

La política de la literatura en *Los Rembrandt de L'Hermitage* (1992)

The politics of literature in the *Los Rembrandt de L'Hermitage* (1992)

Adianys González Herrera

Universidad de Concepción, Concepción, Chile

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1564-846X>

Correo electrónico: adgonzalez@udec.cl

RESUMEN

Introducción: Se analiza el poemario *Los Rembrandt de L'Hermitage* (1992) de Fina García Marruz en tanto «práctica de la no pertenencia», propuesta de Florencia Garramuño (2015), específicamente la práctica del «imperio de los sentidos».

Métodos: Se utilizó la metodología crítico-interpretativa del pensamiento de Florencia Garramuño, que tiene su base en el pensamiento de Jacques Rancière y se realiza un análisis de texto.

Resultados: Se caracteriza cada poema para argumentar que el poemario se configura como imperio de los sentidos a través de la ékfrasis.

Conclusiones: El poemario reconfigura lo sensible a partir de la disolución adentro/afuera, contemplación/acción, divino/humano, extraordinario/cotidiano, mediante la exploración de las pinturas que ocasionan un sentir como sensación y como sentimiento.

PALABRAS CLAVE: imperio de los sentidos; reparto de lo sensible; *Los Rembrandt de L'Hermitage*; Fina García Marruz

ABSTRACT

Introduction: The poetry book *Los Rembrandt de L'Hermitage* (1992) by Fina García Marruz is analyzed as a «practice of non-belonging», a concept proposed by Florencia Garramuño (2015), specifically the practice of the «empire of the senses».

Methods: The critical-interpretive methodology of Florencia Garramuño's thought, which is based on the thinking of Jacques Rancière, was used to conduct a text analysis.

Results: Each poem is characterized to argue that the poetry collection is configured as an empire of the senses through ekphrasis.

Conclusions: The poetry book reconfigures the sensible through the dissolution of inside/outside, contemplation/action, divine/human, extraordinary/ordinary, by exploring the paintings that cause a feeling as sensation and as emotion. **KEYWORDS:** empire of the senses; distribution of the sensible; *The Rembrandts of L'Hermitage*; Fina García Marruz.

KEYWORDS: empire of the senses; distribution of the sensible; *Los Rembrandts de L'Hermitage*; Fina García Marruz

CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

Concepción y/o diseño de investigación:

Adianys González Herrera

Adquisición de datos:

Adianys González Herrera

Análisis e interpretación de datos:

Adianys González Herrera

Escritura y/o revisión del artículo:

Adianys González Herrera

INTRODUCCIÓN

En el ámbito de la literatura contemporánea latinoamericana la noción de pertenencia ha sido desafiada y replanteada de maneras innovadoras y provocativas. Florencia Garramuño, en sus obras *La experiencia opaca. Literatura y desencanto* (2009) y *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte* (2015) explora el terreno señalando un movimiento hacia la desarticulación de las fronteras tradicionales que definen el arte y la literatura. A través de un enfoque que borra las líneas entre el sujeto y el objeto, lo divino y lo humano, lo extraordinario y lo cotidiano, Garramuño nos invita a considerar cómo las prácticas estéticas contemporáneas cuestionan las maneras en que habitamos el mundo y nos relacionamos con él.

El artículo se sumerge en el concepto de «la no pertenencia» como un espacio fértil para la creatividad y la expresión, particularmente a través del análisis del poemario *Los Rembrandt de L'Hermitage* de la escritora cubana Fina García Marruz.

Se argumenta cómo el trabajo no solo trasciende las categorías convencionales de género, especificidad y autonomía, sino que también redefine lo sensible mediante la écfrasis y la apelación a un «imperio de los sentidos». El análisis revela el potencial crítico/político de un arte que, al operar desde una lógica de no pertenencia, fomenta una nueva escena de igualdad y una comunidad imaginada más allá de esencias colectivamente producidas.

