

RELACIÓN DE LA ANIMALIA Y LO VEGETAL CON SITUACIONES DE MARGINACIÓN EN LA POESÍA DE FINA GARCÍA MARRUZ

Relationship of the animal and the vegetable with situations of marginalization in the poetry of Fina García Marruz

MSc. Liuvan Herrera Carpio*, <https://orcid.org/0000-0001-8593-9778>

Universidad Nacional de Chimborazo, Ecuador

*Autor para correspondencia. email liuvan.herrera@unach.edu.ec

Para citar este artículo: Herrera Carpio, L. (2023). Relación de la animalia y lo vegetal con situaciones de marginación en la poesía de Fina García Marruz. *Maestro y Sociedad*, 20(4), 1012-1022. <https://maestroysociedad.uo.edu.cu>

RESUMEN

Introducción: En varios de sus poemarios, Fina García Marruz (La Habana, 1923-2022) representa seres del mundo de la animalia y del cosmos vegetal, en muchos casos en situaciones de marcado acto de marginación. A partir de un enfoque ecocrítico, cuya pretensión teórica se sitúa en hallar vasos comunicantes entre el ser humano y la naturaleza en corpus literarios, el presente estudio persigue como objetivo caracterizar las representaciones de lo vegetal y animal en francos contextos de marginación en la obra poética de la integrante de Orígenes. Materiales y Métodos: La investigación de tipo documental asumió un enfoque cualitativo, empleó los métodos: hermenéutico, histórico-lógico y analítico-sintético, así también la técnica de análisis de contenido. Resultados y Discusión: Se identificaron los textos poéticos de García Marruz que abordaran directa o indirectamente el tratamiento de la animalia y lo vegetal en contextos de marginalidad; se valoraron las relaciones del sujeto lírico con el tratamiento de la marginalidad y se generalizó el tratamiento de la animalia y lo vegetal en situaciones de marginalidad en la zona investigada de su poesía. Conclusiones: Si bien su poesía no se adhiere a una cruzada ecológica, no se puede soslayar en varios textos la preocupación por la integridad de la naturaleza o la animalia, en cuanto a la intervención humana supone, concebida esta como negadora.

Palabras clave: animalia, vegetal, marginalidad, Fina García Marruz.

ABSTRACT

Introduction: In several of her poetry collections, Fina García Marruz (Havana, 1923-2022) represents beings from the animal world and the vegetable cosmos, in many cases in situations of marked marginalization. From an ecocritical approach, whose theoretical pretension is located in finding communicating vessels between the human being and nature in literary corpus, the present study pursues as objective to characterize the representations of the vegetable and animal in frank contexts of marginalization in the poetic work of the member of Orígenes. Materials and Methods: The documentary type research assumed a qualitative approach, using hermeneutic, historical-logical and analytical-synthetic methods, as well as the technique of content analysis. Results and Discussion: García Marruz's poetic texts that directly or indirectly addressed the treatment of the animalia and the vegetal in marginality contexts were identified; the relations of the lyrical subject with the treatment of marginality were evaluated and the treatment of the animalia and the vegetal in marginality situations in the investigated area of her poetry was generalized. Conclusions: Although his poetry does not adhere to an ecological crusade, the concern for the integrity of nature or animalia, as far as human intervention supposes, conceived this as negating, cannot be eluded in several texts.

Keywords: animalia, vegetal, marginality, Fina García Marruz.

Recibido: 7/6/2023 Aprobado: 25/8/2023

INTRODUCCIÓN

En varios de sus poemarios, Fina García Marruz (La Habana, 1923-2022) representa seres del mundo de la animalia y del cosmos vegetal, en muchos casos en situaciones de marcado acto de marginación, esta última entendida desde la visión poliédrica del teórico alemán Hans Mayer (*Historia maldita de la literatura*, 1977). Si bien su praxis literaria no logra conscientemente proyectarse como ecológica, puede creerse que implícitamente se evidencia en la autora, quizá por su raigambre católica y más aún franciscana, una preocupación por la defensa de lo natural.

En los discursos poéticos latinoamericanos del siglo xx se ha trazado una línea argumental protagonizada por sujetos ecológicos, que tiene en Dulce María Loynaz, Ernesto Cardenal, Nicanor Parra, Ida Vitale o José Emilio Pacheco a firmas ejemplares. Herrera y Gómez (2018) alertan sobre una genuina postura ecológica en la autora de *Jardín* (1935), definida como una constante humanista o leitmotiv; mientras que para Romero (2021) la exploración de una comunión mística con el cosmos le permite a Cardenal convertir al archipiélago de Solentiname en un nuevo paraíso perdido, amenazado por dioses neoliberales.

Tomando como punta de lanza el *potens* de la ecopoesía de Nicanor Parra en la estructuración de «una performatividad y afectividad del disentir político» (2019, p. 199), la investigadora Sofía Rosa valora su discurso poético como un acto de resistencia emplazado política y estéticamente como oposicional, que a su vez erige una acción colectiva. En la misma línea, Sánchez-Pardo (2022) evalúa la producción poética de Ida Vitale a partir de la «ecología sensible», por medio de dos sintagmas de la teoría antropológica de inicios del siglo xxi: multiperspectivismo naturalista y contacto intersubjetivo trans-especies, para trazar vasos comunicantes en la particular aprehensión estética del medio ambiente de la uruguaya.

Así también, María Dalmagro (2012) dilucida en la poesía de José Emilio Pacheco una reminiscencia de la infancia que concierta con la natura, especie de *aleph* o utopía ante las constantes crisis ecológicas, pues si una marca ha traído la modernidad es aquella donde lo antropocéntrico campea en el peor de sus sentidos: el *eversor hominis* o el apocalíptico (y paradójico) destructor de mundos.

