un embajador menos y más sutil, Darío, llegaría con su pompa semibárbara de rey-niño (García Marruz, 2008: 67).

¿Cuál será, entonces, la actitud de la escritora cubana respecto a lo que enuncia en sus ensayos? Puede argüirse que en su prosa reflexiva, caracterizada por un perenne diálogo de ideas y sensaciones sin el menor atisbo de arbitrariedad, predomina la modalidad epistémica junto a las aserciones no modales; presentes, también, en las superestructuras argumentativas del texto. Cuando en sus reflexiones García Marruz introduce promesas, hipótesis, consejos, deseos se evidencia, además, el empleo de la modalidad deóntica. No se hablará aquí de las modalidades de enunciación; aquellas que corresponden a la relación entre los protagonistas de la comunicación. Este tipo de modalidades interviene de forma obligada y de modo privativo en una frase, bien sea ésta declarativa, interrogativa, imperativa o exclamativa. Se centra este punto del análisis en las modalidades de enunciado; distinguibles en la prosa ensayística de la escritora cubana. Resulta compleja, de manera general, su identificación. Esta modalidad no se apoya en la relación hablante/oyente sino que caracteriza la manera como el hablante (en este caso el emisor- la escritora) sitúa el enunciado en relación con la verdad, la probabilidad y la certidumbre. El estudio de este tipo de modalidad no sólo ha sido objeto de la lingüística, sino también de la filosofía y en concreto de la lógica clásica, también la lógica modal. Aristóteles ya consideraba la existencia de cuatro modos de enunciación: necesario tautológico (proposiciones necesariamente verdaderas), posible (proposiciones contingentemente verdaderas), contingente e imposible (no poder). Posteriormente la lógica admitió otros dos tipos de necesidad y posibilidad: la modalidad epistémica y la modalidad deóntica. La primera vinculada al saber: lo seguro, dudoso, probable e incierto y la segunda referida a lo obligatorio, facultativo, prohibido y permitido. Asimismo, dentro de la modalidad epistémica cabe distinguir predicados en los que el hablante no se compromete con la verdad (llamados factivos) y otros en los que el hablante no se compromete ni con la verdad ni con la

falsedad de la proposición (los no factivos). En tercer término se diferencian los contrafactivos, en los que el hablante sí se compromete con la falsedad del enunciado, como son los casos de los deseos o las proposiciones condicionales irreales. En relación con el *corpus* estudiado se aprecia una tendencia mayor de la modalización del enunciado hacia las proposiciones atléticas y epistémicas con un menor uso de las deónticas. Léanse a continuación algunos ejemplos de las modalidades de enunciado; epistémicas y deónticas. Oportuno es señalar que en los ejemplos el marcador modal aparece en cursiva:

Modalidad epistémica:

Esta confesión suya nos lleva a ahondar *efectivamente* en las razones del "desgano" romántico, que es menos un ilegítimo desempleo de las fuerzas que una insatisfacción por el empleo relativo de ellas o sea una búsqueda *en efecto* de lo absoluto. "Bécquer o la leve bruma" (García Marruz, 1986: 37).

El concepto mismo de "héroe" es romántico. Por ello, *naturalmente*, no nos extraña que Heredia fuera el primer romántico y el primer poeta conspirador que tuvimos, ni que Martí, admirador también de Hugo, dijera que fueron los versos de Heredia los primeros que le inspiraron *en efecto* la pasión por la libertad. Bécquer soñaba para sí la tumba del guerrero, no la del poeta: "Yo hubiera querido ser un rayo de la guerra". Y cuando Maceo, *desde luego*, rayo de nuestras guerras, que se sabía las *Rimas* de memoria, le preguntaron cuál era su poeta preferido, respondió sorpresivamente: "Bécquer". "Bécquer o la leve bruma" (García Marruz, 1986: 37-38).

La idea poética, a diferencia de la idea filosófica, no es agotada nunca por aquello que la expresa. Sabemos cuál es *por supuesto*, la teoría de las ideas de Platón una vez que nos ha sido expuesta. Esta se despliega, *efectivamente*, toda ante nuestros ojos, vemos dónde empieza y dónde termina, podemos recorrerla sin que una vez conocida nos quede nada más que saber de ella. Pero la poesía, como la vida misma, nos pone delante a la naturaleza en estado de misterio. "Nota para un libro de Cervantes" (García Marruz, 1949: 44).

Lo que decimos de la poesía lo podemos aplicar a la novela, pues ésta parte *al parecer*, siempre, de una intuición poética central. Así- volviendo a nuestro libro- no podemos aceptar que el mensaje social de una novela, su contenido ideológico, sea lo perdurable en ella "una vez

barrida la vigencia de los otros mensajes". Un mensaje elevado puede dar lugar *sin duda* a una obra mediocre. Pero un sentimiento puro de la belleza puede y tiene, *efectivamente*, siempre fuerzas para descender a cualquier mensaje y salvarlo para el arte. "Nota para un libro de Cervantes" (García Marruz, 1949: 45).

Samuel ho haría poesía "negra", poesía "pura" o poesía "social" de modo expreso, aunque las tres corrientes hallan eco en su juvenil poesía. No hizo *desde luego* sátira política ni tampoco costumbrista rural. La denuncia expresa la dejó a sus reportajes de *Bohemia* en que, ayudado por sus excelentes dotes de fotógrafo, denunció el gran desamparo campesino. Y esta es otra veta poco conocida de Samuel, que nos mostró una vez una impresionante colección de fotos de la campiña cubana, en que no había sólo enredados curujeyes y ceibones magníficos, sino riachuelos y valles que no figuraban en las geografías al uso: de estas fotos recuerdo *por supuesto* la de un manantial bellísimo, escondido, que mostró a Núñez Jiménez, quien lo uniría a sus propios hallazgos. "La poesía joven de Samuel Feijóo" (García Marruz, 2008: 141).

Modalidad deóntica:

El definitivo acierto de estas breves líneas insuperables de Juan Ramón es el de haber captado *perfectamente*, con su afortunada imagen, algo que es esencial no ya sólo para entender a Bécquer sino aún a lo andaluz, y es ese sentimiento rumoroso del "detrás", del "al fondo", que se siente cuando se avanza, por ejemplo, por los jardines del Generalife, oyendo las distintas caídas del agua atravesando, *definitivamente*, las habitaciones de verdor que parecen bordear incesantemente una cámara nupcial, un oro príncipe. "Bécquer o la leve bruma" (García Marruz, 1986: 17).

Los viejos sátiros de Darío no ríen, *definitivamente*, en griego sino en güegüence, que ya deja oír un habla inconexa de pájaros. Sus consejos a las madres de hijas cloróticas- lástima no los oyera nuestra Juanita Borrero- de curarse en "el palacio del sol", parecen los consejos de un fauno disfrazado de farmacéutico. Y así como *cabalmente* Martí reduce toda la gravedad de la pompa litúrgica a su obispo miniaturesco, que sale a pasear de noche en la piña de un pinar, halado por dos pájaros azules, Darío, con el mismo gusto por la orfebrería reduce *definitivamente* el tema del alma anhelante y solitaria que espera el encuentro con el "vencedor de la muerte" en un tema cortesano, más aún en un cuento infantil de "príncipe azul". *Darío, Martí y lo germinal americano* (García Marruz, 2001: 57).

4.4.1c. Carácter dialogal del ensayo. El destinatario y su construcción textual.

La estudiosa e investigadora María Elena Arenas ha explicado que el carácter personalizado del discurso argumentativo y la intención persuasiva del emisor exigen la presencia de un tú, explícito o implícito en el enunciado al cual se dirige el sujeto de la enunciación (Arenas, 1997: 411-412). El lector deja de ser un ente abstracto convirtiéndose en un un ser concreto a través de la presencia de un tú con el que puede identificarse el lector real. Esta correlación de subjetividad que establecen el yo y el tú permite la personalización del texto ensayístico.

Toda argumentación otorga un valor al interlocutor. Esta actitud se marca especialmente en el caso del ensayista para quien su interlocutor posee más o menos su nivel intelectual. Esta valoración de la capacidad intelectual del receptor es, para la estudiosa Arenas, uno de los rasgos que distinguen al ensayo de la prosa de orientación didáctica y del mensaje publicitario o propagandístico.

Ante la interrogante ¿qué tipo de lector busca el ensayista?, María Elena Arenas (1997: 413-414) recupera las ideas de P. y O-T. (1989) donde afirman que el orador debe adaptarse al auditorio para argumentar que el ensayista no indaga en la psicología del receptor buscando utilizar como premisas de un razonamiento eficaz los valores y opiniones, aceptados por la comunidad concreta a la que se dirige. El ensayista, a menudo polémico y devastador con los problemas de la sociedad, busca un receptor que lo lea "problematizando" la realidad. El ensayo es una clase de textos que selecciona de cierta manera a su lector. A éste no se le pretende tanto persuadir de una verdad como ofrecerle un pensamiento propio, una opinión o un comentario que potencie el raciocinio y la intelección personales. La persuasión no tiene, entonces, aquí, un matiz impositivo con la finalidad de implantar en el receptor la aceptación de un determinado contenido más bien propicia en aras de la reflexión más profunda y diversa.

En el ensayo se asiste a la preponderancia de un punto de vista particular y original sobre cualquier temática de la realidad social y cultural. La posibilidad, por tanto, de polémica es inherente al texto. Asimismo la voluntad de visión personal puede transformarse en una voluntad de confrontación de puntos de vista con funcionalidad dialógica. La autora (Arenas, 1997: 415) explica que la presencia del interlocutor en el

texto ensayístico tiene su fundamento en las dos condiciones textuales que ahora son transcritas:

a- En la configuración superestructural argumentativa de la macroestructura textual; la que se orienta necesariamente hacia la persuasión de un auditorio potencial.

b- El modo de presentación lingüística o actitud enunciativa que es, raigal-esencialmente, discursiva.

No se representa en el ensayo un mundo sino, más bien, un acto de enunciación por el que el enunciador pretende influir y ocasionar reacciones en su destinatario. El diálogo con el receptor, por esta razón, en esta clase de textos alcanza una complejidad notable. El lector se ve obligado, con una posición exterior que no es estable, a participar en un debate donde son planteadas opiniones que él puede juzgar e interpretar.

Thomas E. Recchio (1989: 273) al defender un acercamiento dialógico en esta clase de textos, apunta que a la hora de estudiarles no es el enfoque formalista el adecuado. Señala que éste ignora la cualidad dialógica del texto ensayístico dividiéndolo en clases en las que pueden distinguirse el ensayo narrativo, descriptivo o argumentativo por sólo citar puntuales ejemplos. Aclara el estudioso que cuando comienza a estudiarse esta clase de textos se establece una división entre ensayos formales- que derivan de Francis Bacon- e informales. El primero se caracteriza por ser dogmático, impersonal, sistemático y expositivo mientras que el segundo suele ser personal, íntimo, conversacional, también humorístico. El autor (Recchio, 1989: 279-280) ofrece determinadas ideas de "Discourse in the Novel", de Bajtin, donde se tematiza en torno a la articulación del discurso fuera de la novela, en otras formas de escritura. La obra de Bajtin, al clarificar la situación de los hablantes y los escritores, conecta los procesos del habla y la escritura incluyéndoles en el concepto del discurso. El discurso para Bajtin es contextual, polifónico y comunal. Explica que un acercamiento exclusivamente formal del ensayo falsifica la forma en que trabaja la lengua puesto que se enfatizan estructuras rígidas que niegan la fluidez del discurso. Al unísono, la escritura personal y expresionista, al evitar un diálogo con otras voces,

adultera la cualidad comunal. Mas el ensayo, tal y como lo practicó Montaigne, es profundamente dialógico y en extremo sensible a las presiones de otras voces, a los imperativos del yo subjetivo.

La investigadora María Elena Arenas (1997, 417: 420) argumenta que el lector se manifiesta en el texto a través de dos modalidades: el lector implícito o lector ideal y el destinatario interno de la enunciación o enunciatario. Puntualiza que la noción de lector implícito procede de W. Iser quien, en su texto *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, la define como aquella instancia de la enunciación que precisa el texto para poder ser leído. El lector virtual previsto por el texto, a través del acto de la lectura, va a ser capaz de actualizar vacíos e indeterminaciones del texto. El destinatario interno del discurso ensayístico es, por otra parte, un representante del lector real. Puede o no el mismo estar presente en el texto.

En el caso de Fina García Marruz puede argüirse que el lector implícito que aparece en su prosa ensayística es el lector común. Al que convida a participar de sus criterios y juicios literarios. En ellos, este lector no encuentra idealizaciones ni juegos de la imaginación, sino la necesidad de llegar a ver lo que subyace en los hechos, en la palabra del poeta o en la imagen visible, externa de su objeto de análisis.

Es destacable también en los ensayos el uso del destinatario no representado. Éste aparece en el texto a través del pronombre "nosotros" y de las formas verbales correspondientes a la primera persona del plural. Su función primordial es la de comprometer al lector para hacerle partícipe de las cuestiones expuestas. Asimismo, este uso del "nosotros" tiene una función dialogal relevante ya que implica un recorrido común y un pensar conjunto. La invitación previamente referida deviene convite y mancomunión en aras de una sabiduría de plenitudes, de riqueza redentora y dinamizante.