DESARROLLO

La política de la literatura

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

Señala Jacques Rancière que en *La República* los artesanos solo tienen tiempo para hacer su trabajo; sin embargo, cuando lo dedican a demostrar que son seres parlantes, están haciendo política. De este modo piensa que existe en la base de la política una estética, en el sentido de sistema de formas *a priori* que determinan lo que se da a sentir, constituye un

recorte de tiempos y espacios de lo visible e invisible, la palabra y el ruido que define el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia. A partir de la estética primera se pueden plantear «prácticas estéticas» en tanto formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ellas ocupan, de lo que hacen a la mirada de lo común, y las «prácticas artísticas», que aparecen como «maneras de hacer» que intervienen en la distribución general de estas y en su relación con «maneras de ser» y «formas de visibilidad» (2009: 10-11). Así, Rancière se incorpora al debate del vínculo entre poesía y filosofía, mediante la propuesta de una noción fundamental que permite pensar el nexo entre el arte y la política para el pensamiento filosófico, el reparto de lo sensible, que conduce a analizar la política de la literatura en tanto literatura. El reparto de lo sensible «hace ver quién puede tener parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los cuales esta actividad se ejerce» (2009: 10). Para Jacques Rancière, la proscripción de Platón, antes de fundarse en lo inmoral de las fábulas, «se funda en la imposibilidad de hacer dos cosas al mismo tiempo» (2009: 11), pues el problema de la ficción es primero un problema de distribución de lugares.

La noción reparto de lo sensible ha sido un aporte interesante para acercarse al arte y reflexionar sobre su potencial político/crítico distanciándose de las anteriores definiciones entre «arte puro» y «arte comprometido». Rancière presenta, retoma y aquilata en sus libros, la noción para referirse a una política de la literatura en tanto literatura, noción que ha revolucionado los estudios de la crítica literaria contemporánea, sobre todo aquella que debate sobre la literatura latinoamericana, tan marcada por el vínculo entre el tradicional concepto de política y la obra en sí.

Por *reparto de lo sensible* se entiende:

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

Para caracterizar la variable se tendrán en cuenta los agentes que operan en el reparto de espacios, tiempos y formas de actividad, y los regímenes de expresión democrática de la obra. En cuanto al último sintagma, Rancière (2011) reconoce tres regímenes de expresión que definen tres formas de igualdad: la igualdad de temas y la disponibilidad de toda palabra o de toda frase para construir el tejido de cualquier vida, la democracia de las cosas mudas y la democracia molecular de los estados de cosas sin razón. Las democracias constituyen tres maneras por las cuales la literatura asimila su régimen de expresión a un

modo de configuración de un sentido en común (2011: 48. Constituyen tres políticas en tensión y su encuentro constituye la «política de la literatura» (2011: 49).

Como el estudio se centra en un corpus poético, se detuvo en los análisis de las «singularidades de la República poética» que realiza Jacques Rancière (2015), de modo que utilizará su procedimiento de relacionar la población de la ficción y la estructura de la acción ficcional para caracterizar la relación entre la poética de la ficción y su política.

El filósofo resume su procedimiento para analizar la «República de los poetas» de la siguiente forma:

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

Además de este procedimiento metodológico que se utilizará en el análisis de texto, se debe presentar la relación entre las tres comunidades que describe Rancière y cuya caracterización define la política de cada poema.