En el *oikos* de la denominada «crítica literaria cubana», autores como José María Chacón y Calvo (citado por Arcos, 1990), Roberto Fernández Retamar (1954), Francisco de Oraá (1971), Waldo González (1990), Jorge Luis Arcos (1990, 2003), Eugenio Florit (1998), Carmen Suárez León (2003), Nancy Morejón (2004), Aida Peñarroche y Lina Rosa Ferradás (2006), Bladimir Zamora Céspedes (2007), Ronel González (2007), Lennys Ders (2009), Lina de Feria (2009), Roberto Méndez (2009), Mireya Piñeiro Ortigosa (2009), Mayerín Bello (2009), entre muchos otros, resaltan en la obra poética de Fina García Marruz una intensión de «sorprender» a la realidad más allá de sus miserables límites, donde la defensa de lo natural alcanza constancia.

En consecuencia, a partir de un enfoque ecocrítico (Ceberio & Olmedo, 2020), cuya pretensión teórica se sitúa en *hallar* vasos comunicantes entre el ser humano y la naturaleza en corpus literarios, el presente estudio persigue como objetivo caracterizar las representaciones de lo vegetal y animal en francos contextos de marginación en la obra poética de la integrante de Orígenes.

MATERIALES Y MÉTODOS

La investigación de tipo documental asumió un enfoque cualitativo (Sanz, 2021), empleó los métodos: hermenéutico (Gama, 2021), histórico-lógico (Torres-Miranda, 2020) y analítico-sintético (López & Ramos, 2021), así también la técnica de análisis de contenido (Sánchez et al., 2021). Se cumplieron las siguientes etapas: elección del tema, recolección de bibliografía básica referente al tema en bases indexadas que incluyó revistas, libros y capítulos de libros. Se continuó con la elaboración de fichas hemerográficas, lectura del material, delimitación del corpus temático (autores y obras representativas de la evolución del tratamiento del tema de la marginación de animales y plantas en la poesía latinoamericana, desde un ojo ecológico), confección del esquema de trabajo, ampliación del material sobre el tema circunscrito, lectura demorada de la bibliografía, elaboración de fichas de contenido, aplicación del análisis, redacción (borrador) y redacción final.

Para la selección del corpus o universo bajo análisis se consideraron los poemas publicados en libros por Fina García Marruz:

- *Poemas* (1942)
- *Transfiguración de Jesús en el Monte* (1947)

- *Las miradas perdidas* (1951)
- *Visitaciones* (1970)
- *Viaje a Nicaragua* (1979)
- *Créditos de Charlot* (1990)
- *Los Rembrandt del Hermitage* (1992)
- *Viejas melodías* (1993)
- *Nociones elementales y algunas elegías* (1994)
- *Habana del centro* (1997)
- *Hora temprana* (1939-1949) (2008)
- *Umbral* (1940-1951) (2008)

De este universo, en principio, se trabajó con una muestra intencional no probabilística, en la cual se incluyeron los textos donde mayormente está presente el tratamiento de la animalia y lo vegetal en situaciones de marginalidad en la poesía de Fina García Marruz.

Orden cronológico según su publicación:

- *Las miradas perdidas* (1951)
- *Visitaciones* (1970)
- *Créditos de Charlot* (1990)

Para alcanzar el objetivo propuesto se asume técnica el análisis de contenido. Según se propone en *El arte de investigar el arte*, de Luis Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos (2010):

El análisis de contenido estudia las relaciones entre la organización del texto —nivel sintáctico—, por una parte, y la estructura de los significados, por otra —nivel semántico—. A partir de un análisis de esta índole se procede a una *interpretación* del texto en su totalidad (p. 220).

RESULTADOS

En un soneto donde García Marruz intertextúa a Martí «Los pobres, la tierra» se dignifican tres especies vegetales del campo cubano, que serán bautizadas con la luz de mediodía en aras de lograrse el “color uniforme de pobreza”, el color de Cuba: los pinos, las palmas y el plátano.

Apoyándose en el texto, Luisa Campuzano (2004) descubre una visión contracultural a la sostenida en la historiografía literaria cubana en cuanto a la representación desviada de la naturaleza insular:

para encontrar además, en la aridez del paisaje y la resequedad de las plantas que el sujeto lírico describe (...) un contradiscurso de la tradicional y también tópica alabanza de la flora cubana, presente en nuestras letras desde que Silvestre de Balboa derramara su abundante cornucopia sobre los campos de Bayamo. (p. 110)

La adjetivación que logra la personificación de las plantas: «*pobres pinillos*», «*inocentes palmas*» (García Marruz, 2008, p. 152) no imita el puro decorado, sino que se está en presencia de ejemplares no saludables de sus especies, en aras no de constituir excepción sino norma. Es necesario fijarse cómo se planta la discusión sobre lo cubano en tildar de inocente al árbol nacional cuando otros autores —José María Heredia, Nicolás Guillén—, han interpretado en el símbolo —altivez, gallardía— una sinécdoque de la nación.

No tituló la autora texto alguno con el nombre de «Arte poética». La criatura de «Canción para la extraña flor» a la vez que se afinsa en la tierra como una señal de lo poético, más bien se entronca con la metáfora lezamiana que define a la poesía en su escape, dando valor al poder de lo inasible.

Mírese el campo semántico compuesto en su mayoría por una sucesión de símiles encabalgados, que moldean el acto del nacimiento de la flor, el acto de la inspiración poética:

*hoy he visto un puñado de tierra como el juicio
corto y justo de un tosco hombre de
pueblo*

[...]

*He aquí que de la tierra parda como el tacto del
pobre te yergues como una suerte de
contemplación* (García Marruz, 2008, p. 166)

Esta tierra —severa, santa, humilde, verdadera, *pobre*— conjuga en sí misma varios presupuestos estético-poéticos de Marruz. Conocido es ya su discurso de la pobreza, su fe en «la bondad natural de lo creado» (García Marruz, 2003, p. 17), «su apego a la belleza como verdad» (Arcos, 1990, p. 86). Mientras otra autora ve en el poema un enlace «sutilmente con el tema medieval de “la rosa”, que es el mismo canto a la fugacidad efímera de las cosas» (Fuentes, 2010, p. 9), se puede creer posible que es en este donde se declara profundamente su *ars poetica*, percíbase que el tema del nacimiento se entronca con la búsqueda de lo desconocido imperfecto, recuérdese además que esta sentencia resulta medular en el pensamiento poético de la autora.