En la compilación de ensayos *Hablar de la poesía* congrega Fina García Marruz textos que destacan por su diversidad. Muchos tienen como centro a escritores admirados; otros suelen centrarse en obras literarias puntuales transitando por reflexiones que hallan en las manifestaciones artísticas el vórtice irradiante de su intelección. La fecundidad de la autora es ingente, como ingente es su capacidad de

escritura. El tesoro de posibilidades de análisis y valoraciones que conllevan sus reflexiones no deja de ser un estímulo raigal a ese diálogo que entabla con su personal, amadísimo, objeto de estudio y con el lector. La creatividad no se detiene con la recreación mental de personajes y escenarios. El lector es capaz de transportar la atmósfera de un texto dentro de su comprensión del mundo, más allá de lo puramente visible. Resultan loables las sugerencias innovadoras de Fina García Marruz con respecto a formas productivas de lectura. Estas sugerencias apuntan a la relación dialógica entre la autora y los lectores más que a un esfuerzo por parte de uno de aquellos por imponer su criterio.

En cuanto al destinatario interno de la enunciación ensayística, es importante precisar que éste aparece representado en los ensayos en que la autora se dirige a un receptor determinado. Podrían insertarse aquí aquellos textos exegéticos en los que la escritora cubana dirige su mirada a la comprensión de una obra literaria determinada. En la compilación de trabajos reunidos en su libro *Ensayos* destaca el ensayo dedicado a los *Cuadernos de Apuntes* y a los *Versos sencillos*. De aquí se seleccionan varios ejemplos que validan lo anterior. Léase:

Dos cuestionamientos dan inicio a esos apuntes: el que como eco de su central oposición al poder colonial de España (que no confunde con su "sobrio y espiritual" pueblo) hace de su religión oficial, el catolicismo, que culpa de la muerte del cristianismo, al que simplemente se adhiere, y el que hace del idealismo filosófico, sólo comparable al que hará después a un progreso material y científico que no ve a la par del espiritual, y por el que, en el poema inicial del libro, reduce todo su aprendizaje universitario europeo de estos años a estos: "Cuelgo de un árbol marchito/ Mi muceta de doctor", prefiriendo goetheanamente, al árbol de la ciencia ("Gris es toda teoría…") el "verde árbol de oro de la vida".

Este doble cuestionamiento (religioso, filosófico), sobre todo el de la filosofía idealista, lo hará en unos "Principios míos" (XXI, 55) que escribe al margen de su texto de Balmes, y tienen acaso en común su rechazo a toda expansión inmoderada, del todo sobre la parte, o de la parte sobre el todo, rechazo a la idea de "derivación" política de la Metrópoli que se escinde en esta doble vertiente de rechazo a un Dios-Providencia, que le parecía "idea adquirida" y distingue de la innata del Dios-Conciencia ("mi sangre por la sangre de los demás"), que es la única que acata (XXI, 18), y de la extensión del Yo –que es sólo una "parte"- a la totalidad del Universo. Rechazo, en fin, a toda imposición ejercida contra lo que llama siempre "la dignidad

del hombre", y a la que su condición de hijo de una tierra esclava tuvo que hacerlo particularmente sensible "Los *Versos Sencillos*" (García Marruz, 2008: 180-181).

Se puede leer al término del ensayo:

Finalmente, las citas que terminan estos cuadernos nos recuerdan que fueron escritas, como estos versos, en tiempos en que no estaba de moda la virtud. Después de los grandes "poetas malditos" del "fin de siglo" francés –cuya lectura evidencia en este mismo cuaderno 18-, después de las baudelarianas "flores del mal", escribir sobre las flores del bien era arriesgarse poco menos que al ridículo. Tampoco estaba de moda la fe. En cuaderno anterior apunta algo que leyó en el prólogo de Merimée a la correspondencia de Stendhal, y que parece haberle servido de divisa: "Acuérdate dde no creer". Comenta Merimée que el autor encontraba "un certain plaisir, de vanité, je pense2, en pasar a los ojos de su siglo como "un monstre d' inmoralité", escandalizando con frases como: "Lo que excusa a Dios, es que no existe" (XXI, 270), a lo que sólo añade Martí: "Recuerde ese frío sentidor y dudador de oficio, que los hombres más amados de Francia no ha sido Prosper Merimée ni Henry Beyle".

Las dos citas finales tienen que ver con esto, y se relacionan entre sí. En la última, "el bello Guido Cavalcanti", según cita de Anatole France, despreciaba a los ignorantes que creían en el alma inmortal, concluyendo, brutalmente: "La muerte de los hombres es semejante a la de las bestias", lo que Martí parece haber leído lastimado, ya que escribe este apunte, cuya relación con la muerte de la Niña guatemalteca del poema, no es necesario subrayar: "Despierto, en medio de la noche, y me veo así: besando, todavía enamorado, una mejilla muerta!" Sus almados versos, que alternan muy variados tonos melódicos, zonas alucinadas en que "un amigo muerto", que no es otro que él mismo, lo suele venir a ver, o "una niña enamorada" le tiende a un viejo la mano, son ese claro misterio que, sin necesidad de innovaciones externas, saben bien, "dónde abunda la malva" y da el camino un rodeo. Ellos dijeron a una poesía artificiosa o descreída: "¡A mí denme el bosque eterno / Cuando rompe en él el sol!" "Los *Versos Sencillos*" (García Marruz, 2008: 203-204).

Resulta complejo determinar, sin embargo, de manera explícita, el interlocutor o interlocutores en algunos ensayos. Se presenta esta distinción en textos con características metapoéticas. Los ensayos "Hablar de la poesía" y "Lo exterior en la poesía" destacan por esa erudición entrañable, pulsión inherente a la escritura de la autora cubana, de la que se han puntualizado ya algunas reflexiones en esta investigación. La erudición, para muchos, es la carga pesada de la labor intelectual. Quienes la poseen suelen llevarla con estoicismo, nunca están contentos con ella. Para

transmitirla, no obstante, sin pedantería o arrogancia, necesitan ciertas virtudes, entre ellas la humildad. No basta con ello aún: el componente que hace soportable la erudición ante el público es una gracia apenas vislumbrada por esos muchos, genuinamente interesados u ofuscados quizás por difundir sus ideas, disquisiciones, aportes y hallazgos ciertos. De manera que solamente los iluminados son capaces de utilizar (o poseen el talento requerido para ello) la varita mágica que todo lo convierte en oro (al igual que un antiguo mito del cual seguramente Fina García Marruz ha tenido siempre una serena y sabia percepción). Hacer más llevadero el peso de la erudición, lograr comunicar el análisis exegético, la indagación exhaustiva acerca de un texto o autor, no deja de ser una ardua labor como sostener la propia erudición. Requiere una voluntad de compartir que se halle por encima de la gloria individual. En el ejercicio de este saber integrador que apuntala y vertebra; la intelección metapoética de Fina García Marruz hace del tema de la poesía la propia poesía. En los ensayos referidos es la poesía quien imanta e irradia las reflexiones ampliando su propia naturaleza discursiva. Esta práctica metapoética se nutre de la erudición (tan citada y explicada). Ambas connotan la capacidad de reflexión sobre las dimensiones del lenguaje y desarrollan la genialidad. El desdibujo parcial de los interlocutores en estos textos; lejos de suponer una limitación interpretativa deviene textualidad que trasciende el lenguaje. Al romper su autotelia literaria consigue proyectarlo a una dimensión mayor, emocional, cultural y humanista. Se han elegido para ilustrar lo analizado, dos fragmentos- importantes en su extensión- de ambos ensayos.

Lo primero fue descubrir una oquedad: algo faltaba, sencillamente. Pero, de pronto, todo podía dar un giro, y las cosas, sin abandonar su sitio, empezaban ya a estar en otro. La poesía no estaba para mí en lo nuevo desconocido sino en una dimensión desconocida de lo evidente. Entonces trataba de reconstruir, a partir de aquella oquedad, el trasluz entrevisto, anunciador. Relámpago del todo en lo fragmentario, aparecía y cerraba de pronto como el relámpago.

Los espacios y vacíos del verso reflejaban bien aquel vacío, aquella irrupción. Un libro de verdadera poesía detenía el encantamiento. Salvo en aquellos instantes felices de sus súbitas visitas, la belleza misma parecía tener como una limitación. El mar que tenía delante de los ojos era sólo aquel mar. En el misterioso deseo, en la nostalgia imprecisa, sentía una mayor

intensidad de presencia. El mar en un verso de Keats se acercaba más a aquel mar total, bramador como el deseo o la esperanza. Estaba a la vez cerca y lejos, dejando su "viejo son oscuro" y estallando allá donde la espuma, elevándose contra las rocas, rompía a cantar como el coro de las ninfas. La poesía para mí, la viviente y la escrita, eran una sola, estaba allí donde se reunían los tres tiempos de la presencia, la nostalgia y el deseo, sobrepasándolos, encendiendo no sé qué sed "Hablar de la poesía" (García Marruz, 1986: 433).

Y:

La poesía moderna está tratando de salir, en sus mejores poetas, de ese "abuso de intimidad" a que se estaba llegando, pero su ambición no se detiene en expresar esa realidad de las cosas que en una forma un tanto simplista se venía oponiendo a la nuestra, cuando es lo cierto que ellas forman parte de un idéntico laberinto. Lo exterior no es lo externo. La poesía está buscando una exterioridad mucho más profunda. Pues las cosas que nos rodean están en relación con nosotros, ligadas indisolublemente a nuestra vida o nuestra muerte, pero no podemos siquiera imaginar algo que esté *fuera de su relación con nosotros*, fuera de nuestra vida y nuestra muerte, del mismo modo que no nos podemos imaginar a nuestro Ángel o a Dios.

Reparemos que sólo hay dos realidades absolutamente exteriores a la imagen que de ellas tenemos o nos hacemos: nosotros mismos y Dios. He aquí dos imprevisibles poéticos, dos desconocidos. ¿Es que, hasta hoy, se habían constituido alguna vez en objetos para la poesía? Es evidente que no. La pureza e ingenuidad del ojo clásico confirió a las cosas una cierta ilusión de independencia (que hizo posible esa actitud de entregar un bien heterogéneo y sin angustia para su "disfrute"), en tanto que la malicia romántica acuñó con aire pretenciosamente individual sus paseos por el ámbito más bien general y anónimo de la caída, con idéntico, aunque inverso, espejismo. Si el sentir clásico fue ante todo un sentir de lo externo, en tal grado, que para el poeta aun su propio sentimiento es sustancia, cosa (así Lope por ejemplo, tan fino poeta del sentimiento, no es en modo alguno por ello un poeta sentimental), es claro que se trató siempre de lo exterior-conocido, pero no de aquello que ahora nos ocupa, lo exterior-desconocido, dentro y fuera de nosotros. La poesía se hizo "objetiva" en los clásicos, "subjetiva" para el romántico, pero ¡qué lejos estaban ambos de la verdadera intimidad, que es siempre extraña como un ángel, de la verdadera allendidad de lo Exterior! "Lo exterior en la poesía" (García Marruz, 2008: 73-74).

IVd.5. El "acto ensayístico" como macroacto de habla perlocutivo. La finalidad del ensayo y su función social.

Este apartado se acerca a la teoría de los actos de habla o teoría de la acción comunicativa. La clase de textos llamada 'ensayo' regula los principios de construcción autorial y de recepción lectora. Determina al mismo tiempo las peculiaridades de cada uno de estos textos como acontecimiento, como acción; en definitiva, como macroacto de habla realizado por un autor (Arenas, 1997: 429-431).

Al tener en cuenta el texto en su totalidad, visto como "macroacto de habla", debe éste, en criterio de la investigadora citada, situarse en un nivel superior al considerado por J.L. Austin o J.R. Searle con su teoría de los actos de habla puesto que sus estudios se ceñían a la oración. Uno de los objetivos más recientes de la Lingüística y la Ciencia Literaria atañe a la teoría de los macroactos de habla. Ha sido T. A. van Dijk, esencialmente en su artículo "La pragmática del discurso" incluido en *Estructuras y funciones del discurso: una introducción interdisciplinaria a la Lingüística del texto y a los estudios del discurso*, quien desde las orientaciones pragmáticas de la lingüística textual ha propuesto la noción de macroacto de habla. La ha definido como un acto de habla resultante de la realización de una secuencia de actos de habla que están conectados linealmente. La autora (Arenas, 1997: 430) añade que cada texto ensayístico conforma globalmente un *macroacto de comunicación* puesto que:

> Su producción y su recepción en un contexto social determinado constituye una *acción discursiva* con una determinada fuerza ilocutiva que lo convierte en un *medio* para alcanzar ciertos fines.

El texto ensayístico, de acuerdo con la teoría de los actos de habla, deviene macroacto de habla donde el autor actúa al unísono de forma locutiva, ilocutiva y perlocutiva. En esta situación destaca la parte que corresponde al acto de habla perlocutivo, por el cual los actos del texto se orientan a la obtención de determinadas consecuencias. Ello es posible gracias a la existencia de una intención persuasiva implícita como marca genérica de la argumentación. Ésta se dirige a la obtención de una cierta respuesta o efecto en el receptor. En el ensayo, también en las otras clases de textos del género argumentativo, es la dimensión perlocutiva la que condiciona las funciones locutivas e ilocutivas puesto que se pretende ejercer algún tipo de influencia sobre el receptor.