En primer lugar, la comunidad entre los elementos con que se tejen los poemas: las palabras y las presencias que ellos suscitan [...]; son las figuras, las historias que ellas reúnen, los universos que ellas despliegan o los ritmos que acompañan sus apariciones o desapariciones. En segundo lugar, la comunidad entre los poemas y otros poemas: los que el poeta escribe y los que no ha escrito, los que permanecerán como visiones de su espíritu [...]; los que otros escribieron y con los cuales él se nutre como otros se nutrirán con los suyos; aquellos, finalmente, que la sensibilidad nueva que la edad de las revoluciones ya ve presentes en todas las manifestaciones de la vida. [...] Se instituye la tercera forma de comunidad : la [comunidad] que el modo de comunicación sensible propio del poema proyecta como relación posible entre los humanos. La política del poema puede definirse entonces como la configuración de un sensorium específico que mantiene juntas estas tres comunidades. (Rancière, 2015: 73)

La literatura de la no pertenencia: el imperio de los sentidos

Florencia Garramuño en *La experiencia opaca. Literatura y desencanto* (2009) estudia la transformación del estatuto de lo literario que se manifestó en las prácticas de escritura desde los años setenta, y sobre todo del ochenta, en Brasil y Argentina, señalando que operan con restos de lo real. Más tarde, en el libro *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte* (2015) estudia los «modos de organización de lo sensible que ponen

en crisis ideas de pertenencia, especificidad y autonomía» (Garramuño, 2015: 23). Es decir, teniendo como base teórica fundamental de su propuesta el pensamiento de Jacques Rancière, además de otros autores que han apuntado algunos rasgos específicos de las prácticas contemporáneas, como Ticio Escobar en *El arte fuera de sí* y Josefina Ludmer en «Lo que viene después» (2010), sostiene un marco teórico-crítico que permite pensar en los modos en que discuten sobre las maneras de habitar el mundo, donde se entiende que lo sensible se vincula con el concepto *aisthesis*. Despliega el análisis de las trasgresiones y desbordamientos de límites, campos, regiones de las prácticas estéticas contemporáneas. Considera que la puesta en crisis redefine el potencial político del arte y su modo de intervenir para redefinir la estética como fundamento de una relación ética. Encuentra el potencial político/crítico del arte en la crisis de sus propios materiales y una definición formalista de la estética que apunta a la transitividad de la obra en tanto apelación a otro.

Garramuño entiende que a partir de 1960 en Latinoamérica se han estado manifestando una serie de prácticas estéticas que ponen en crisis ideas de pertenencia en cuanto al género y a un plano que podría llamarse ontológico; especificidad, entendida como: lo formal, lo personal, lo subjetivo, lo público, lo privado; y autonomía, en cuanto a una línea que recorre toda la teoría crítica literaria latinoamericana, que surge con el pensamiento sobre la modernidad y considera el arte como una «manera de hacer» que se diferencia e independiza de las otras en la vida en sociedad, que se rige por sus propios principios.

Se refiere a diversas exploraciones que buscaron expandir las disciplinas artísticas incorporando algo del afuera, de modo que la literatura se abrió a lo banal y cotidiano y desplegó las fronteras de sus géneros para incorporar nuevas definiciones de lo poético y de lo narrativo, como la pintura, que se extendió hacia el espacio y la escultura hacia el arte ambiental. Señala que numerosas prácticas se comprometieron con una exploración de la sensibilidad en la que nociones muy diversas de pertenencia, especificidad e individualidad fueron cuestionadas (Garramuño, 2015: 25).

Un movimiento que se repite en relación con la especificidad en el arte y en la estética es la idea de que el potencial crítico del primero estaría basado en la especificidad del medio (Garramuño: 36). Rosalind Krauss (2000: 56) propuso que ante la pérdida de la especificidad del medio habría que reasegurar la especificidad del arte como el único modo en que un discurso de este tipo podía ser autocrítico y testearse en función de sus convenciones específicas, así la idea de un fruto extraño en tanto inespecífico parece albergar un potencial crítico y político muy intenso y novedoso. A Garramuño le interesa la ignorancia de un arte contemporáneo como una forma que «capta la pérdida –o el abandono– del sentido de autoridad de gran parte de las prácticas estéticas contemporáneas» (Garramuño, 2015: 38). De modo que, en la conjugación de esa polaridad entre saber y desconocer, gran parte de las prácticas estéticas contemporáneas hacen destellar la emergencia de un saber de lo inespecífico. En esa mezcla y no pertenencia residiría el potencial crítico del arte puesto que, en la deconstrucción de las jerarquías

entre autor y espectador, entre acción y contemplación, estaría propiciando una nueva escena de igualdad.