La flor ¿el hecho poético? se alza de la lucha «del éxtasis y el discurso», como describía el suceso de la creación poética Cintio Vitier, como visión definida —«Ah, que tú escapes en el instante / en el que ya habías alcanzado tu definición mejor.»— (Lezama Lima, 1970, p. 19) se lamenta el sujeto lírico lezamiano ante la pérdida del imposible poético. El misterio de la forma, su límite corporal en la realidad de lo creado a partir de la enunciación lírica impulsa a los dos poetas a aprehender lo mirado y al mismo tiempo a aceptar su escape, su no pertenencia a ellos como creadores.

La flor marruciana cada vez es más irreal vista en su esencia vegetal y cada vez más se extrapola a ser objeto de la abstracción filosófica: «y nada te separa del deseo que Dios tuvo de ti» [oposición a la lógica genésica donde Dios crea en un intervalo a animales y plantas, la flor nace a pesar de esa lógica universal y de la jerarquía que supone la divinidad, a la vez que insta —que reta al ser supremo— como superación de ella misma por medio de la mirada ficcional]; «he aquí que te toco y siento esa velada distancia / que no podremos nunca atravesar» [la poesía como resorte para encontrar lo perdurable en lo efímero]; «he aquí que estás frente a mis ojos y sin embargo, / tan misteriosamente fuera de la vida» [la temporalidad y la espacialidad de la poesía se enfrentan a sus homólogas reales, de donde provienen] (García Marruz, 2008, p. 167) y finalmente, el ruego de los sujetos líricos por alcanzar un éxtasis en la compañía, en la permanencia siempre inalcanzable de la inspiración:

*qué es para mí este día si no puede ser cual para
ti la extensión de mi Cuerpo en la
intemperie eterna?* (García Marruz, 2008, p.168)

Mientras en Fina la increpación a su propio golem toma no solo el presupuesto juanramoniano de la intemperie como estado marginal y a la vez como centro poético, en Lezama la fuga es doblemente aciaga pues la materia poética —cercañísima y conocida— no solo se evade sino que no deja marcas donde el oficiante, el poeta, pueda volver a encontrar una definición para su ejercicio: «Ah, mi amiga, si en el puro mármol de los adioses / hubieras dejado la estatua que nos podía acompañar» (Lezama Lima, 1970, p.19).

Vislúmbrese cómo la suspensión de un dato escondido enumera una escena campestre, vista a través de una descripción cinematográfica, a la vez que toma recursos del discurso pictórico para completarse en «El recodo»: camino desigual y polvoriento, casuchas (recordemos que el sufijo *uch* designa valor despectivo) de colorido naif, techo precario. Dicho escenario, donde únicamente puede encontrarse la miseria en su sentido no místico, se torna preferido para el sujeto lírico, que lo entiende como visión y no como permanencia en lo real. Así culmina:

*Nadie se detiene
a recorrerlo. Se encuentra solamente
cuando se va a otro sitio,
cuando no hay tiempo.*

[...]

Es el paraíso (García Marruz, 2008, pp. 130-131).

«Cuando Fina García Marruz desciende a la revelación de la naturaleza simbólica de sus materias poéticas, la realidad, a través de su mirada, cobra un significado misterioso» (Arcos, 1990, p. 147). Constantemente el sujeto toma su favoritismo por los márgenes:

*Nada me es más familiar que el descampado
donde se ven raíles de un tren que ya no cruza,
donde entre los yerbajos y las yerbas rociadas
un pajarillo apenas vistoso, nerviosamente brinca* (García Marruz, 2008, p. 133).

La inactividad le transfiere al espacio donde sucede el acontecimiento un halo cementerial, la yerba como metáfora de la mortaja que cubre lo que una vez produjo vida se une al sintagma que califica al pájaro no cantor «apenas vistoso», o sea, que en su estatus el ave no se destaca por su cualidad más universal y armónica: el canto; sino que es despojado en el texto para reforzar la impassibilidad, lo lapidario. El ímpetu del deseo refuerza al sujeto lírico: «*Nada me gusta más que ver / [...] entre hierros viejos y desechos que aún arden / florecillas menudas pálidamente brillan.*» (García Marruz, 2008, p. 133).

En su serie de tipos vegetales la autora vuelve la mirada sobre la autonomía de la creación natural en su eterna deuda con lo genésico, tal pareciera que la culpa primigenia hubiera condenado no solo la especie humana sino a la vegetal. El sujeto lírico de «El mango» no canoniza al árbol como ente de lo cubano más militante, no encuentra ninguna virtud, solo un servilismo fatal: «*Tan solo sabe el mango / echar su fruta. / Porque a lo suyo atiende, / sirve y escucha*» (García Marruz, 2008, p. 135), pues irónicamente el árbol tiene la capacidad de decidir «lo suyo». El dictamen bíblico se acepta entonces, con resignación, no con convencimiento pleno. Alternó este viraje a la representación que hace del árbol José Jacinto Milanés (1858/2010) en su poema «Bajo el mango», paraíso virginal para los amantes, árbol del bien: «*Ya nos espera en actitud pomposa, / Formando un pabellón con su follaje, / Aquel mango gentil, que porque fige [sic] / La curiosa atención del caminante, / Se supo aislar.*» (p. 91).

Semejante actitud parodia aún más la obviedad de la dulzura del aguacate que llega a personalizarse como *femme* cotidiana. Si bien en otros textos la mirada hacia la mujer que se apodera no solo de su culpabilidad genésica sino su papel en el orden cotidiano como una virtud y no como ancillaridad/ esclavitud, como la ensayista Zuzel López (1998) despeja:

La aceptación de su «naturaleza derivada» significa para la mujer, según el criterio de la poetisa, «su retorno a lo central, a lo absorto, a lo ígneo del ser» [...] de ahí que (lo que nosotros llamamos) la condición de subordinación social de la mujer tenga, para ella, un carácter histórico (en el sentido de temporal), en tanto que ontológico por la Caída, y no un origen histórico-cultural (p. 26).