Charles Bazerman (1994: 89), al analizar los actos de habla, expone como una de las dificultades planteadas por esta teoría, su aplicación a documentos extensos y complicados. Los actos de habla concebidos por Austin y Searle tenían su centro de análisis en enunciados cortos mas los textos escritos contienen más de una oración, y potencialmente muchos actos de habla. No permanece claro, además, si las oraciones centrales de discursos extensos contienen actos de habla con una fuerza ilocutiva determinada de la misma forma que si fuesen enunciados aislados. El autor señala que si un texto se identifica con un género puede alcanzar una fuerza unificada. Lo anterior se consigue gracias a su unificación como clase única que desempeña una acción social reconocible. El caso de un texto que pronuncia una ley (con un acto declarativo), realiza una petición (con un acto directivo), adelanta un compromiso (mediante un acto comisivo), presenta un hecho científico (a través de un acto representativo) o manifiesta el rechazo ante una acción del gobierno (con un acto expresivo) podrían ser ejemplos de lo previamente explicado por Bazerman. Los actos de habla más pequeños insertos en un documento más grande contribuyen al macroacto de habla del texto. Aquí cada subacto porta su peso propio.

Al macroacto de habla perlocutivo se llega a través de actos ilocutivos auxiliares representativos, directivos, comisitos, expresivos y declarativos, según la clasificación de los actos de habla elocutivos realizada por John R. Searle. Los actos de habla representativos integrarían, según la investigadora María Elena Arenas, superestructuras argumentativas como la narración y la argumentación pues su función es primordialmente referencia. Los actos directivos integrarían el exordio y el epílogo, su funcionalidad es, sobre todo, apelativa. Los actos expresivos, con su doble propósito: el informativo y también el de mover los afectos del receptor, contribuyen a la persuasión en aquellas clases de textos que personalizan la materia. Entrarían aquí casos como el de la epístola, la autobiografía o el ensayo. Todo texto ensayístico, apuntala la autora, constituye un macroacto perlocutivo a travé del que se establece una interacción pragmática entre el emisor, quien busca el *persuadere*, y el receptor, que se siente influenciado por los tres componentes de la persuasión: el *docere*, el *delectare* y el *movere* (Arenas, 1997: 432-436).

El ensayo es una clase de textos donde la coexistencia de actos ilocutivos auxiliares representativos y directivos junto a otros de tipo expresivo, puede confundir el carácter perlocutivo del macroacto de habla propio del texto ensayístico. Por tal razón se ha dicho, en más de una oportunidad, que el ensayo deviene punto equidistante entre literatura y didáctica; a medio camino entre ambas. No obstante a ello, el proceso argumentativo del ensayo no está regido por la intención didáctica del autor sino por la justificativa. Como ha podido reiterarse en páginas precedentes, no se busca convencer al lector de la conveniencia o verdad de las ideas expuestas para que modifique o no su conducta sino persuadirle en aras de una reflexión autónoma. El ensayo, en cualquier cosa, ofrecerá cierta información capaz de enriquecer el saber más prolífico. Su funcionalidad es activa. Dimensiona la intelección, la emotividad al margen de toda intención pedagógica.

María Elena Arenas (1997: 436) propone un nuevo e interesante marco interpretativo para comprender la finalidad del ensayo que podría entenderse como:

> La propuesta por parte del autor de un sistema de valores (*docere*) a través de procedimientos de expresividad verbal elocutiva y macroestructural dispositiva que determinan a la vez su pensamiento (*delectare*).

Sostiene, además, la estudiosa que el proceso por el que el acto ensayístico del emisor puede despertar la meditación del lector debe explicarse como un efecto de la "apertura" del texto. Conforma una característica vinculada a la finalidad del ensayo. Se dice que el texto es abierto porque:

1- No se tratan o desarrollan en profundidad el tema o temas elegidos.

2- No se culmina con una conclusión precisa que resume lo dicho durante el curso de la argumentación.

3- Se compone de algunos fragmentos que son heterogéneos respecto al conjunto que pueden remitir a un "fuera del texto". Se trata de la evocación intertextual de carácter semántico que implican muchos fragmentos al constituirse en observaciones respecto a otro texto. Sucede con citas, sentencias, pequeñas narraciones, fragmentos de pensamientos y ejemplos por sólo citar puntuales arquetipos.

Estos tres tipos de apertura implican la participación activa del lector. No supone tan sólo un rasgo exclusivamente pragmático sino, también, un trazo sintáctico-

semántico arraigado en la estructura textual. Ésta muestra la interdependencia entre las dimensiones composicional y pragmática.

Lo explicado en torno a la apertura del texto ensayístico sostiene la fundamentación de María Elena Arenas sobre la finalidad del ensayo. No pretende convencer al lector de una verdad sino iluminarlo y moverlo, removerlo a la reflexión. Es la dimensión abierta, no conclusiva, y evocadora del ensayo la que le confiere una función social. Esta función no puede centrarse, matiza la estudiosa María Elena Arenas (1997:440), en su afán de difundir conocimientos sino también por:

> El influjo que una visión problemática y personal de un individuo ante su mundo haya podido ejercer en el funcionamiento o comprensión general de una sociedad.

En el *corpus* ensayístico de Fina García Marruz, elegido para esta investigación, la reflexión previa entona voz propia en el excelente ensayo "Sor Juana Inés de la Cruz". La riqueza y complejidad de este ensayo permite a cada lector hacer suya la figura de Sor Juana en su dimensión humana, poeta, religiosa, privada y personalísima. Un texto, esencialmente conmovedor, donde la investigación rigurosa, la imaginación, la elegancia expositiva se coligan para arrojar luz sobre una obra, una escritora. En la mancomunión, a su vez, del proceso creativo de la escritora, su obra y la forma en que la realidad social e histórica de su obra dialoga con la ensayista sin dejar de hacerlo, en ningún instante, con el receptor resplandece una sinergia intelectual emancipadora. El lector, entregado al ensayo, participa y discurre por el coraje, la reciedumbre, el ingente talento de la escritora mexicana. Mujer contra el mundo, capaz de defender el derecho de las mujeres al ejercicio de las letras, las ciencias y las artes.

Se presenta, a continuación, una selección de los actos de habla que predominan en los ensayos conformadores de esta investigación doctoral. Se concibe teniendo en cuenta la superestructura argumentativa en que están localizados. Ha sido revisada para ello la clasificación ideada por Austin y Searle, tal como la resumen van Eemeren y Grootendorst (van Eemeren *et al*, 1996: 274-275) cuando explican su teoría pragma-dialéctica incorporando en ella los actos de habla. La argumentación, para estos autores, es un fenómeno verbal que debería estudiarse como una modalidad del discurso caracterizada por el uso de la lengua para resolver una diferencia de opinión.

Los autores (van Eemeren *et al*, 1996: 286-288) presentan cinco tipos de actos de habla que pueden realizarse en el discurso argumentativo:

1- Actos de habla asertivos. El prototipo lo constituye una aserción que garantiza al hablante la verdad de la proposición expresada. En algunos casos, no obstante, los asertivos se refieren a la legitimidad de la opinión del hablante, concerniente al suceso o estado de cosas expresadas en la proposición. También se incluyen las suposiciones, las negaciones y las concesiones. Aunque la afirmación es el asertivo prototípico, puede introducirse un punto de vista en la argumentación por medio de alegaciones, declaraciones, reafirmaciones, garantías y opiniones.

2- Actos de habla directivos. El arquetipo es una orden que requiere una posición de autoridad del hablante con respecto al oyente. De lo contrario deviene una petición o invitación. Otros ejemplos serían las recomendaciones, las súplicas, los desafíos y las prohibiciones.

3- Actos de habla comisitos. Mediante ellos el hablante asume un compromiso respecto al oyente para que realice una acción o se abstenga de acometerla. El paradigma es una promesa. También pueden distinguirse aquí las aceptaciones, los rechazos, los compromisos y los acuerdos.

4- Actos de habla expresivos. Como reza su propia denominación mediante éstos el hablante expresa sus sentimientos sobre algo. Para ello suele mostrar su agradecimiento, desilusión. Se incluyen, además, las disculpas, el saludo y el arrepentimiento por sólo citar algunos ejemplos.

5- Actos de habla declarativos, patentes, siempre, en una situación determinada creada por el hablante cuya realización se convierte en realidad. Los declarativos de uso vendrían a ser una especie de subtipo de los actos de habla declarativos. Pretenden facilitar la comprensión de otros actos de habla por parte del oyente. Son incluidos, además, en este grupo las definiciones, las amplificaciones y las explicaciones.

F. van Eemeren y P. Houtlosser (2000: 294) exponen que es crucial para la *discusión crítica* un modelo para el asentamiento de la teoría pragma-dialéctica en el ideal filosófico de la racionalidad crítica. Concretamente señalan que:

The model provides a procedure for establishing methodically whether or not a standpoint is defendible against doubt or criticism. It is, in fac., an analytic description of what – public as well as private – argumentative discourse – irrespective of the subject matter it délas with and the monologue or dialogue form it may take – World be like if it were solely and optimally aimed at resolving a difference of opinión.

El modelo de discusion crítica especifica el proceso de resolución, las etapas y los tipos de acto de habla que destacan en cada una. Distinguen cuatro etapas: la etapa de confrontación donde se define la diferencia de opinión; la etapa de apertura en la que se establece el punto de partida; la etapa de argumentación donde son intercambiados los argumentos y las reacciones críticas; y en último término, la etapa conclusiva. Aquí se determina el resultado de la discusión.

En los ensayos puede comprobarse que, indistintamente, los actos de habla pueden aparecer en las disímiles categorías retóricas del exordio, la narración/exposición, la argumentación y el epílogo. Estas categorías retóricas se corresponderán de alguna forma con las cuatro etapas que proponen los autores en el proceso de resolver una diferencia de opinión. Éstas se orientan, en primer término, a partir de las etapas de confrontación y apertura que equivaldrían al exordio tal como ha sido, en estas páginas, estudiado. En la etapa de argumentación se insertarían las categorías de la narración/exposición y la de la argumentación; por último, la etapa conclusiva (de conclusión) donde tendría cabida el epílogo.

Al tener en cuenta, esencialmente, el análisis realizado del nivel semántico-inventivo de los textos puede aseverarse que en un discurso caracterizado por las opiniones, los puntos de vista que no pretenden imponer ningún orden nuevo sólo la reflexión profuna y el disfrute de los pensamientos, sobresalen los actos de habla asertivos. Han podido ser localizados éstos en casi la totalidad de las partes de la superestructura argumentativa. Devienen, en muchas oportunidades, enunciados que van desde la afirmación más categórica hasta la suposición más tentativa que cobran especial protagonismo en las categorías retóricas de la narración/exposición y la argumentación. Asimismo se vislumbran actos de habla directivos como sugerencias, valoraciones, interrogaciones retóricas, consejos, en todas las categorías. No obstante a ello su aparición causa mayor efecto en el lector cuando su aparición se circunscribe al

exordio y al epílogo. Han sido distinguidos, también, los actos de habla comisivos como promesas, puntuales predicciones en la superestructura de la argumentación; y los actos de habla expresivos, conformado en su mayoría por deseos, en el epílogo. Todo este cúmulo de actos de habla ilocutivo devendrá macroacto de habla perlocutivo que, como ha sido ya ha apuntado, posee una finalidad didáctica y al unísono deleitosa otorgando el placer que puede ofrecer de cualquier obra artístico-literaria.

A continuación son presentados varios ejemplos de acto de habla.

En el exordio:

"Actos de habla asertivos"

Proponemos esta lectura porque todos tenemos un poco la impresión de haberlos ya leído, al menos por esa vía oral o fragmentaria que es por la que suele entregársenos la poesía auténticamente popular, y en Cuba, si preguntáramos: ¿ha leído usted los *Versos Sencillos*?, nos mirarían con sorpresa. Porque ¿quién no oyó recitar de niño en la escuela esos versos de mano en pecho: "Yo quiero cuando me muera…", quién no oyó al campesino iletrado cantar estos versos que, fundidos por nuestro Julián Orbón a la tonada de *La guantamera*, han dado la vuelta al mundo: "Con los pobres de la tierra/Quiero yo mi suerte echar…"?

Los Versos Sencillos (García Marruz, 2008: 175)

Pensamos que si estuviera entre nosotros todo sería distinto, lo cual es a la vez lo más sencillo y lo más misterioso que se pueda decir de alguien. Desconfiados por hábito o malicia, creemos en él a ciegas; enemigos de la rigidez de todo orden, aun del provechoso y útil, nos volvemos a este austero en quien la libertad no fue una cosa distinta del sacrificio; burlones y débiles, buscamos, como a invisible juez, la gravedad de este hombre, poderoso y delicado. Él es el conjurador popular de todos nuestros males, el último reducto de nuestra confianza, y olvidadizos por naturaleza, rendimos homenaje diario, profundo o mediocre, a aquel hombrecillo de cuerpo enjuto, de frente luminosa y ojos de una penetrante dulzura, que tiene esta irresistible fuerza: la de conmover.

"José Martí" (García Marruz, 2008:9-10)

¿Quién nos conduce tan impunemente al reino de las fábulas? No es el baile campestre a lo Watteau ni el cortesano o palaciego. Parece que su acierto fuera el de traer el hálito de lo libre, el giro de las hojas y las aguas, a un espacio cerrado, que les impone un reto y una medida, y asistiéramos al diálogo de sus mutuas intimidades a lo Degas, cierto encanto entre campestre y

urbano, y que un polvillo estelar tocase oblicuamente los tablones del teatro, y manchones lunares convirtiesen en caído aerolito un fragmento de hombro o un velo que se aleja.