Por sobre el cuestionamiento del «medio específico», al cuestionar también la especificidad del sujeto, del lugar, de la nación, hasta de la lengua, muchas de estas prácticas crean una noción de lo común que permite imaginar una comunidad más allá de una esencia producida colectivamente [...]. (Garramuño, 2015: 39)

Esa invención de lo común le parece a Garramuño la gran conquista de la apuesta por la inespecificidad, si común significa, como escribe Jean Luc-Nancy, la abertura del espacio entre seres y cosas y la posibilidad indefinida, tal vez infinita, de que ese espacio se abra, se reabra, cambie, se modalice (Garramuño, 2015: 39). La apuesta por lo inespecífico conduce a la práctica de la no pertenencia.

Dentro de las prácticas que presenta, la que denomina «el imperio de los sentidos» caracteriza al poemario *Los Rembrandt de l' Hermitage*. Con la nomenclatura distingue un tipo de poesía contemporánea que se centra en la percepción y los sentidos, así «viabiliza también una intensa circulación de emociones y sentimientos para los que, sin embargo, el sujeto se encuentra ausente o, por lo menos, minimizado o despersonalizado» (Garramuño, 2015: 77-78). En la poesía este imperio de los sentidos y la sensibilidad se manifiesta desde una estridencia sensorial hasta un aparente minimalismo afectivo y sensorial» (Garramuño, 2015: 78). Garramuño piensa en una «sensibilidad exacerbada» que a veces «se conjuga también con una intensa afectividad» donde el tacto debe pensarse como figura de una «sensibilidad encendida» (Garramuño, 2015: 80). Esa sensibilidad se convierte en signo de abertura al mundo caracterizada por una vulnerabilidad extrema, de la obra y del sujeto. Entender el tacto como abertura más que como sentido, conduce a cuestionar la autonomía estética: pues la dicotomía dentro/fuera parece eliminarse. Se refiere a un cuestionamiento del arte aurático separado del mundo y la experiencia. Garramuño distingue una poesía proveniente de la experiencia vivida y de percepciones, pues «proporcionan la materia que es captada por los sentidos y que ocasiona la manifestación de sentimientos diversos» (Garramuño, 2015: 81), de otra que resulta en verdad la que ella plantea en estas prácticas estéticas: lo que impera en esta poesía no es la experiencia o las percepciones, sino el sentir (Garramuño, 2015: 84), el sentir en sus dos acepciones: como sensación y como sentimiento (Garramuño, 2015: 83-84). Se diferencian en la diversidad de los objetos de un mismo proceso por el cual algo hiere al sujeto, lo penetra, y lo atraviesa (Garramuño, 2015: 84). De modo que para Garramuño la poesía de los sentidos «se refugia en el umbral entre exterior e interior provisto por los sentidos» (Garramuño, 2015: 84), y plantea que se podría pensar en una poesía de la sensación, en términos de Gilles Deleuze en *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (2004)

La sensación es lo opuesto de lo fácil y del ready made, del cliché, pero también de lo sensacional, lo espontáneo, et. La sensación tiene una cara que mira hacia el sujeto y la

otra cara hacia el objeto. O, mejor: no tiene ninguna cara, es ambas cosas indisolublemente, es ser-en-el-mundo. (Garramuño, 2015: 31)

Aunque no se declaren nombres y la pluralización de los sujetos disuelvan la individualidad, logra evidenciar «los sentimientos subjetivos de esa vivencia en una descripción de objetos cargada de una afectividad» (Garramuño, 2015: 83). Esta sensibilidad Garramuño la advierte en poemas que exploran objetos, cosas y situaciones.