En este, la planta es sin ambages ridiculizada: «*llevas la ropa / de la Tarea!*» (García Marruz, 2008, p. 136), pues el mandato divino consiste entonces en *dar fresco*.

La transmisión naturaleza vegetal-naturaleza femenina ocurre en «Las violetas» cuando los sujetos flores reencarnan en viejas tías de aspecto solterón, aquí la marginación es una certeza: «*Al chaparrón fragante / le vuelven la cabeza. No le gustan sus chanzas / a las viejas*» (García Marruz, 2008, p. 137), bajo el poder de la restricción, de la aceptación sin disputa de una entidad estática: la vejez.

De la visión de metáfora del llanto y árbol de camposanto parte Marruz para hacer justicia al sauce en el poema homónimo, en el cambio del llanto por el verde, intención marcadamente anti-heracliteana, el árbol es sacado de su margen y otra vez será objeto del tema de lo fugaz trascendente: «*nada le importa en torno, / enloquecido / de abrazar ese cuerpo / que huye!*» (García Marruz, 2008, p. 138).

El sumun de esta poética lo constituye «Árbol podado». La mutilación, prosopopeya múltiple, compara el cuerpo vegetal con el humano. Tras la lectura pudiera creerse que el otrora árbol en plenitud —ahora sobrevive «*sin brazos, sin cabeza / Mira con un solo ojo, desmochado*»— (García Marruz, 2008, p. 142) disfrutaba de su integridad, pero lo cierto es que su antiguo follaje servía de sitio para la encarnación de la piedad y la tristeza. Luego, dónde estriba el árbol matriz, canon, central.

Más adelante el efecto de la poda —ejercicio de ontología— se mezcla con la autorreflexividad del sujeto lírico que trae a colación el espacio del margen: la intemperie: «*Sólo amas [el podar] el sol de la intemperie*» (García Marruz, 2008, p. 142) y más aún, entronca su poder hegemónico con una contralectura del símbolo nacional: la palma.

Haciendo un rápido bosquejo en la historiografía patria, el símbolo ha sido objeto de un discurso laudatorio, silvático incluso, donde su complejidad —altura, fortaleza y utilidad— se compara con los rasgos más destacables de la nacionalidad cubana.

José María Heredia no solo conjuga a la amada a partir de la analogía con el árbol: «*Es de la palma la gallarda copa / Imagen viva de tu lindo talle*» (2003, p. 14), sino que inaugura un «discurso de la nostalgia» (Fornet, 2000) al escogerla como conexión metafórica del sentimiento patrio, repárese que en «Niágara», donde, desde la otredad espacial se yuxtapone el espacio ansiado, las interjecciones se sitúan en momentos climáticos de la enunciación: «*Las palmas ¡ay! las palmas deliciosas, / Que en las llanuras de mi ardiente patria / Nacen del sol a la sonrisa, y crecen*» (García Marruz, 2008, p. 236).

Domingo del Monte destaca su primacía en la naturaleza insular: «Tres veces la palma hermosa, / Honor de los campos nuestros» (1858/2010, p. 56), al igual que Francisco Iturrondo la conjuga con símbolos thanáticos y de triunfo: «*Alzarse [el ciprés] al lado de la esbelta palma / y del laurel tan caro á [sic] a la victoria*» (1858/2010, p. 66), mientras que Rafael María de Mendive en el clásico «*La gota de rocío*», *hace reposar a su sujeto en «el verde palmar»* (2002, p. 106). Persistente en Martí, donde sus sujetos líricos declaran y defienden su procedencia/ pertenencia en la primera estrofa de Versos sencillos, a la vez que se relaciona el acto poético con la perseverancia de la palma que nace en la arena en «Poeta» (Martí, 1953), texto de *Versos libres*; hasta llegar a Agustín Acosta, quien resume dicha visión que aunque plural, unívoca:

*Timbre de nuestro escudo, en él concreta
el ideal que trasmutóse en gloria.
Símbolo inalterable que interpreta
lo más puro y viril de nuestra historia.* (2010, p.204)

La iconoclasia de Marruz radica en hallar una simpatía entre la circunstancia de la poda —poder hegemónico sobre lo natural, especie de inversión de la creación genésica, pues el árbol se mutila a la imagen y semejanza de otra canonicidad— y el diseño natural de la palma, árbol naturalmente podado: «*Sólo te identificas con la palma, / flor de desierto, alta, sola, abierta / a la luz, que se zafa lo caduco.*» (García Marruz, 2008, p. 142), para terminar con una acción prosopopéyica donde es inevitable pensar en las relaciones filiales truncas: «*Mírala con qué enojo, tira la penca vieja.*» (García Marruz, 2008, p. 142).

Siguiendo la lógica de este tratamiento, las flores fúnebres significan un tipo de ancillaridad ante los oficios centrales de otras especies, es curioso que lo mortuorio produzca en las primeras una traslación de naturaleza: «*¡Oh flores amarillas / de la muerte carnal / [...] oh humanadas, / carnales*» (García Marruz, 2008, p. 298), que el sujeto lírico de «Aquel jazmín» alcance un ejemplar a su hijo pequeño, mientras que en su devolución descifre un gesto de amortajamiento y que el de «El mirto», en la intervención de la tala, reconozca en el olor que desprende el «*confín / de lo breve desgarrador*», la «*saeta del ay*» (García Marruz, 2008, p. 402).