"Alicia Alonso en el país de la danza" (García Marruz: 1986, 423-424)

Nos tienta más contraponerlos que asemejarlos. Miremos sus retratos. Si el mejor de Martí tenía que ser el que nos lo muestra de pie, pues de pie decía él que vivía, como si viniera de su profundidad ya unido y resuelto para el oscuro y fiero premio, el único de Gracián que se conoce –el del colegio de los jesuitas de Calatayud- nos lo debía mostrar sentado, un poco ladeada la cabeza de médico o confesor, nariz de sensitivo, el oído presto a coger en el aire una sutil noticia que los demás no advierten, todo él más dispuesto a trocar lo que oye en consejo que lo que mira en acto. Martí ha quedado en el gesto de ofrecerse y callar, las manos a la espalda, Gracián en el de retraerse un poco de la página como el que asegura mejor el blanco, la pluma levantada y bien a la vista con no sé qué de santuario.

"Gracián y Martí" (García Marruz, 1986: 359-360)

"Actos de habla directivos"

En el *Periódico* podemos ver un artículo crítico sobre lo que llaman ya "nuestro teatro actual" en que se le hacen reparos a *El príncipe jardinero y fingido Cloridano* (no. 54, julio 7, 1791), firmados por "El Viajero" y en donde se señala que la comedia había sido celebrada en las Indias y "la Havana, de donde fue natural su autor". ¿Es que existía algún motivo para hablar ya por esta época de "nuestro teatro"? Por lo pronto vemos entre los reparos que hace "El Viajero" a nuestro *Fingido Cloridano* la excesiva liberalidad del lenguaje y conducta de la dama enamorada. Y echa de ver también en *El diablo predicador* (no. 56, julio 14, 1791) lo que llama "la monstruosa mezcla de los personajes introducidos en esta comedia", haciéndonos sospechar en estas dos notas de *liberalidad* y *mezcla* la posible presencia ya de lo criollo incipiente.

"Obras de teatro representadas en la Habana en la última década del siglo XVIII" (García Marruz, 1986: 222)

La canción presenta características curiosas de estructura y de tono sobre las que me gustaría hacer algunas observaciones. Se ha escrito usando el decasílabo típico del himno, el ritmo épico por excelencia. Sin embargo, a través de los giros arcaicos, se logra una atmósfera que corresponde más bien a la del romance tradicional o a la canción de gesta, algo del aire de las baladas de Charles de Orleáns. El poema se diría que alterna dos planos: uno real y otro imaginario, el cual puede ser comprendido, sin alteración, dentro del primero.

"Sobre 'Canción Antigua a Che Guevara'" (García Marruz, 1986: 414-415)

En la narración/exposición:

"Actos de habla asertivos"

Al abandonar el colegio de San Basilio optó por la carrera de las armas. Se hizo cadete y pasó con el regimiento de Cantabria a Santo Domingo donde tomó parte en la ocupación de Bayajá, hechos de los que no hay rastro en su poesía. Su vida hasta aquí es bastante semejante a la de Zequeira. Pero ya en Santo Domingo decide abandonar la carrera militar. Su biógrafo Santalicia señala la volubilidad de inconstancia como uno de los rasgos de su carácter apacible y artístico. No tenía por qué empeñarse tozudamente en ser militar sólo por el hecho fortuito de habérsele ocurrido serlo alguna vez.

"Manuel Justo de Rubalcava" (García Marruz, 1986: 305)

Las horas de este día, salvado a la Habana de finales del XVIII, y cuyo sucesivo avance se nos va comunicando tan sólo a través del rumor, es ya página logradísima de nuestra poesía, con su contrapunto inicial de trabajo y ocio, de comercio e indolencia, las dos caras de la colonia, en cuyo centro se establecen las primeras miradas distintas, el otro ocio y el otro trabajo reflexivo o poético como ganancia primera del estupor. El oído es despertado por el sonido de los cascos de los caballos sobre el pavimento, voceríos confusos que se precisan, al avance de la obra temprana, en el sonido del tambor de los guardias entrantes y salientes, que inauguran marcialmente el día, cuya evidencia va difuminando la entrada contrapuesta de "petimetres violetas" y "damas de media almendra", personas vagabundas.

"Manuel de Zequeira y Arango (En el bicentenario de su nacimiento)" (García Marruz, 1986: 236)

La llegada de Samuel a casa era siempre una fiesta. Mi hijo se resistía a hacer otra cosa que oírlo, o acompañarnos a nuestras incursiones por las lomas habaneras cercanas, donde Samuel le hacía mil travesuras, como cuando lo dejó jugando con una vaca mansa y luego rodó, perseguido por un chivo enojado, que a él le parecería un toro terrible, acabando los dos enredados, loma abajo, muertos de risa. Loma de Chaple, loma del "burro" de la Víbora. Incursiones por su barrio de la Güinera, donde su amigo el guajiro Juan Liviano le había hecho un cuartito de madera para cuando viniese a La Habana, y donde Samuel nos leería tanta primicia de *Faz* y de las *Violas*, que nos dedicó, cuyo manuscrito parecía un laberinto, por sus

correcciones incesantes y en que cada adjetivo era rectificado por otro hasta lograr su tono y acento justos, lo que no dejaría de sorprendernos.

"La poesía joven de Samuel Feijóo" (García Marruz, 2008: 123-124)

Las greguerías que prefiero son las parecidas a esos suspiros de los que nos dice que comunican la vida con la muerte o aquéllas que, como a ese cocinero que aparece en una de ellas, al batir la espuma le crece el gorro. El más sobre el más. No hay forma de epatar al greguerista. Si el que se quiere poner a tono pregunta: "¿Hay peces en el sol?", contestará rápido: "Sí, pero fritos". Ese sobrepensamiento, ese enmendarle la plana al absurdo burlón, ladeado y escéptico, con el absurdo poético, crédulo y honrado, es lo que más me gusta de ellas.

"El hado inventor" (García Marruz, 1986: 371)

En la argumentación:

"Actos de habla asertivos"

En forma semejante, uno sentía que algo podía incorporársele, empezaba a interesarle –una amistad, un poema nuevos-, por cierto gesto inicial de rechazo. Su acercamiento no era nunca ingenuo, admirativo, aceptador. Necesitaba sentir una resistencia pa que su lucidez se pusiera en guardia, daba la impresión que el conocimiento era para él un reto, un desafío, un guiño del fulgor, como en el diamante. No tenía la admiración ni el elogio fáciles, pero, por lo mismo, podérselo ganar resultaba un reto noble. Su atención algo hosca y hasta irónica resultaba mucho más estimulante para cualquier esfuerzo de creación que la palmada en el hombro de otros menos exigentes. Su cercanía, y aún su lejanía obligaba mucho. Era como si siempre estuviera esperando de cada uno su altura mayor, y no se conformase, ni admitía que uno se conformase, con menos. Hubo una época en que para cualquiera de nosotros era más importante que a él le gustara algo que habíamos hecho, aunque no le gustase a más nadie, que le gustara a todos y no le gustara a él. No daba "consejos" ni lecciones. Estaba, sencillamente, y eso era ya un consejo y una lección, el señalamiento de que las cosas estaban mal o bien. Era, creo que sin saberlo, terriblemente exigente, como deben ser los padres.

"Estación de gloria" (García Marruz, 1986: 390-391)

Los que sólo destacan al Escardó coloquial, que hubiera podido reunir sus poemas con el título que dio Vallejo a los suyos, *Poemas humanos*, se extrañarán, quizás de descubrir en él tantas otras hambres, trascendentes, además de las muchas físicas que padeció. Se dice que sus ingenuas, confusas creencias teosóficas, budistas, ocultistas, procedían del inevitable

provincianismo cultural a que tenía que conducirlo su escasa formación y su miseria. Puede que, por evasión de la pobreza, piense un mendigo las mismas cosas que, por evasión de la riqueza, pensó Buda, que era un príncipe, pero entonces la causa habrá que buscarla en algo más hondo que la riqueza o la miseria. Desde luego que la vida que ha llevado un hombre tiene que influir en sus ideas, pero jamás podrá explicarlas del todo. Del huevo nace el águila, pero no la majestad con que se cierne por los aires.

"Escardó" (García Marruz, 1986: 402)

Pero acaso nos hemos separado excesivamente de nuestro asunto. Hablábamos de la búsqueda de lo Exterior por la poesía. Y al llegar aquí nos viene inevitablemente el ejemplo del autor de *En busca del tiempo perdido*. Cuando Proust, el poderoso y espiritual Proust, que muchos creen decadente por la sencilla razón de que *su tema* es la decadencia –y aquí, sea dicho de paso, nos viene el ejemplo contrario de Henry de Montherlant, del decadente a pesar suyo Montherlant, cuyo tema es precisamente la necesidad de reaccionar contra la decadencia-, cuando Proust, repetimos, se detiene frente al olor de los espinos, porque siente que ellos le quieren decir algo que la rapidez tantálica de su percepción no puede descifrar (páginas que sólo podemos comparar con aquellas en que San Agustín, también obsesionado por el tema de la memoria, también cauteloso en la dilucidación de sus tesoros, se detiene extrañado ante las flores y los árboles y les pregunta qué quieren decirle), nos damos cuenta de que se halla ante un obstáculo exterior como ante el umbral de su propia alma, y que sabe que sólo por la profundización de su sentimiento, de su propio sentimiento, podrá sobrepasarlo, y que al sobrepasar la resistencia que le opone la enajenación de su interior, podrá llegar al fondo y a la salida del laberinto.

"Lo exterior en la poesía" (García Marruz, 2008: 80)

"Actos de habla directivos"

Definitiva, inolvidable página. ¿Es porque no encuentra, porque no acaba de encontrar la señal de la realidad que ha escrito tanto Gómez de la Serna? Siempre me ha parecido que la pasmosa fecundidad de este escritor tiene un fondo anhelante, un secreto tristanesco. No se explica, como la de Lope por ejemplo, por la mera sobreabundancia de los dones. Recordemos todos que alguna vez escribió bajo este pseudónimo, *Tristán*, el héroe céltico, el de la infinidad nocturna del deseo y la imposible posesión tantálica. No es el escritor de crecimiento natural sino el precoz permanente de la obra máxima que no acaba de escribir, porque ella no está en la lejanía sino al alcance de las manos, sólo que a un alcance imposible. Sus muchos libros nos dan

la impresión de los martillazos iguales de un escultor a una piedra basta y enorme, que fueran rindiendo a trechos ya un hombro, una piedra que avanza, ya el párpado de una mujer dormida. Pues su procedimiento es siempre el mismo.

"Elogio de Ramón" (García Marruz, 1986: 85)

Las dos hermanas que en la leyenda de Bécquer se repudian instintivamente, por poseer caracteres opuestos, son hijas de un mismo padre, y aún aman lo mismo sólo que lo buscan por caminos diferentes. Y así lo sentimos: las dos quieren ir "más allá" de lo que las aprisiona en el presente, alcanzar una cierta dicha. Todo amor es un impulso hacia la trascendencia, aún el amor carnal mismo. Bécquer escinde los dos reinos, "el amor casto" de la "maravillosa fecundidad", hace morir a una de las hermanas. Lo que está unido en la carne lo separa en el espíritu.

"Bécquer o la leve bruma" (García Marruz, 1986: 33)

Cuando nos habla del murmullo del agua del desagüe "entre letanía y responso" o "después del tren del trueno" y la tormenta en el andén, "el rodar de los grandes ómnibus", majestuoso, comprendemos que las más puras sensaciones auditivas nos las den escritores que no tienen nada de musical, en los que se ve cómo hay un plano en que la música empieza a ser cuestión de mirada más que de oído. Y otra vez el patético hombre ordinario que ya viera Dostoyevski o Duhamel. Sentido por mí, también, ¿sentido por ustedes?

"El hado inventor" (García Marruz, 1986: 377)

No importa que ellos aseveren que la técnica del ballet es igual en todas partes y que se trata sólo de un problema de "acento", el cual responde ya a las peculiaridades de cada país, porque ¿es que acaso encontrar ese acento no es algo más que un personal esfuerzo, una "dichosa ventura"? Nadie crea ver en esto menor mérito. Lo que la voluntad proyecta y realiza será siempre inferior a lo que la gracia encuentra.

"Alicia Alonso en el país de la danza" (García Marruz, 1986: 429)

"Actos de habla comisivos"

Sor Juana debió haber sentido un gran alivio en que no le dejara su confesar consumar este ingenuo sacrificio, que aunque descaminado, revela hasta qué punto fue su entendimiento tan alto como humilde y abnegado. Ella tenía la delicadeza suficiente para no advertir que podía haber algo fraudulento en este abrazar el estado religioso como un simple abrigo protector de su

vocación intelectual, pues no olvidemos que su fe no era ningún engaño, sino también muy sincera y exigente. De ahí sus escrúpulos y su confesión. Pero qué alivio debió haber experimentado al ver que su confesor no pensara como tantos otros religiosos o aún gentes del siglo, sino que incluso consideraba la "tentación" no del lado del ejercicio cabal de su entendimiento sino de su abandono. Ahora bien ¿hasta qué punto fue éste sólo un pueril escrúpulo monjil, a los que fue tan poco adicta?