El verso es la superficie sobre la que se estampa la información que los sentidos y la sensibilidad perciben (Garramuño, 2015: 84). La vida incide como causa de esa emotividad, no como aquello que será representado en el poema. Al respecto sintetiza Garramuño:

El poema no es el escenario de los sentimientos o de la expresividad del sujeto lírico, sino simple materia moldeada por el exterior y la experiencia. En ese sentido, el predominio de los sentidos debe ser leído como signo de un realismo absoluto y posdeconstructivo, porque en esta poesía la realidad, con su contundencia táctil, no da lugar a ninguna referencialidad, certera, sino que se constituye, a través del poema, como problema y materia de la poesía. (Garramuño, 2015: 85)

Por otra parte, forma parte del predominio del sentir la existencia de una «minimización del sujeto», y en esos casos el subjetivismo se presenta en tanto «puesta en escena de un proceso por el cual el exterior incide en sujetos mínimos» (Garramuño, 2015: 85). Los sujetos, tanto el poético como los demás, son inestables, «se agitan en flujos incesantes» (Garramuño, 2015: 85). No poseen nombres, o son referidos en una tercera persona. No se logra definir un ego estable, sino solo estados de transición. Se manifiesta un distanciamiento de la individualidad, pues no se trata de configurar una personalidad expresiva, sino que ella es moldeada por la incidencia de los objetos y acontecimientos (Garramuño, 2015: 88).

En cuanto a las formas y heteronomías, Garramuño postula que en esa poesía del tacto la poesía «ya no se postula como cápsula autónoma marcada por un principio limpio de forma, sino que revela una vulnerabilidad tanto del sujeto como del poema frente al mundo» (Garramuño, 2015: 88). La investigadora propone pensar en esa vulnerabilidad como heteronomía puesto que, la poesía se concibe como una exploración de lo real, donde el exterior sirve como el objeto mismo que impone lógicas desestabilizadoras y contradictorias tanto de la obra como de un sujeto (Garramuño, 2015: 88).

La poesía de los sentidos establece recorridos para investigar una «heteronomía de la estética», en la que obras y prácticas se proponen como exploraciones de lo real, y no discursos autónomos anclados en la autoridad del sujeto. Es una mutación en los sentidos y usos —o modos de usar— del arte en la sociedad contemporánea (Garramuño, 2015: 89). En esos nuevos modos de usar «la poesía parece comportarse como una herramienta para explorar las lógicas heterogéneas que rigen el espacio social» (Garramuño, 2015: 91). Sería

una literatura que piensa en la forma y en el sujeto como «manifestaciones heterónomas de las lógicas sobre las cuales el poema – la literatura – reflexiona» (Garramuño, 2015: 91).

La política de la literatura en *Los Rembrandt de L'Hermitage* (1992): el imperio de los sentidos

Los Rembrandt de L' Hermitage fue publicado por Ediciones Unión en 1992 y cinco años después se integró como penúltimo cuaderno en *Habana del centro* (1997). El poemario describe la impresión que le causaron a García Marruz quince cuadros del pintor neerlandés Rembrandt (1606-1669), cuando visitó la Unión Soviética en 1975. Los poemas no se acompañan de las ilustraciones, salvo la portada que reproduce la pintura «El regreso del hijo pródigo».

Sobre la producción poética de los integrantes del Grupo Orígenes durante la década de 1990, Virgilio López Lemus (2008: 609) menciona:

Entre los origenistas que permanecieron, ninguno mantuvo la vigencia y el ritmo creativo que el matrimonio Fina García Marruz y Cintio Vitier. La poesía que ambos escribieron en los noventa evidenció continuidad de sus líneas creativas principales en el plano de los contenidos: reafirmaron la elección por los pobres y, por tanto, reflejaron el credo cristiano en sus respectivas obras, interés social por la trayectoria de la Revolución (en particular en Vitier) y sobre todo «servicio» a la poesía bajo la peculiar intensidad metapoética que Orígenes y estos dos poetas sostuvieron desde los años cuarenta.