DISCUSIÓN

Relación de la animalia con situaciones de marginación

La domesticación como trabajo forzado y la captura de animales para diversos fines conforman dos tópicos también esenciales que describen situaciones de marginación en la escritura poética marruciana. Aunque ya se ha aclarado que su poesía no se adhiere a una cruzada ecológica, o sea, ese sentido no se muestra explícitamente, no se puede soslayar en varios textos la preocupación por la integridad de la naturaleza, en cuanto a la intervención humana supone, concebida esta como negadora.

En *Las miradas perdidas*, la estampa del buey rebasa el efecto de animal de tracción, fehaciente esclavitud/ marginación, para enfocarse en una tarea mítica: la de concebir la muerte en su vientre. Ante la demoledora faena, la bestia molida «*santamente*» de cansancio ofrece su «*muda esencia / detrás de la memoria como un Pobre*» (García Marruz, 2008, p. 153). Otra vez el sujeto se emparenta con la pobreza —que en su sustantivación propia adquiere calidad santa, a la vez que se catapulta a un plano metafísico— para cumplir en este soneto de tono épico su oficio impuesto. Lo discursivo conjuga la metáfora «osamenta de fábula que pones» para concluyentemente compararlo en su domesticación como una «*tumba absoluta*» (García Marruz, 2008, p. 153).

Mientras que en la trama el buey se inmola con resistencia, pues su pasividad es respetada y su condición mítica añadida, en aras de hallar justificación para su mal karma a través de la mirada poética, en «Nacimiento»,

participando como escenografía de la celebración navideña, el sujeto lírico comulga con Dios a través de un bautizo visual: «*siento tu pobreza / sobre los bueyes pardos, sobre el día*» (García Marruz, 2008, p. 154), envés aparente, ya que la pasividad animal —su margen— sigue siendo respetada; como también enfrentado a un contexto humillante, tras ser ordeñadas los moscones ultrajan el líquido ante sus narices: «*Las pobres vacas mansas / huelen todo el olor, / sin pasado, sin deseo.*» (García Marruz, 2008, p. 202).

Pero donde se rompe la pasividad, a partir del *road movie* visual de una travesía, es «En el tren». La pesantez de su volumen y la ausencia de agilidad instintiva hacen que la bestia sea relacionada con lo terrenal, sin embargo, mírese cómo el sujeto lírico elabora una imagen cinematográfica para darle la cualidad del vuelo y con ella, efectuar un contrasentido:

*lo lento
cruza rápido, y vuelan
con grandes alas
de neblina, las vacas.* (García Marruz, 2008, p. 134)

Ante la extracción de su entorno natural, el personaje de «La jicotea» se niega a la vida. Nótese que la muerte —rebelde por el yugo— no pertenece aquí al campo semántico de la salvación y la gracia católicas, sino que en su función de término permite al sujeto lírico develar la causa posible, donde lo circular debe enfocarse con lo trágico:

*Amaneció muerta
[...]
En el viejo cubo de agua
que le dimos,
lejos de la hermosa playa.* (García Marruz, 2008, p. 143)

El grotesco incide en los versos finales «*No volverá ya a quedar / flotando boba y en paz*» (García Marruz, 2008, p. 143), recurso no preferido por la autora evidentemente gracias a su concepción evangélica de la escritura, aunque sí bien dosificado en *Visitaciones*.

El escenario del zoológico, área flagrante de marginación, se describe en «El hipopótamo»: lago vacío, lago estrecho, escaso volumen del agua, agua contaminada. Dichos sintagmas propugnan un estatus limitado y estresante para la bestia.

Raquel Carrió concibe en el sistema poético marruciano como rasgo esencial «la extracción de la belleza, el dominio de lo cotidiano o lo fugaz, su sorpresivo alumbramiento» (Carrió, 1985, p. 74). Solo en el instante de su lenta emergida, tregua donde el animal recupera su ser trascendente, el sujeto lírico lo inserta en un plano mítico:

*¡Eras allí, hipopótamo,
otra vez Venus! Tras tu cara de gárgola
el egipcio vio un dios! Por un instante
también yo vi caer la horrible máscara
que te cubre, y, surgiendo, como un mito,
(...)
virgen conocedora del abismo
de las aguas amándola* (García Marruz, 2008, p. 249)

La transformación de la bestia en Venus, nacida de la espuma marítima, fecundada por los genitales castrados de Úrano y encarnación de la beldad suma, se ejerce como un miraje discursivo, el sujeto lírico abandona el plano primero de la realidad —la visitación a la jaula— y se inmiscuye, en aras de extrapolar al hipopótamo de su margen, en la conformación de una fábula, donde no solo embiste tres culturas: la griega, la egipcia y la americana, sino que tras reconocer en él la consabida «inocencia», inaugura una doble lectura de la virgen insular —católica/ yoruba— para reconocerlo como vínculo. El nivel de la representación se complejiza, su máscara (aquí la fisonomía del animal se entrevé como deslucida) impide a los mortales su verdadero rostro.

De hecho, solo es en el instante donde gobierna lo Absoluto, lo Intemporal, como afirma Enrique Saínz en el prólogo a la edición de 2008 de la poesía completa de García Marruz:

Así, lo real, la totalidad de lo existente en todas sus dimensiones y formas, desde los evanescentes recuerdos de la vida familiar hasta las estrellas, desde los cuerpos y entidades del mundo natural hasta las obras del espíritu humano, están habitados por lo Absoluto, lo Intemporal, Dios. (García Marruz, 2008, p. 14)

Que la bestia se aleja de su patetismo; su caída final no puede ser más descarnada: «*al volver / los lindos niños sus hermosos ojos [el adjetivo será repetido en lo adelante como contraste] no eras sino un viejo animal, más bien grotesco, / y tu hermosura vestía de tiniebla / la mañana, hipopótamo*» (García Marruz, 2008, p. 249). La propia Marruz revela una posible angustia de las influencias: «*En Juan Ramón aparece también, con agudeza extraordinaria, la vivencia de “lo feo”, de la tarde fea, de esos momentos en que (como decía Emily Dickinson) se sorprende a la naturaleza sin su diadema.*» (García Marruz, 2003, p. 65).