"Sor Juana Inés de la Cruz" (García Marruz, 1986: 159)

Hay una luz normal de la vida que escapa a toda sublimación y que sin embargo es la más sustentadora. No se podría oír todas las mañanas la magnífica aria de Tristán e Isolda, y el humilde sinsonte no nos cansa jamás. Sólo un genio podría haber escrito Tristán, pero sólo un dios podría haber creado ya la yerba o enseñado el pan nuestro. Si lo triste enriquece, contribuye también a la alegría. Lo que más nos importa, en las cosas y sobre todo en las personas, no son sus ideas, no son sus propósitos, por elevados que éstos sean, sino su esencia misma, lo que emana de ellos involuntariamente, como el olor de la resina del tronco. Un enteco maestro, un puritano, puede hacer aborrecible la moral a un niño y un payaso en cambio despertarle su sentido del humor, de la compasión, de la simpatía, de la benevolencia. Se reza involuntariamente porque estas cosas no desaparezcan del mundo.

"Hablar de la poesía" (García Marruz, 1986: 438)

En el epílogo:

"Actos de habla directivos"

¿Quién sabe de qué fuente modesta e inatendida saca al hombre para siempre su decisiva elección del bien o del mal, el desinterés que preside el menor descubrimiento científico, o su ulterior sentido de la belleza? ¡Qué alta pedagogía la que respetase el tiempo libre, no programado, el único quizás, en que se aprenden las cosas que no se aprenden! El mismo Chaplin cuenta del Londres de su niñez, de sus viajes sentado en el ómnibus de caballos, junto a su madre, intentando alcanzar al paso los árboles llenos de lilas; de los billetes naranja, azul y verde que cubrían el pavimento en las paredes de los ómibus y tranvías; de los domingos melancólicos; de las rubicundas floristas en las esquinas del puente de Wertminster que hacían ramitos para la solapa "manipulando con sus hábiles dedos el papel de plata y el tembloroso helecho"; de los "materiales vaporcitos de un penique" que bajaban sus chimeneas al deslizarse bajo el puente. Y concluye: "Creo que mi alma nació de estas cosas triviales" ¿Qué poeta no podría decir otro tanto?

"Hablar de la poesía" (García Marruz, 1986: 437)

En cuanto a Manzano ¿quién se cuidó de recoger, por puro amor a la poesía, sin miras ulteriores, aquellos cuentos fantásticos que se nos dice que hacía, mezclando el recuerdo de los sermones de fray Luis de Granada que le hacía aprender su madrina, las historia del *poverello* de Asís que oía en boca del confesor de la marquesa y el eco de las leyendas africanas trasplantadas por sus mayores? ¿Quién de qué escribiese "la nobela propiamente cubana" que proyectaba "si algún día me alle sentado en un rincón de mi patria, tranquilo, asegurada mi suerte"? ¿Quién en fin, después de liberado, cuidó de darle la protección suficiente? ¿Quién, del círculo de neo-clásicos o de románticos, de acuerdo con la cerrada retórica de la época, hubiera podido orientar realmente a un poeta como éste, tan ajeno a esa doble corriente?

"Del Monte y Manzano" (García Marruz, 1986: 349)

"Actos de habla comisivos"

No pretendemos hacer de su obra poética sólo un preámbulo a una o varias sucesivas fulguraciones de lo histórico, pero sí señalar que ningún otro momento de nuestro acontecer republicano le suscitó semejante confianza en la posibilidad de "exorcizar la medianoche". No se podría afirmar, sin desconocer su sistema poético mismo, que ningún sumergimiento ocasional de una imagen ya ocupada por la luz pudiera sustraerlo a la definitiva confianza en su destino posterior, su eco agrandado. Su poesía se acercó al río del devenir histórico, vislumbrando siempre, "más allá de las toscas insuficiencias de lo inmediato", el riesgo y belleza de un huidizo fulgor. La plenitud de un momento histórico no es para él diferente a la de un fruto de la naturaleza: no se bifurca nunca en una negación que lo prohíbe, sino que se salva de lo que acecha por la impulsión primera, por el diálogo con su propio origen.

"La poesía es un caracol nocturno" (García Marruz, 2008: 118)

Comenzamos diciendo que lo que más nos había conmovido a los que, más que "discípulos de María Zambrano" fuimos sus modestos "alumnos", fue su voz. Voz que parecía debatirse entre dos claridades, con su fija llama, la del alba batalladora y la de la aurora virgen. Voz enamorada "en pos de los levantes de la aurora", alertando a la "violencia", a la "soberbia de la razón" europea, que estas "nupcias no habidas" con la vida que habían relegado, habrían de celebrarse, si no quería la ambición desmedida del Poder correr el riesgo de lo que Martí llamara "la ciencia sin el espíritu", que sería el de acabar con la vida misma sobre la tierra. Voz

clamando, como la del Bautista, en el desierto. Voz almada que cantaba a solas, como Anima, su secreto reclamo del Amigo, al que más amaba, y del que era en verdad Esposa.

"María Zambrano entre el alba y la aurora" (García Marruz, 2008: 276)

Por desconocido que sea un escritor siempre será su descubrimiento un descubrimiento en solitario, como el del amor. Pero sólo los mayores tienen la fuerza de ofrecer un equívoco en que todos pueden coincidir, admirar o negar, sólo los mayores carecen de esa penumbra inteligente que los defiende y quedan, con todo candor, expuestos a un cierto desprecio y completamente a la intemperie. La fama hace de sus obras algo semejante a lo que hace la luz con las obras de la naturaleza: dejarlas sin resguardo, con esa aparente simplicidad de lo que, por ofrecer un cuerpo y no su interpretación, puede ser interpretado, loado o desechado por cualquiera. También la naturaleza oculta sus sentidos y sus leyes, prefiere mostrar a una profundidad una apariencia simple o iluminada, un ojo de azules rayos cándidos que oculta el prodigioso mecanismo que lo ha hecho posible. El arcoiris "parece" débil, las tristes nubes rosas cursis, la luna dibujada sencilla por un niño. Todo lo que es profundo, decía Nietzsche (y perdón por la resabida cita) busca una máscara.

"Elogio de Ramón" (García Marruz, 1986: 109)

"Actos de habla expresivos"

Como aquellos emigrados cubanos que al oírle a Martí la exhortación de su último discurso revolucionario lo empezaron a llamar espontáneamente "Oración de Tampa y Cayo Hueso", nombre que él nunca le dio, a veces nos parece que el discurso filosófico de María es, en realidad, plegaria. Y si hacemos aquella lectura no lineal sino "por yuxtaposición" que pedía Ortega en el prólogo de sus Obras a algún desconocido y piadoso lector, oiríamos, de sus propios labios, esas otras metáforas del corazón que a lo único que recuerdan es al "Ora pro nobis" de las letanías marianas. Voz que al perder el hombre la palabra que llamara "inicial e iniciativa" se vuelve "palabra perdida", "sede de la intimidad", "dentro oscuro", "signo de generosidad", "acción suprema", "rocío", "misericordia" suma, "Estrella de la mañana", "cuna de lo inmenso", "abismo de la Belleza", "punto oscuro del corazón", "unidad definitiva". Diálogo de los dos desconocidos, a cuyo encuentro no acabamos de ir, fundiendo la piedad a su centro trascendente, que revelan las últimas palabras de su Antígona: "Amor, tierra prometida".

"María Zambrano entre el alba y la aurora" (García Marruz, 2008: 277)

Era para nosotros el hombre vivo y ya la leyenda, que no tiene que esperar al tiempo o a la muerte para dejarnos oír un brindis que ya nos suena distante, que nos entristece con su belleza, y ese esplendor humano, el más efímero, el más penetrante esplendor. No tenía que esperar al tiempo, como un caballero a otro que se retrasa, para detenérsenos en la memoria, llegando de abrigo balzaciano a una súbita visita conmemorativa, trayendo en las manos un *Libro de horas* iluminado con estampas de Navidad; para que el golpe brusco de la máquina de alquiler vieja al cerrarse no parezca berlina atravesando el paseo de pinos cementeriales; ni decirnos adiós para dejar la casa atónita como el sirviente que sostiene el sombrero en la mano cuando su señor se aleja. Había caído la noche sin darnos cuenta. Bajana las escaleras de casa, le veía l ancha espalda parecida a la de mi padre. El chofer esperaba desde hacía rato. Me tranquilizó: "No importa". Seguía bajando. "Es español. Sabe esperar".

"Estación de gloria" (García Marruz, 1986: 395)

¡Ah, cómo nos queman estas palabras humildes, el recio candor de éste que se nos murió al fin, "pobre y fieramente"! Mirad el prodigioso retrato que le hicieron en Kingston; éste ha velado. Miradle el traje conmovedor, los ojos delicados y solemnes. En un recodo perdido, entre yerbajos y confusas hojas, se aisla intensa la figura fina que de pronto nos luce pequeña, y que una vez escribiera: "Va con la eternidad el que va solo, y todos oyen cuando nadie escucha". Miradlo, porque su vida le dio un beso "a una gigante y bondadosa mano" sin saber que era la mano de Dios, y se fue de nuestra tierra para siempre sintiendo algo "como de la paz de un niño". Sí, ante el espectáculo posterior de la República, volvámonos a estos pobres héroes, estos fundadores silenciosos. Volvámonos a aquel que le escribió un día a su pequeña María Mantilla, con aquel acento casi escolar de ternura que nunca nadie ha tenido después: "Tú, cada vez que veas la noche oscura, o el sol nublado, piensa en mí".

"José Martí" (García Marruz, 2008: 54-55)

CONCLUSIONES

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 ha elegido 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 conmovedora capacidad y voluntad de "participación". La participación en lo trascendente por mediación de la poesía halla en el reconocimiento de lo que rebasa a cada ser, según Fina García Marruz, su legítimo sentido: "Dénme el conocimiento de un límite y la más simple frase melódica me puede llevar de lo mano a lo insondable".

La producción ensayística de García Marruz responde a un pensamiento intelectivo de raigambre poética. Su escritura participa, desde la concepción hermenéutica y textual que le es inherente, de un dinámico y erudito acervo de conocimientos. Cada ensayo hace particular referencia a las más profundas intuiciones que rebuscan los escondrijos explicativos del quehacer literario, la desbordada sensibilidad, la crítica que atiende los más fines matices, los íntimos detalles que nos develan a un autor. Los textos ensayísticos "Sor Juana Inés de la Cruz" y "María Zambrano entre el alba y la aurora" destacan por su agudeza así como por erigirse en remembranzas de erudito embeleso, plena de delicadezas. La lectura de las relecturas hermenéuticas realizadas por Fina García Marruz responden, por igual, a una exquisita, valiosa concepción literaria y a la tradicional escritura de mediación y relación que debe existir entre toda crítica y su objeto de estudio, la obra literaria.

En su breve pero valiosa obra crítica y ensayística anterior a 1959- año del triunfo revolucionario que supuso un cambio importante en todos los niveles- pueden reconocerse, con notable profusión, muchos de los contenidos y formas expresivas que caracterizan a la crítica y ensayística origenistas. Jorge Luis Arcos, el estudioso más relevante de la obra de Fina García Marruz, ha señalado como valiosas fuentes de su prosa- también de su pensamiento- a: José Martí, Miguel de Unamuno, Juan Ramón

Jiménez, Charles du Bos, Leo Spitzer, Lezama Lima, María Zambrano, Cintio Vitier; así como el pensamiento cristiano y católico, los textos bíblicos, Plotino, San Agustín, Pascal, la mística poética y teológica por citar, sólo, referencias puntuales.

Existen tres vertientes fundamentales en la obra crítico-ensayística de la escritora cubana apreciables en el conjunto de ésta. La primera de ellas se circunscribe al ejercicio que hace de la crítica literaria. Crítica literaria, con preferencia poética, que alcanza su plenitud en acercamientos donde la generalización y el conceptualizar la actividad poética permiten la distinción de ésta como hecho histórico literario. En segundo término puede distinguirse el ensayo de índole cultural con especiales nexos entre otras ramas del arte como la música, la danza, el cine y las artes plásticas. Debería señalarse, por último, la relevancia de la teoría o la práctica de la teoría y crítica literarias desarrollada en la isla caribeña durante los siglos XIX y XX como temáticas dinamizantes en el diapasón humanístico de la autora.

Al incursionar en la prosa de ideas de Fina García Marruz, desde las iniciales hasta las más recientes, asombra y conmueve todo lo que consigue ver, aquello que dice; cómo va entrando en la umbría urdimbre de las obras o de las temáticas que se ha propuesto caracterizar. Varios estudiosos coinciden en que, por ejemplo, el Martí que revelan sus reflexiones alcanza una estatura que muy pocos han podido percibir en el mayor de los autores cubanos, tan estudiado a lo largo de decenios por especialistas de incuestionable talento. No se trata, exclusivamente, de todo lo que la escritora insular, avezada, consigue desentrañar en la obra analizada sino, además, de algo extraordinariamente significativo en el caso preciso de José Martí: su eticidad, su humanismo. El magisterio martiano tuvo en Fina García Marruz una feraz discípula por esas dos vías que aúnan en una: la vía de la riqueza del pensamiento de su maestro, sabiamente asimilado por ella con la hondura que esa riqueza propone, y la vía de la interpretación de la obra literaria desde esos presupuestos. Martí le confiere una verdad raigal. Le afina la visión para adentrarse ella, a su vez, en las obras de autores y disímiles personalidades, entre todos el autor de los *Versos libres*, estudiado por la ensayista como ningún otro intérprete. La frase martiana "El amor es quien ve" subyace

en las páginas más importantes de la escritora como un postulado primordial de sus investigaciones y propuestas valorativas desde muy temprano.