Wilfredo Hernández (2000) reflexiona sobre *Los Rembrandt de L' Hermitage* (1992) como uno de los tres poemarios –los otros son *Créditos de Charlot* (1990) y *Viejas melodías* (1993)– que resultan un cambio considerable en la obra poética de García Marruz en el primer lustro de la década del noventa. Su explicación se sostiene en que soslaya contenidos políticos y propone otra estética –ambas variables en el sentido tradicional. Según Hernández, en estos poemarios la autora crea una poesía que atiende más a los sentidos que a las preocupaciones ideológicas del proyecto político cubano posterior a 1959. Esa característica constituye para el investigador una «superación de los rasgos políticos, centrales en su escritura anterior, especialmente en la incluida en *Visitaciones* (1970) y *Viaje a Nicaragua* (1987)» y se asemeja a la obra publicada mientras estuvo activo Orígenes. Otro de sus criterios es que el contenido «aparentemente banal, podría leerse como una velada crítica al presente», tras los cambios producidos en la década de los ochenta que propiciaron mayor libertad creativa, no necesariamente sujeta a cierta temática. Por otra parte, Ruiz Barrionuevo (2011) coincide con Hernández. Para la investigadora *Créditos de Charlot* (1990), este poemario y *Viejas melodías* (1993) «se pueden considerar como intentos novedosos que responden a su evolución poética y demuestran también una sorprendente maestría poética ya libre de asideros» (Ruiz, 2011: 72).

En el poemario *Los Rembrandt de l' Hermitage*, el poema «Mujer probándose un arete» realiza una exploración del rostro y las manos de la mujer en relación con los objetos de la pintura. Desde un minimalismo óptico sobre una sintaxis marcada por el hipérbaton y el encabalgamiento, la narrativa de la exploración da un vuelco interesante. El sujeto de la enunciación, en tanto espectador emancipado ante la pintura, piensa que el arete no quiere adornar la cara joven ni la belleza de las carnes que tornarán débiles y oscuras. Los ojos y los objetos de la pintura e incluso sus efectos participan de la revelación: los ojos que miran abajo, el manto que supo del calor fugaz del antebrazo, el tintineo de la doble pulsera, el espejo que no mira a su cara y la olvida. La comunidad de elementos mudos confirma lo que el sujeto explicita con cierta confidencialidad dada por la interpelación: «Quedas/ en ese gesto de mostrar/ entre tus vacías/ manos, el arete/ de menos luz que ellas» (García, 2008: 285). Como si el arete adornara las manos. El poema es la contemplación de una contemplación, en la que se subvierte la jerarquía del tema de la belleza. Su ubicación dentro del poemario evidencia la relevancia del asunto para Fina García Marruz. La elección del poema, que recrea lo contemplativo por la acción que realiza la mujer y sobre todo el espejo, y a la vez la revelación que ocurre, que no la realiza el movimiento que sugiere la posición de la dama, sino la luz, sentido que completa el sujeto espectador, sostienen una ruptura de la oposición de la acción con la contemplación y del adentro con el afuera.

En «Retrato de un viejo judío» el espectador centra su percepción en lo que le sugiere la postura del hombre, sentado al crepúsculo con las manos entrecruzadas. El espectador fabula la acción del pensamiento que oculta el retrato pasivo: «Jamás anocheció, nunca viniera/ la tarde sin que viese/ acrecentar su arca bien labrada» (García, 2008: 285). Pero el Tiempo ha llegado irreductible a reclamarle todo «a cambio de nada», sin que le pueda argüir. Por ello solo queda cruzar las manos que la rojiza luz «agraviada, va intensa/ intensamente dorando» (García, 2008: 286). El anonimato del viejo judío se transfiere a la imagen, y esta al poema, por ser la percepción de un espectador emancipado. El texto desoculta con su ficción la verdad que la pintura captó, un nuevo régimen de visibilidad en que se muestra al hombre, de modo menos arquetípico, más humano.