Un carácter lamentario recorre otra pieza de *Nociones elementales y algunas elegías*, donde la realeza del águila «en la jaula estrechísima» se trastoca en mancillamiento. La interjección —sistemática en nuestra historia literaria desde el propio Heredia— se ayuda de una metáfora de orden morboso: «*Me parecieron sus plumas, ay, / ajadas, con manchas de sol negro y sangre.*» (García Marruz, 2008, p. 258).

La matanza de animales es efímera y no merece fijación en la memoria. Los objetivos del dardo en «La naturaleza habla al poeta» —pájaro, gamo, mariposa— se ven relacionados por el trance de morir.

En la visión del gamo se establece un intertexto bíblico con Gn. 10: 12, donde Dios se aparece a Jacob a través de un sueño en Bet-el, situado en la cima de una escala: «*Yo vi un gamo morir, sin que su queja / oyese el cielo [...] Escalas no se vieron allí. De su piedra / no salieron los sueños*» (García Marruz, 2008, p. 343). Perdura en la autora el considerar la gracia cristiana como remedo para la efímera vida, la ironía tiene lugar desde luego en que nadie señala el sitio efímero de la muerte, como una constatación de lo que lo marginado no merece estigma de memoria alguna.

Un tono loynaciano se descubre en «El pollino». La recreación del pasaje bíblico sito en Mt 21: 2, donde se encuentra el asno que llevará a Jesús en el Domingo de Ramos, permite a Marruz no solo insertarse en la naturaleza torpe del animal, sino que lo vuelve fatal protagonista, centro aparente de la creación. El subtítulo «hijo de animal de yugo» apuesta por hilvanar un campo semántico de limitación: ser que cumple órdenes, maltrecho, gris: «*Para sus ijares / se hizo el palo, para sus cascotes / la piedra. No otra madre / que la soga corta*» (García Marruz, 2008, p. 354).

Cuando se ha plantado ya la malaventura de su genealogía, —los dos últimos versos citados contienen una imagen resumidora de la imposibilidad de alcanzar un estado libertario—, la autora inserta, a modo de paliativo, un icono del intimismo romántico de Rafael María de Mendive: «*[...] sólo, única amiga, / una gota de rocío por el belfo húmedo*» (García Marruz, 2008, p. 354), pues no es casual que la personificación, buscando una complicidad que se adelanta un tanto al destino trascendente del animal, se despoje de su antecedente mendivesco en el sentido trágico, para cumplir su *alto* servicio: el de trasladar al Hijo del Hombre a la consumación su obra en la tierra.

Un giro argumental se produce en dos textos ubicados no ya en la descripción de la animalia al margen, sino que los sujetos aves van a estar potentados por una abstracción de orden ético.

Un estudio más demorado de la obra poética marruciana no puede pasar por alto la incidencia de la ironía como método de representación y como sistema tropológico en su praxis literaria, contrariamente al eco crítico de considerar a la poeta como pasiva ante temas conflictivos dado a su filiación religiosa.

En «*Nothing, he affirmed*» el pájaro se ve confinado a una falsa altura, desde la cual ejecuta su canto, lo irónico se apoya en la gratuidad del ejercicio que inscribe al poema, incluso, en la llamada poesía social, en el hecho de criticar la contaminación del espíritu por lo material.

Por su parte, en un texto intencionalmente nombrado «Nunca despreciéis un buen consejo», la extinguida ave del Paraíso, otrora centro de atracción y ahora estampa de un libro de Historia Natural, cobra vida a manera de suplicio eterno a causa de su altivez. La traslación del poder se evidencia, lo que una vez fue espléndida cola ahora se torna «*pesarosa espalda*» (García Marruz, 2008, p.219).

Aunque la fecha de creación de *Bestiarium* (1991) de Dulce María Loynaz es inexacta, en la introducción al cuaderno, donde se evidencia un tratamiento notable del tema ecológico en la poesía cubana del siglo XX, la poeta constata que su consciente travesura adolescente se efectúa cuando «*Corrían los primeros años veinte*» (Loynaz, 2006, p.215). Como ya se ha podido sistematizar, en la obra de Marruz el interés por la naturaleza animal se torna perseverante, pero no es hasta la sección «Pequeñas canciones», de *Visitaciones*, que encontramos un parigual con el poemario de Loynaz, sobre todo en el discurso epigramático, donde el minimalismo se centra en explayar hasta lo sumo la economía lingüística.

Marruz sí fechó su conjunto —noviembre, 1924— lo cual o constituye un error de las dos ediciones cubanas de *Visitaciones* (1970, 2008), pues la poeta nació el 28 de abril de 1923, o resulta una fecha de particular significación para la autora y se añade como juego paratextual. Lo cierto es que la estructura de estas «canciones» nominalizada, con uso reiterado de oraciones exclamativas, donde la elipsis verbal se ejecuta como recurso para encerrar la idea en el sintagma más breve posible y que recuerda a su vez la tradición japonesa del haiku o los aforismos de Rabindranath Tagore, se armoniza con la de *Cancioncillas*, cuaderno inédito hasta 2011.

La edición de 2008 de su *Obra poética*, reveló varios conjuntos de poemas que en su momento la autora no decidió publicar —*Hora temprana* (1939-1949)— o que no incluyó en *Las miradas perdidas* —*Umbral* (1940-1951)—. Constatando ya su voluntad de no publicar en tiempo y espacio reales toda su producción y al saber, gracias a una información brindada por el editor de *Cancioncillas*, Álvaro Castillo Granada, que la poeta guarda una amplia papelería de su obra de ficción aún inédita, se puede afirmar que los dos títulos, casi idénticos —«Pequeñas canciones» y *Cancioncillas*— pertenecen a un mismo proceso de escritura y es posible que a una misma etapa de creación.