Fina García Marruz se sitúa intuitivamente dentro de la obra, objeto de su análisis, en su núcleo cordial y desde allí desvela las leyes que la rigen. Este estrecho vínculo estético le permite comprender las necesidades intrínsecas del creador, el *ser* efectivo de la creación y no el presunto *deber ser* de la crítica normativa –como ya expusiera Cintio Vitier al referirse al Martí crítico y ensayista- salvo, en todo caso, *el deber ser* que el impulso creador lleva en sí y que no siempre alcanza a realizar. En la autora cubana, de este modo, la penetración se torna compenetración. Lo anterior no implica que en ella no tengan validez criterios previos y, aún más, toda una teoría de la valoración estética y de la expresión artística y literaria. Estas concepciones no resultan un obstáculo para que pueda situarse en el lugar del otro. Antes bien, por la profundidad y amplitud de sus principios, le facilitan una exégesis que no excluye, en segunda instancia, el libre juego de los gustos y rechazos, ni la lucidez técnica, que suele desdeñar, ni el señalamiento íntimo de lo que, a su juicio, está en el camino de la mayor plenitud artística y humana.

La expresión "metáfora epistemológica" puede servir de instrumento para abordar la obra crítico-ensayística de Fina García Marruz: una producción en la cual la creación poética define relaciones específicas con el conocimiento y la asunción del mundo. 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. La poesía reitera su valor original ofreciendo al hombre una imagen de sí mismo.

"La poesía es conocimiento". Esta frase lapidaria que se encuentra al comienzo de *El arco y la lira* de Octavio Paz permite diagramar varias constantes de la escritura de la autora. Su obra toda- sean ya sus versos, prosa de pensamiento o prosa poemática- despierta en el lector ese poder de creación de sentido, de puesta en forma de una realidad que no es anterior a su descubrimiento. Es conocido que la acepción original de *Poiesis* evoca justamente la idea de *hacer*; la creación de los objetos que conforman el mundo. La "metáfora epistemológica" es una forma íntegra de conocimiento que se encuentra en la base de la relación del ser con el entorno real que lo circunda.

El proceder de Fina García Marruz podría describirse como la aplicación de un juicio sobre cualquier temática, mediante una actitud personalizada, sin evitar la libertad de opciones buscando siempre la intensidad reflexiva. Lo cual le conduce a una postura de libertad intelectual ajena a todo constreñimiento científico y, en consecuencia, propensa al planteamiento intuitivo a la par que racional. Junto a la erudición histórico-cultural y al insustituible conocimiento filológico, la prosa reflexiva de la autora suele orientarse hacia una aprehensión ontológica donde filosofía y poesía se entreveran en el más loable legado del pensamiento español que tuvo en la obra de María Zambrano a una de sus exponentes más ingentes. Si la pensadora andaluza distingue lo filosófico, García Marruz sitúa lo poético en los rebordes de su concepción.

Son presentadas, a continuación, las conclusiones que definen la argumentación retórica de los ensayos de la escritora cubana. Han sido concebidas tras el análisis del *corpus* ensayístico tanto en su vertiente macroestructural de los planos semántico-inventivo y sintáctico-dispositivo, como en el microestructural del plano verbal-elocutivo. También reflejan los detalles conclusivos después del estudio de elementos ideológicos teniendo en cuenta, indistintamente, tanto al autor y al receptor como sujetos participantes de la comunicación.

En el estudio de las superestructuras argumentativas del nivel semántico-inventivo del ensayo se destaca la clase de exordio predominante en los textos. Puede argüirse que Fina García Marruz prosigue los dictados de la tradición clásica al incluir algunos tópicos dirigidos a atraer el interés del lector como pueden ser la construcción de un puntual marco ficcional o pequeña narración que dinamiza e ilumina la lectura del resto del ensayo. Destacable aquí, además, la presencia del símil como argumento introductorio; cuya construcción novedosa y, por momentos, *sui generis* de comparar dos términos entre sí sorprende al lector. Entre los tópicos relacionados con la materia que suele tratarse en esta clase de textos se subrayan los que introducen un juicio de valor u opinión de la ensayista sobre el tema que va a desarrollar; las palabras (como citas) del autor, la autora o el personaje designado por la ensayista para caracterizar. Son desarrolladas, a su vez, las razones que ha tenido Fina García Marruz para escribir determinado ensayo y, en ocasiones, la posible explicación de su título. Frecuentes son,

además, la aparición de preguntas retóricas, la inclusión de afirmaciones generales de la propia autora respecto del tema a tratar y, por último, la opinión de algunas autoridades relacionadas con la argumentación desarrollada a continuación.

La superestructura argumentativa de la narración/exposición- cuya función esencial en el ensayo es la de ilustrar, mediante la inclusión de una pequeña historia o exposición, la argumentación que debería inmediatamente articularse- ocupa tan sólo una de las tres tipologías que han sido distinguida tras estudiar los ensayos. Se destaca, esencialmente, la narración y la exposición cuando aparecen fusionadas a la argumentación. Característica que acontece en aquellos ensayos que tienen como asunto principal la singularización de un autor y/o su obra. En este tipo de ensayos los comentarios de la ensayista, que participan de específicas digresiones narrativas y expositivas, conforman una argumentación minuciosa. Se subraya, asimismo, la presencia, aunque mínima, de una clase de ensayo cuyo contenido semántico puede constituirse como narración ocupando un porcentaje significativo del texto. La argumentación se subordina en estos casos a la estructura narrativa. Puede contener todos los elementos propios de un texto de ficción. Se trata como ha sido referido en el análisis del ensayo cual narración, en la terminología de C.H. Klaus (1991) o del ensayo con una forma horizontal en valoraciones de D. Hesse (1989).

En el apartado centrado en la argumentación se destaca la aparición del argumento por la definición, tanto la descriptiva como la normativa; junto a la tautología como una clase de definición circular, cuya repetición de la misma palabra al principio y al final de una frase u oración la convierte en la figura retórica de la epanalepsis. Se debe realzar el argumento del símil por su múltiple recurrencia en los ensayos. En éste la relación comparativa establecida entre un término real y otro más imaginativo, sugerente, transmite un conocimiento similar al significado de los enunciados metafóricos.

Distinción aparte merece el razonamiento causal y el que recurre a las consecuencias como una forma de persuasión para una reflexión ulterior. En el caso del argumento por las consecuencias, su uso, en el ensayo, no se relaciona en el discurso ensayístico con el fenómeno de las falacias. Considerada como un tipo de

argumentación errónea. Se han escindido las consecuencias en dos clases: las positivas, donde destacan las conjeturas y las predicciones frente a las consecuencias factuales; las negativas, aquí sobresalían las amenazas y las advertencias. Su presencia descolla, fundamentalmente, en la categoría retórica del epílogo; destinada a conmover al lector según la preceptiva clásica.

En las exégesis de un escritor y su obra, ya sean las descollantes o aquellas menos conocidas, no incluidas en el canon literario por la crítica así como en el caso de autores no tan conocidos ni destacados por estudios de disímiles investigadores, se destaca el argumento por la interacción del acto y la persona. A través de su manifestación artística, desde un texto específico, de una personalidad sugerente prevalecerá esta técnica en los ensayos donde la literatura, sus actores, su materia serán núcleo de creación sostenida. Es relevante la distinción que se hace del argumento de la autoridad. Suele éste tener siempre nombre y apellidos desde dos perspectivas: la del autor de renombre que contribuye con sus ideas a reforzar la argumentación que en ese instante se concibe o va a concebirse (cuando es un tópico del exordio); y la del editor o el biógrafo de alguna obra que es reseñada por Fina García Marruz y de cuya opinión más o menos favorable parte la autora para encausar sus razonamientos.

La argumentación por el ejemplo, prolífera en los textos ensayísticos, se presenta a partir de tres formas principales. En primer término mediante la inclusión de nombres, características de autores y corrientes literarias- incluidas en la argumentación cuando se trata de definir o evaluar la obra de otro autor u otro período literario. En segunda instancia a través de fragmentos de obras y citas de personajes literarios, de sus creadores que, acompasadamente, consolidan la mirada que Fina García Marruz desea comunicar. En una tercera posibilidad sobresale la utilización del argumento por la ilustración. Siempre introduce éste un caso particular, casi siempre extraído de la historia y la cultura popular clarificando así la explicación ofrecida.

El razonamiento por la analogía y por la metáfora contribuye, también, a caracterizar el discurso ensayístico de la escritora cubana. Un mismo argumento puede, en el caso de la analogía, a veces, interpretarse como una comparación o una ilustración en cuanto a su propósito aclarativo. Se distinguen, con respecto a la metáfora, dos

manifestaciones primordiales: las metáforas novedosas extendidas- en ellas la presencia del dominio fuente prevalece a lo largo del texto convirtiéndose en una técnica argumentativa principal, y las metáforas novedosas individuales. Estas últimas aparecen en un momento determinado de la argumentación para sorprender al lector con una visión diferente e imaginativa de una idea, valoración o justificación. De cualquier forma, y en ambos casos, lo importante es la reestructuración que se hace de la realidad. Consecuencia de un significado metafórico que, siendo aún provisional, permite concebirla de una manera diferente a la habitual.

En el principio retórico de la oposición, trascendental para la caracterización de este discurso, se distinguen aquellos casos donde operan diversas parejas antinómicas como la de apariencia/realidad y la de pasado/presente. Se destaca, de igual modo, el papel de la antítesis como estructura lingüística que mejor refleja la naturaleza de la oposición.

Son subrayados por la importancia que conllevan otras dos clases de argumento: argumento por la interrogación retórica y argumento por la repetición. En el caso de la pregunta, la escritora cubana articula su deseo incesante de cuestionar y cuestionarse sus propias ideas, también la de las obras y figuras que valora. Los lectores participan de este decir que cuestiona sin explicitar respuesta. En ellos está la posibilidad de responder interactuando, o no, con las exégesis de la autora. La repetición, por su parte, dinamiza el valor de la reiteración. El mero hecho de reincidir en estructuras lingüísticas y palabras, no pretende crear sólo un efecto rítmico sino una amplificación mayor, producto del énfasis instaurado.

En la categoría del epílogo, observable en el *corpus* ensayístico, se aprecia el empleo por parte de Fina García Marruz de tópicos caracterizadores de esta parte de la superestructura argumentativa. Destacan aquellos referidos a los contenidos de temas abordados como la prosopopeya y la construcción de una escena evocadora; y, a su vez, los que pretenden capturar la atención del lector: la peroración, la amplificación a través de la utilización de conjeturas y predicciones (pueden éstas considerarse argumentos por las consecuencias positivas); las preguntas retóricas e inclusión de anécdotas.

En torno al nivel sintáctico-dispositivo de los ensayos puede resaltarse la distinción de una forma/estructura que parte de un tópico primordial, capaz de desarrollarse mediante una justificación razonada a través de argumentos. En algunos casos se verá la anterior complementada mediante una propuesta que transforma, de alguna manera, lo dicho, en el decurso de la argumentación. A la hora de reflexionar sobre el orden de las categorías retóricas, ya estudiadas en el apartado dedicado al nivel semántico-inventivo, se consolida la presencia del orden natural. De lo anterior se deduce que cualquier ensayo elegido para un estudio podrá analizarse siguiendo el exordio, la narración/exposición, la argumentación y el epílogo.

En el nivel verbal-elocutivo, referente a la manifestación verbal del texto, se hace especial hincapié a la expresividad artística del ensayo de Fina García Marruz. Marcada por los recursos y argumentos procedentes de la *inventio* y ordenados prosiguiendo una forma/estructura determinada en la *dispositio* macroestructural. La conjunción de estos elementos son los que percibe el lector desde una vertiente doble. Faceta que puede permitirle la reflexión de los contenidos allí expuestos disfrutando del lenguaje empleado. Conviene incidir en la idea que la utilización de las figuras y los argumentos no obedece sólo a un regusto por lo estético sino que sustenta una funcionalidad argumentativa y cognitiva.

En la sección relativa a los sujetos participantes en la comunicación se recalca, inicialmente, el papel del enunciador y su construcción textual. La subjetividad de la ensayista va a manifestarse a través de varias marcas lingüísticas. El sujeto de la enunciación se identifica con la escritora cubana. El contenido ideológico, entonces, que refleja y sostiene sus textos deviene patrimonio de la autora real. Las marcas lingüísticas que realzan la subjetividad de Fina García Marruz son adquiridas a través de la localización y la modalidad. La categoría personal predominante en la localización es la del pronombre personal *"nosotros"*, identificado con un "nos" que en dativo o acusativo domina el plano de la enunciación. Se trata de un "nosotros" inclusivo donde se reconoce la existencia de un sujeto plural colectivo del que Fina García Marruz forma parte. En la mayoría de los ensayos puede interpretarse este uso como marca de impersonalidad que tiene su génesis en el anhelo de identificación con la comunidad de

lectores a los que se dirige. Especialmente en la escritora cubana la voluntad participativa del plural, germen martiano por antonomasia, es ala, verdad, *ethos* y, también, un intento de alejamiento del egocentrismo y el fascismo que pudiese connotar el uso del "yo". En lo que respecta a la categoría temporal señálese el uso del presente en una dual perspectiva o dimensión. Es, por un lado, el tiempo verbal predominante a la hora de indicar un sujeto en el texto al momento de la escritura e implicar al lector en la progresión de la argumentación. Desde una segunda instancia se distingue su presencia en aquellos casos donde posee una referencia intemporal, esencialmente en la superestructura argumentativa del exordio, para cautivar la atención del lector. En cuanto a la presencia de deícticos demostrativos y adverbiales predominan aquellos que hacen alusión al momento de la escritura y al mismo texto que se está redactando, convergiendo, de igual modo, en el exordio. La modalidad, por su parte, será predominante en su vertiente de modalidad epistémico. Sin embargo en ensayos donde el ejercicio de la crítica gira en torno al hecho literario cual gesto metapoético, la inclusión de promesas, recomendaciones, consejos o conjeturas se concibe por el uso de expresiones modales deónticas.

Edificante resulta la importancia del lector en tanto destinatario no representado. Se contiene, en tal distinción, en el pronombre personal "nosotros"y en las formas verbales correspondientes a la primera persona del plural. Se sugiere un diálogo con este destinatario desconocido que, por otra parte, contiene al lector común en tanto que lector implícito y lector ideal.

Al analizar el ensayo de Fina García Marruz como macroacto de habla perlocutivo, condicionante de la clase de textos de habla locutivos e ilocutivos presentes en el *corpus*, se observa el predominio de actos de habla asertivos. Estos resultan inherentes a las justificaciones, opiniones y puntos de vista introducidos por la autora en las cuatro categorías retóricas, con especial incidencia en las de la narración/exposición y las de la argumentación propiamente dichas. Los actos de habla directivos (consejos, sugerencias e interrogaciones retóricas) y los actos de habla comisivos (promesas y predicciones) destacan en las categorías del exordio y el epílogo. Su fuerza ilocutiva ideada para captar favorablemente al lector, en el caso del exordio, y conmoverlo

esencialmente, en el epílogo es, sencillamente extraordinaria. Con esta representación se logra una finalidad, inherente a esta clase de textos, que consiste en reflexionar acerca de las cuestiones allí planteadas. No se concibe, exclusivamente, para suscitar una posible réplica, ni un intercambio de sensaciones. Sólo se pretende que el lector, los lectores, identifiquen los puntos de vista, desarrollados en la argumentación, para que desde ese vórtice semántico reactiven sus propias conclusiones.

El ensayo en Fina García Marruz, estudiado a partir del modelo de la investigadora María Elena Arenas Cruz, procede de la tradición europea inaugurada por Montaigne en cuanto justificación de la opinión subjetiva y circunstancial tanto por la valoración de aspectos personales y afectivos con especial sensibilidad a temas de género. Se ha reflexionado, puntualmente, en estas páginas, sobre la literatura de mujer en su condición de subalternidad. Si se ubica la misma en igualdad de condiciones con otros discursos literarios. Se ha pretendido evaluar si su mayor o menor incidencia en el sistema depende tanto de criterios cuantitativos como de la posición que ocupa en el mismo. La autora cubana entabla un poética dialógica con un lector común en un contexto que participa, convincentemente, de lo íntimo, personal, en torno a un determinado tema y reafirma al ensayo como crítica de la literatura y la cultura. Este *corpus* ensayístico está ligado indisolublemente, en cuanto a forma, a la conjunción de argumentos y figuras retóricas palpables en la dimensión textual. Ello permite al lector disfrutar de la expresividad artística o *delectare* al mismo tiempo que se enriquece con cada punto de vista ofrecido mediante el *docere*. Lo previamente referido otorga a los textos una finalidad justificativa con la que le lector puede discurrir en torno a los contenidos que recibe. Sin duda alguna esta persuasión para la reflexión más detallista vehicula la propia condición literaria de los ensayos.

El estremecimiento mayúsculo, el azoro más misterioso circundan la lectura e intelección de los ensayos de Fina García Marruz. Su figura se agiganta como una de esas escritoras transportadas por su propia evolución a quienes les es dado el don de tocar infinidad de temas, incluso aquellos que pueden parecer a simple vista como no afines. Su arte poética renace en una explosión de confesiones sorprendentes. Serían, acaso, incluso tras concluida esta investigación, escasas y torpes las palabras para hablar

sobre la escritura de esta autora. Constantes en su hondura permanecen su magia inaprensible, su delicadeza y la firme voluntad de estilo que la corona. En Fina García Marruz late una persona, una mujer, dispuesta al sacrificio con una dignidad y un silencio propios de los orfebres de todos los tiempos.

BIBLIOGRAFÍA

. Adorno, T.W. (1962), "El ensayo como forma" en *Notas de Literatura*, Barcelona: Ariel.

. Albaladejo, Tomás (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa: análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante: Universidad de Alicante.

. ---------- (1990), *Retórica*, Madrid: Síntesis.

. ---------- (1990), "Estructuras retóricas y estructuras semióticas (Retórica y hecho literario)", en *Investigaciones Semióticas III*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, Tomo I, pp. 89-96.

. Allan, Tuzyline Jita (1993), "A Voice of One's Own. Implications of Impersonality in the Essays of Virginia Woolf and Alice Walker", en Ruth-Ellen Boetcher Joeres and Elizabeth Mittman (eds.), *The Politics of the Essay. Feminist Perspectives*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

. Arcos, Jorge Luis (1990), *En torno a la obra poética de Fina García Marruz*, La Habana: Unión.

. ---------- (1994), *Orígenes. La pobreza irradiante*, La Habana: Letras Cubanas.

. Arenas Cruz, María Elena (1997), *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

. Arnold, Carroll C. (1986),"Implications of Perelman's Theory of Argumentation for Theory of Persuasion", en James L. Golden and Joseph J, Pilotta (eds.), *Practical Reasoning in Human Affairs. Studies in Honor of Chaim Perelman,* Dordrecht/ Biston/ Lancaster/ Tokio: D. Reidel Publishing Company.

. Augier, Ángel (1987), "La crítica literaria y la cultura de masas", en *Prosa varia*, La Habana: Letras Cubanas.

. Azar, Moshe (1997),"Concesión relations as argumentation", *Text*, Vol. 17, No 3.

. Barthes, Roland (1997), *El grado cero de la escritura*, Madrid: Siglo XXI de España, Editores S.A.

. ---------- (1989), *El placer del texto*, México D.F.: Siglo XXI.

. Bazerman, Charles (1994), "Systems of Genre and the Enactment of Social Intentions", en A. Freedman and P. Medway (eds.), *Genre and the New Rhetoric*, London: Taylor & Francis.

. Black, M. (1962), cuarta edición 1968, *Models and Metaphors*, Ithaca: Cornell University Press.

. Bello, Andrés (1847) (1928), *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*, París: Andrés Blot.

. Bermúdez, Fernando (2005), "Los tiempos verbales como marcadores evidenciales. El caso del pretérito perfecto compuesto", *Estudios filológicos* No. 40, pp. 165- 188.

. Boetcher Joeres, Ruth Ellen (1993), "The Passionate Essay. Radical Feminist Essayist", en Ruth-Ellen Boetcher Joeres and Elizabeth Mittman (eds.), *The Politcs of the Essay. Feminist Perspectives*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

. ----------and Elizabeth Mittman (1993), "An Introductory Essay", en Ruth-Ellen Boetcher Joeres and Elizabeth Mittman (eds.), *The Politics of the Essay. Feminist Perspectives*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

. Bretagne, Jean Marie, "Bésame mucho", en Gérald Cahen ed., Historia do viejo. *Primeiras Liçoes de amor* (1997), Lisboa: Teorema, primera edición 1994.

. Brosnan, Leila (1997), *Reading Virginia Woolf´s Essays and Journalism. Breaking the Surface of Silence*, Edinburgh University Press.

. Cairo Ballester, Ana (1982), "Orientaciones metodológicas. Literatura ensayística cubana II". Folleto. La Habana: Ministerio de Educación Superior.

. Campillo, A. (1992), "El autor, la ficción, la verdad" en *Daimon. Revista de filosofía*, No 5, pp. 25-41.

. Campuzano, Luisa (1996), "José Martí en la poesía de Fina García Marruz", *Casa de las Américas*, No. 198, 1996.

. Carretero, Marta (1992), "Una propuesta de tipología de la modalidad: la aceptación como categoría modal". DICENDA *Cuadernos de Filología Hispánica*, No. 10, pp. 41-61.

. Castañón, Adolfo (2007) (2008), Prólogo a la edición de *Como el que dice siempre. Antología de ensayos* de Fina García Marruz, México D.F.: Universidad Autónoma de México y DGE El equilibrista. Publicado también con modificaciones puntuales bajo el título "Como el que dice siempre" en *Revista de la Universidad de Antioquia*, pp. 74-81.

. Castarède, Marie-France (1998), *A voz e os seus sortilegios*, Lisboa: Caminho (primera edición en 1991).

. Catelli, N., Gargatagli, A. (1996), "La pasión barroca como deseo de saber: Isabel Correa, traductora, en Marta Segarra y ángeles Carabí eds., *Amor e identidad*, Barcelona: Universitat de Barcelona.

. Cerezo Galán, Pedro (2002), "El espíritu del ensayo" en *El ensayo entre la filosofía y la literatura*, Granada: Comares.

. Chadbourne, Richard M. (1983), "A Puzzling Literary Genre: Comparative Views of the Essay", *Comparative Literature Studies*, Vol. 20, No. 1, pp. 133-153.

. Coe, Richard M. (1994), "'An Arousing and Fulfilment of Desires': The Rhetoric of Genre in the Process Era – and Beyond", en A. Freedman and P. Medway (eds.), *Genre and the New Rhetoric*, London: Taylor & Francis.

. Crosswhite, James (1989), "Universality in Rhetoric: Perelman's Universal Audience", *Philosophy and Rhetoric*, Vol. 22, No. 3, pp. 157-173.

. ---------- (1993), "Being Unreasonable: Perelman and the Problem of Fallacies", *Argumentation*, Vol. 7, No. 4, pp. 385-402.

. Chaple, Sergio (1984), "La historiografía literaria en Cuba: bases para un estudio evolutivo". Inédito. Texto consultado en el Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba.

. Derrida, Jacques (1990), *Teoría literaria y reconstrucción*, Madrid: Arco/Libros.

. Darian, Steven J. (1973), "Similes and the Creative Process", *Language and Style*, Vol.6, No. 1, pp. 48-57.

. Darío, Rubén (1965), *El canto errante*, Madrid: Espasa- Calpe S.A.

. DuPlessis, Rachel Blau (1996), "*f*- Words: An Essay on the Essay", *American Literature*, Vol. 68, No. 1, pp: 15-45.

. Eemeren, Frans H. van and Tjark Kruiger (1987), "Identifying Argumentation Schemes", en Frans H. van Eemeren, R. Grootendorst, Anthony J. Blair, Charles A. Willard (eds.), *Argumentation: Perspectives and Approaches. Proceedings of the Conference on Argumentation 1886*, Dordrecht-Holland/ Providence- U.S.A.: Foris Publications, pp. 70-81.

. ---------- R. Grootendors, A. F. Snoeck Henkemans, J.A. Blair, R.H. Johnson, E.C.W. Krabbe, Ch. Plantin, D.N. Walton, Ch. A. Willard, J. Woods and D. Zarefsky (1996), *Fundamentals of Argumentation Theory. A Handbook of Historical Backgrounds and Contemporary Developments*, Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.

. ---------- and Peter Houtlosser (2000), "Rhetorical Analysis Within a Pragma-Dialectical Framework. *The Case of R. J. Reynolds*, *Argumentation*, Vol. 21, No. 3, pp: 293-305.

. Escandell Vidal, Victoria, Manuel Leonetti (2005), "Polifonía y flexión verbal" In: P. Albalá et al. (eds.), *Lingüística y Filología. Homenaje a Antonio Quilis*, Madrid: CSIC, pp: 447-465.

. Ezel, Margaret J.M. (1990), "The Myth of Judith Shakespeare: Ceating the Canon of Women's Literature", *New Literary History*, Vol. 21, No. 3, pp: 579-592.

. Feria, Lina de (2009), "El ánima viva de Fina García Marruz", *Sobre Muerte de Narciso y otras impresiones*, Villa Clara, Santa Clara: Ediciones Sed de Belleza.

. Fernández Retamar, Roberto (1954), *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953)*, La Habana: Ediciones Orígenes.

. Ford, Cecilia E. (1994), "Dialogic aspects of talk and writing: *because* on the interactive-edited continuum", *Text*, Vol. 14, No. 4, pp: 531-554.

. García Fernández, Luis (ed.) (2006), *Diccionario de perífrasis verbales*, Madrid: Gredos.

. García Berrio, A. (1981), "La Poética lingüística y el análisis literario de textos", en *Tránsito. Revista de Poesía*, h-i, Murcia, pág. 12.

. García Marruz, Fina (1986), *Hablar de la poesía*, La Habana: Letras Cubanas.

. ---------- (2001), *Darío, Martí y lo germinal americano*, La Habana: Unión.

. ---------- (2003), *Quevedo*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

. ---------- (2008), *Estudios Delmontinos*, La Habana: Unión.