En este último, conformado por 62 piezas, encontramos un peculiar bestiario, que no solo se relaciona con el loynaciano, por constituir poesía de aprendizaje que dio paso a otros modos de madurez como la prosa poética y el poema de largo aliento, sino por la representación de la animalia enfrascada en la búsqueda de lo trascendente, aunque no conozcan, por supuesto su condición de marginados existenciales.

Considérese que *Bestiarium* universaliza el tema de la marginalización animal, emergida desde una fatua interpretación del Génesis bíblico donde el hombre es estrenado, nombra lo creado y reina sobre lo creado como dictamen infalible.

El libro, más que el hecho de serlo a manera de lecciones sobre Historia Natural, en su discurso el hombre es quien separa a los animales de sí mismo, quien los utiliza como diversión o fuente de ganancias.

Tanto *Bestiarium*, como sólida muestra de literatura más que una broma adolescente, como los textos circundantes al tema ecológico, conforman una postura ideológica profética para su tiempo.

La raíz argumental de la que parte Marruz en ambas muestras —«Pequeñas canciones» y *Cancioncillas*—, la desacralización de un ícono de lo cubano: el sinsonte, da lugar a los títulos relativos al canto. Con cierta ritmicidad perteneciente a una zona de la vanguardia cubana que aprovechó en la melodía del son posibilidades armónicas de gran efectividad, provoca la ruptura intencional de lexemas: «*Sinsonte, / pequeño pájaro / sin son*» (García Marruz, 2008, p. 387), «*Como el sinsonte, / no tienes son / propio.*» (García Marruz, 2008, p. 377), para después concluir con una declaración de preferencia por el ave no fetichista. Cuando el sujeto lírico declara: «*te amo: / he comprendido*», la sentencia nos corrobora que lo defectuoso deviene loable, materia ejemplar de lo poético.

Repárese el catálogo de *Cancioncillas*: contraste de la robustez del pulpo con la levedad del pez y su imposibilidad de cambio, donde lo edípico se relaciona con lo heracliteano, las naturalezas de ambos —la primera periférica, la otra central— son invariables, al igual que la de la hormiga que «*le gustaría a veces / mirar al árbol / por arriba*» (García Marruz, 2011, p. 12); la inocencia define el carácter de la hiena, otra vez la personificación traspasa una leyenda negra; el sapo se focaliza hacia la virtud que le es privativa:

no ve lo mismo

que nosotros miramos.

¡Qué raro será el verde

visto de un salto! (García Marruz, 2011, p. 12)

El gesto de la cucaracha mientras se desliza se compara con el de la bailarina en su performance y el gato —domesticado universal— se encumbra hacia lo cósmico por solo lamer su vasija, como también las moscas de «Es verano», separadas de su halo de inmundicia al poseer en el texto «*silbos de violín*», una «*inmotivada / matemática*» de su vuelo que el sujeto lírico coteja con la esencia del vate: «*Qué gentileza / esconde ese rodeo, como de poeta*» (García Marruz, 2008, p. 59). La restricción del pensamiento humano, tras la simpleza de su visión se supedita a la gracilidad de la danza de los insectos.

Finalmente, en un poema de *Las miradas perdidas*, «Como un ave», la imposibilidad de traspasar los límites en un sujeto lírico infante —niña/ ave encerrada en su casa/ jaula— proyecta su deseo como metonimia del cuerpo: las plumas del ave viajan en el sombrero de su madre que pasea por la ciudad, y solo por esa vía, tan discursiva, la porción desgarrada de la sujeto logra su traumática e imposible libertad.

CONCLUSIONES

En varios de sus poemarios, Fina García Marruz representa seres del mundo de la animalia y del cosmos vegetal, en muchos casos en situaciones de marcado acto de marginación, desde una intencionalidad axiológica relacionada con el potens ecológico.

El tratamiento del tema vegetal marginado resulta en una dignificación de especies vegetales del campo cubano, donde se descubre una visión contracultural a la sostenida en la historiografía literaria en cuanto a la representación desviada de la naturaleza insular. En su serie de tipos vegetales la autora vuelve la mirada sobre la autonomía de la creación natural en su eterna deuda con lo genésico.

La domesticación como trabajo forzado y la captura de animales para diversos fines conforman dos tópicos también esenciales que describen situaciones de marginación en la escritura poética marruciana. Si bien su poesía no se adhiere a una cruzada ecológica, o sea, ese sentido no se muestra explícitamente, no se puede soslayar en varios textos la preocupación por la integridad de la naturaleza, en cuanto a la intervención humana supone, concebida esta como negadora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Acosta, A. (2010). Poeta de siempre. Editorial Letras Cubanas.
2. Álvarez, L., & Barreto, G. (2010). El arte de investigar el arte. Editorial Oriente.
3. Arcos, J. L. (1990). En torno a la obra poética de Fina García Marruz. Ediciones Unión.
4. Arcos, J. L. (2003). La palabra perdida. Ediciones Unión.
5. Bello, M. (2009). Orígenes: las modulaciones de la flauta. Editorial Letras Cubanas.
6. Campuzano, L. (2004). Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios... Escritoras cubanas (s. XVIII-XXI). Ediciones Unión.
7. Carrió, R. (1985). Fina García Marruz: la extracción de la belleza. *Revolución y Cultura*, (3), 74-75.
8. Ceberio de León, I., & Olmedo, C. (2020). Ecología decolonial en la poesía de Ernesto Cardenal. *Ecología Política*, (60), 63-67. https://www.ecologiapolitica.info/wp-content/uploads/2021/02/60_2020xzykl.pdf#page=64
9. Dalmagro, M. C. (2012). Entre la agresión y la armonía: “ecopoesía” en José Emilio Pacheco y Arnaldo Calveyra. En *Actas Ecolenguas II: 2° Jornadas internacionales sobre Medio ambiente y Lenguajes: sociales, científicos y artísticos*. Facultad de Lenguas. UNC. <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/1418>
10. De Feria, L. (2009). Sobre Muerte de Narciso y otras impresiones. Ediciones Sed de Belleza.
11. De Mendive, R. M. (2002). La gota de rocío. En S. Arias (Comp.), *Poesía cubana de la colonia*, Editorial Letras Cubanas.
12. De Oraá, F. (1971). Registro de visitas. *Unión*, (4), 174-175.
13. Del Monte, D. (2010). El montero de la sabana. En J. Fornaris y J. L. Luaces (Comp.), *Cuba poética. Frente de Afirmación Hispanista*, A. C. (Original publicado en 1858).
14. Ders, L. (2009). García Marruz: Habana del Centro. *La Siempreviva*, (7), 82-83.
15. Fernández Retamar, R. (1954). La poesía contemporánea en Cuba (1929-1953). Ediciones Orígenes.
16. Florit, E. (1998). Cartas a Cintio Vitier y Fina García Marruz. *Unión*, (32), 15-16.
17. Fornet, A. (2000). Memorias recobradas. Ediciones Capiro.

18. Fuentes, I. (2010). La gravedad y la gracia de las miradas perdidas. *Acerca de la poesía de Fina García Marruz*. *Videncia*, (23), 7-11.
19. Gama, L. E. (2021). El método hermenéutico de Hans-Georg Gadamer. *Escritos*, 29(62), 17-32. <http://www.scielo.org.co/pdf/esupb/v29n62/0120-1263-esupb-29-62-17.pdf>
20. García Marruz, F. (2003). *Ensayos*. Editorial Letras Cubanas.
21. García Marruz, F. (2008). *Obra poética* (E. Saínez, sel. y prol). Editorial Letras Cubanas.
22. García Marruz, F. (2011). *Cancioncillas*. Ediciones San Librario.
23. González, R. (2007). Alegoría y transfiguración. La décima en Orígenes. Ediciones Holguín.
24. González, W. (1990). Fina García Marruz: el secreto de la vida. *Bohemia*, 82(52), 17-18.
25. Heredia, J. M. (2003). *Obra poética*. Editorial Letras Cubanas.
26. Herrera, L., & Dita, M. (2018). La poesía de Dulce María Loynaz: una cruzada ecológica. *Revista Dilemas Contemporáneos: Educación, Política y Valores*, 5(2), 1-16. <https://dilemascontemporaneoseduccionpoliticaayvalores.com/index.php/dilemas/article/view/315/485>
27. Iturrondo, F. (2010). Rasgos descriptivos de la naturaleza cubana. En J. Fornaris y J. L. Luaces (Comp.), *Cuba poética*. Frente de Afirmación Hispanista, A. C. (Original publicado en 1858).
28. Lezama Lima, J. (1970). *Poesía completa*. Instituto del Libro.
29. López, A., & Ramos, G. (2021). Acerca de los métodos teóricos y empíricos de investigación: significación para la investigación educativa. *Revista Conrado*, 17(3), 22-31. <https://revistas.utm.edu.ec/index.php/Cognosis/article/download/1508/2339>
30. López, Z. (1998). Los límites necesarios. El tema de la mujer en la ensayística de Fina García Marruz. *La Gaceta de Cuba*, (4), 26-29.
31. Loynaz, D. M. (2006). *Poesía*. Editorial Letras Cubanas.
32. Martí, J. (1953). *Poesías completas*. Ediciones Aguilar.
33. Mayer, H. (1977). *Historia maldita de la literatura*. Taurus.
34. Méndez, R. (2009). Fina en la danza. *Amnios*, (1), 33-34.
35. Milanés, J. J. (2010). Bajo el mango. En J. Fornaris y J. L. Luaces (Comp.), *Cuba poética*. Frente de Afirmación Hispanista, A. C. (Original publicado en 1858).
36. Morejón, N. (2004). Una página para Fina García Marruz. *La Gaceta de Cuba*, (1), 8.
37. Peñarroche, A., & Ferradás, L. R. Visión profética de la contemporaneidad en el poema "Henoch" de Fina García Marruz. *Ariel*, IX(2-3), 17-23.
38. Piñeiro, M. (2009). La poética de Fina García Marruz... como pretexto. *Sic*, (43), 7-8.
39. Romero, É. (2021). La Ecología Cósmica de Ernesto Cardenal. *Caravelle*, (117), 33-48. <https://journals.openedition.org/caravelle/11216>
40. Rosa, S. (2019). La ecopoesía de Nicanor Parra como espacio de disentimiento. *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, (6), 199-226. <http://www.scielo.edu.uy/pdf/hum/n6/2301-1629-hum-06-199.pdf>
41. Sánchez, M. J., Fernández, M., & Díaz, J. C. (2021). Técnicas e instrumentos de recolección de información: análisis y procesamiento realizado por el investigador cualitativo. *Revista Científica UISRAEL*, 8(1), 113-127. <http://scielo.senescyt.gob.ec/pdf/rcuisrael/v8n1/2631-2786-rcuisrael-8-01-00107.pdf>
42. Sánchez-Pardo, E. (2022). La fluidez del Mundo: Lorine Niedecker, Ida Vitale y la ecología sensible. En *Poéticas comparadas de mujeres* (pp. 206-232). Brill. https://doi.org/10.1163/9789004504592_009
43. Sanz, A. (2021). Para unas lecturas remediadas: análisis cuantitativo y cualitativo de textos. *Revista de Humanidades Digitales*, (6), 122-128. <https://revistas.uned.es/index.php/RHD/article/download/32297/24317>
44. Suárez, C. (2003). Créditos de Charlot: crecimiento del adjetivo. *Matanzas*, 4(2), 4-6.
45. Torres-Miranda, T. (2020). En defensa del método histórico-lógico desde la Lógica como ciencia. *Revista Cubana de Educación Superior*, 39(2), 1-12. <http://scielo.sld.cu/pdf/rces/v39n2/0257-4314-rces-39-02-e16.pdf>
46. Zamora, B. (2007). Fina en su mar de música. *La Jiribilla*, V(312), 13.

Conflicto de intereses

Los autores declaran no tener ningún conflicto de intereses.