. ---------- (2008) *Ensayos*, La Habana: Letras Cubanas.

. Godin, Benoît (1999), "Argument from Consequences and the Urge to Polarize", *Argumentation*, Vol. 13, No. 4, pp: 347-365.

. Golden, James L. (1986), "The Universal Audience Revisited", en James L. Golden and Joseph J, Pilotta (eds.), *Practical Reasoning in Human Affairs. Studies in Honor of Chaim Perelman*, Dordrecht/ Boston/ Lancaster/ Tokyo: D. Reidel Publishing.

. Gómez Torrego, Leonardo (1988), *Perífrasis verbales*, Madrid: Arco/Libros.

. González Manzano, Mónica (2013), *Gramaticalización de los marcadores epistémicos en español*. Tesis doctoral inédita. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2 de julio de 2014. http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/101406/MGM_TESIS. pdf? sequence=1.

. González Vázquez, Mercedes (1998), "La polisemia de 'poder' en ELE" In: J.Tomás Jiménez et al. (eds.), *Español como lengua extranjera, enfoque comunicativo y gramática: actas del IX Congreso Internacional de ASELE*, Santiago de Compostela, pp: 625-632.

. Good, Graham (1998), *The Observing Self. Rediscovering the Essay*. London and New York: Routledge.

. Gratton, Claude (1994), "Circular Definitions, Circular Explanations, and Infinite Regresses", *Argumentation*, Vol. 8, No. 3, pp: 295- 308.

. Hall, Michael L. (1989),"The Emergence of the Essay and the Idea of Discovery", en Alexander J. Butrym (ed.) *Essays on the Essay. Redefining the Genre*, Athens and London: The University of Georgia Press, pp. 73- 91.

. Halliday, Michael and Alexander Kirkwood (1970),"Functional Diversity in Language as seen from a consideration of mood and modality", *Foundations of Language*, 6/3, pp. 332- 361.

. Hardison Jr., O.B. (1988),"Binding Proteus. An Essay on the Essay", *The Sewanee Review*, Vol. 58, No. 8, pp: 610- 632.

. Harris, Wendell V. (1996), "Reflections on the Peculiar Status of the Personal Essay", *College English*, Vol. 58, No. 8, pp: 934- 953.

. Hedeen, Catherine M. (2008), "La cubana en la poesía: Género y Nación en *Visitaciones* y *Habana del centro* de Fina García Marruz", *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, No. 226, enero- marzo.

. Hernández, Wilfredo (2000), "Ni arte puro ni arte para: Fina García Marruz y la poesía cubana de los noventa", *Romance Notes*, Volume XL, Number 2, Winter.

. Hesse, Douglas (1989),"Essay Form and Auskomponierung", en Alexander J. Butrym (ed.) *Essays on the Essay. Redefining the Genre*, Athens and London: The University of Georgia Press, pp. 289- 306.

. Higuera, Javier de la (2002), "El lugar del ensayo" en *El ensayo entre la filosofía y la literatura*, Granada: Comares.

. *Historia de la literatura cubana* (2008), Tres volúmenes, La Habana: Letras Cubanas. Estudio realizado por un nutrido grupo de investigadores nacionales.

. Houtlosser, Peter (1998), "Points of View", *Argumentation*, Vol. 12, No. 3, pp: 387- 405.

. Jalón, Mauricio (ed.) (1999), Derrida Jacques, *No escribo sin luz artificial*, Valladolid: Cuatro ediciones.

. Johnston, Georgia (1989),"The Wole Achievement in Virginia Woolf's *The Common Reader*", en Alexander J. Butrym (ed.) *Essays on the Essay. Redefining the Genre*, Athens and London: The University of Georgia Press, pp. 148- 158.

. Kauffmann R. Lane (1988), "The Skewed Path: Essaying as Un –methodical Method", *Diogenes*, No. 143, pp. 66- 92.

. Kertzer, J.M. (1987), "Rhetorical Questions: Consensus, Authority and Enigma", *Language and Style*, Vol. 20, pp: 242- 256.

. Kiefer, Ferenc (1997), "Presidential Address. Modality and Pragmatics", *Folia Linguistica* 31/3, pp: 241- 253.

. Kienpointner, M. (1991), "Rhetoric and Argumentation – Relativism and Beyond" *Philosophy and Rhetoric*, Vol. 24, No. 1, pp: 43- 53.

. ---------- (1993),"The Empirical Relevance of Perelman's New Rhetoric", *Argumentation*, Vol. 7, No. 4, pp: 419- 437.

. ---------- (1996),"Whorf and Wittgenstein. Language, World View and Argumentation", *Argumentation*, Vol. 10, No. 4, pp: 475- 494.

. Kittay, E.F. (1987), *Metaphor: Its cognitive force and linguistic structure*, Oxford: Clarendon Press.

. Klaus, Carl H. (1978), cuarta edición 1991, "Elements of the Essay", en Robert Acholes *et al*. (eds.), *Elements of Literatura*, New York, Oxford: Oxford University Press: pp. 3- 118.

. Lakoff G. and M. Johnson (1980), *Metaphors we live by*, Chicago: Chicago University Press.

. Lausberg, H. (1960), *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München: Max Hueber Verlag. Cito por la edición española: *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literature*, Tomo II (1967), Madrid: Editorial Gredos.

. Leith, D. and George Myerson (1989), *The Power of Address. Explorations in Rhetoric*, London: Routledge.

. Levi, Don S. (1995), "In Defense of Rhetoric", *Philosophy and Rhetoric*, Vol. 28, No. 4, pp: 253- 275.

. Liu, Yameng (1997), "Authority, Presumption, and Invention", *Philosophy and Rhetoric*, Vol. 30, No. 4, pp: 413- 427.

. Lukács, Georg (1911), *Die seele un die Formen: seáis*, Egon Fleischel und Co, en la edición española "Sobre la esencia y forma del ensayo" en *El alma y las formas* (1975), Barcelona: Grijalbo.

. Lyons, John (1990), *Semántica*, Barcelona: Teide.

. Martínez-Dueñas, José Luis (1993), *La metáfora*, Barcelona: Ediciones Octaedro.

. ---------- (2000), "Metatextuality and Function: from Gramatical Structure to Rhetorical Principle", conferencia plenaria en Actas del Vigésimo Cuarto Congreso de *AEDEAN*, Ciudad Real: Universidad de Castilla La Mancha, en prensa.

. Méndez, Roberto (2004), "Como el cuerpo de la nieve", *La Gaceta de Cuba*, Especial "Mujeres", 1.

. ---------- (2000), "Fina García Marruz: el desciframiento de la superficie", *La dama y el escorpión*, Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

. Meyer, Michel (1986),"Problematology and Rhetoric", en James L. Golden and Joseph J, Pilotta (eds.), *Practical Reasoning in Human Affairs. Studies in Honor of Chaim Perelman*, Dordrecht/ Boston/ Lancaster/ Tokyo: D. Reidel Publishing Company, pp: 119- 152.

. Morris, Ch. (1985), *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona: Paidós.

. Nielsen, Anne Ellerup (1996), "The Argumentative impact of causal relations. An Exemplary analysis of the free predicate in the promotional discourse", *Argumentation*, Vol. 10, No. 3, pp: 329- 345.

. Obaldia, Claire de (1995), *The Essayistic Spirit. Literatue, Modern Criticism, and the Essay*, Oxford: Clarendon Press.

. Olmsted, Wendy (1997), "The Uses of Rhetoric: Indeterminacy in legal reasoning, Practical thinking, and the interpretation of Literary Figures", en Walter Jost and Michael J. Hyde (eds.), *Rhetoric and Hermeneutics in Our Time: A Reader*, New Haven and London: Yale University Press, pp: 235- 253.

. Palmer, Frank R. (1986), *Mood and Modality*, Cambridge: Cambridge University Press.

. Paz, Octavio (1956), *El arco y la libre*, México D.F.: Siglo XXI.

. Perelman, Ch. (1979), *The New Rhetoric and the Humanities. Essays on Rhetoric and its Applications*, Doldrecht: Holland/ Boston: U.S.A/ London: England: D. Reidel Publishing Company.

. ---------- y L. Olbrechts- Tyteca (1976), quinta edición 1989, *Traité de L'argumentation. La Nouvelle Rhétorique*, Bruselas: éditions de L'université de Bruxelles. Cito por la edición española: *Tratado de la argumentación. La Nueva Retórica* (1989), Madrid: Editorial Gredos.

. Persin, M.H. (1991), "La imagen del/en el texto: el ékfrasis, lo post-moderno y la poesía española del siglo XX", B. Ciplijauskaité ed. *Novísimos, postnovísimos, clásicos: La poesía de los 80 en España*, Madrid: Orígenes.

. Rábade Villar, María do Cebreiro y Novo Villaverde, Yolanda (eds.) (2008), *Te seguirá mi canción del alma. El bolero cubano en la voz de las mujeres*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago Compostela, Biblioteca de la Cátedra de Cultura Cubana 'Alejo Carpentier'.

. Real Academia Española (2009), *Nueva Gramática de la lengua española* (NGLE), Madrid: Espasa Calpe.

. Recchio, Thomas E. (1989),"A Dialogic Approach to the Essay", en Alexander J. Butrym (ed.) *Essays on the Essay. Redefining the Genre*, Athens and London: The University of Georgia Press, pp: 271- 288.

. Reyes, Graciela (1990), "Tiempo, modo, aspecto e intertextualidad" Revista *Española de Lingüística*, No. 1, pp: 17- 55.

. Ricci, Graciela (1990), "Del estructuralismo a la crítica simbólica" en *Teoría de la crítica y el ensayo en Hispanoamérica*, La Habana: Editorial Academia.

. Rodríguez Gutiérrez, Milena (2011), "Fina García Marruz: Entre la extraña familia de lo desconocido", prólogo a Fina García Marruz, *El instante raro*, Valencia: Pre-textos, Colección la Cruz del Sur.

. Rodríguez Rosique, Susana (2011), "Valores epistémicos de las categorías verbales en español: cuando la pragmática se integra a la gramática", *Verba*, No. 38, pp: 243- 269.

. Rojas, Rafael (2006), *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*, Barcelona: Anagrama, 2006.

. Rojo, Guillermo (1974), "La temporalidad verbal en español", *Verba*, No.1, 68, pp: 68- 149.

. Romero, Esther and Belén Soria (1998), "Convention, Metaphor and Ideology", *Atlantis*, Vol. 20, pp: 145- 149.

. Routh, H. V. (1920), "The Origins of the Essay Compared in French and English Literatures", *The Modern Language Review*, Vol. 15, pp: 28- 40; pp: 143- 151.

. Ruiz Barrionuevo, Carmen (2011), "Fina García Marruz: El secreto del encuentro"; introducción a Fina García Marruz, *¿De qué, silencio, eres tú silencio?*, Salamanca: Universidad de Salamanca.

. Saínz, Enrique (2007), "La familia de Orígenes: la solidez de una poesía", publicado en la versión digital de *La Jiribilla. Revista de Cultura Cubana*, año V, 2007, No. 307.

. Schiappa, Edgard (1993),"Arguing About Definitions", *Argumentation*, Vol. 7. No. 4, pp: 403- 417.

. Serrano, María José (2006), *Gramática del discurso*, Madrid: Akal.

. Simpson, P. (1993), *Language, Ideology and Point of View*, London: Routledge.

. Turner, M. (1987), *Death is the Mother of Beauty: Mind, Metaphor and Criticism*, Chicago: Chicago University Press.

. ---------- y Lakoff (1989), *More than cool reason: a field guide poetic metaphor*, Chicago: Chicago University Press.

. Valesio, Paolo (1980), *Novantiqua. Rhetorics as a Contemporary Theory*, Bloomington: Indiana University Press.

. Van Dijk, T.A. (1991) (ed. aumentada), *Estructuras y funciones del discurso. Una introducción interdisciplinaria a la Lingüística del texto y a los estudios del discurso*, México: Siglo XXI; y *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*, Barcelona: Paidós Comunicación, 1989.

. Vandivere, Julie (1996), "Waves and Fragments: Linguistic Construction as Subject Formation in Virginia Woolf", *Twentieth Century Literatura*, Vol. 42, No. 2, pp: 221- 233.

. Vickers, B. (1988), *In defence of Rhetoric*, Oxford: Clarendon Press.

. Vitier, Cintio (1948), "Fina García Marruz", *Diez poetas cubanos, 1937- 1947*. La Habana: Ediciones Orígenes.

. Virtanen, Tuija (1992), "Issues of text typology: Narrative – a 'basic' type of text?", *Text*. Vol. 12, No. 2, pp: 293- 310.

. Walton, Douglas (1992), *Slippery Slope Arguments*, Oxford: Clarendon Press.

. Walton, Douglas (1999), "Historical Origins of *Argumentum ad Consequentiam*", *Argumentation*, Vol. 13, No. 3, pp: 251- 264.

. Whaley, Bryan B. (1998), "Evaluations of rebuttal Analogy users: ethical and competence considerations", *Argumentation*, Vol. 12, No. 4, pp: 351- 365.

. Whitmore, Charles E. (1921), "The Field of the Essay", en *PMLA*, Vol. 36, pp: 551-564.

. Woods, John (1998),*"Argumentum ad baculum", Argumentation*, Vol. 12, No. 4, pp: 493- 504.