En el poema «Retrato del poeta Jeremías de Decker» aparece un sujeto poético en actitud apostrófica, el propio poeta, quien despliega un monólogo interior mientras posa. Hay una ruptura de los contrarios percepción-acción: el monólogo interior de quien posa contiene la práctica artística del Maestro y es en sí mismo una práctica del arte de escribir. Retrata a su pintor, ahora desde las palabras, por su condición de poeta. Con el uso de gerundios el poeta describe los brochazos, lo que intensifica y esconde. Al final, de modo muy curioso, el poema configura una comunidad de y en el silencio: «[...] palideciendo el rojo/ de mis labios, que nada/ aciertan a decirte, intensificas/ los blancos, en el cuello/ de mi traje, a pinceladas/ recias, calladas, solamente» (García, 2008: 286-287).

El «Retrato de Baertjen Martens Doomer» inicia con la voz de la señora aceptando cederle solo una hora de su tiempo. Este poema intenta captar el movimiento previo a la plasmación muda mediante el detalle de los labios: «dijo, plegando/ los labios hacendosos/ por toda una eternidad/ esa buena señora Baertjen/ Martens Doomer» (García, 2008: 287).

En «Poema fallido a “Cristo y la mujer de Samaria”» el sujeto de la enunciación describe la atmósfera de colores, repitiendo la relevancia de la luz rojiza que ahora toca el pardo. No encuentra «lo más raro» en el detalle del gracioso sombrero o las mangas arremangadas dispuestas al trabajo. Tampoco lo es el desconocido que pide como mendigo y habla como rey, y que, con sus ojos arrasados de piedad, volver inocente a la pecadora. Lo raro para el sujeto espectador «¡[e]s ese diálogo trino de las manos [...] que llama/ a la fuente que salta a vida eterna/, la de ella, que se alza, como buscándola!» (García, 2008: 287). En la escena que describe el poema, lo que dice Cristo a la mujer no es lo «raro», la dimensión desconocida, sino la voz de las cosas mudas: el diálogo de las manos. La pintura es la manifestación de una democracia de las cosas mudas.

En «Retrato de un niño» el sujeto espectador describe el poema a partir de la comparación entre los colores y lo que estos pintan, estableciendo dos bloques: los colores del vestuario y del fondo y los colores del cuerpo humano. No es más rojo que los labios el terciopelo del sombrero galano; ni más transparente que las mejillas el velo que el cuello descubre, ni más blanca que la sonrisa «vaga» la gargantilla. Solo «el negror ovalado, / tenaz, del fondo» le gana a los «ojos velados».

«David y Uriah» es un poema sobre la duda. El espectador conoce la historia de David y Uriah, solo así puede hablar de rey y culpable. El poema es una yuxtaposición de interrogantes que intentan identificar a David y Uriah, también al personaje del centro que inquiere: «yo he sido el elegido». Podría ser el hijo que Dios hizo matar para castigar la actitud de David de matar a Uriah por el adulterio con su esposa, y después haberla hecho su mujer. Pudiera ser Salomón delante de David y Uriah. Pero no le interesa al espectador buscar una respuesta. Prefiere la duda, presente como adulterio no confesado en este conflicto. No le interesa declarar una referencialidad certera, sino permanecer en la duda que el imperio del sentido visual le entrega.

En «El retorno del hijo pródigo» el sujeto poético es el padre. Todo el poema es la construcción de las palabras del padre al hijo que ha llegado hasta él, a modo de confesión. Declara la espera del hijo durante años a partir de sus rasgos, los que se advierten en la pintura de Rembrandt y lo que sugiere: los pies agrandados, la nuca mondana, el sonido de los pasos. Personajes y luces crean una comunidad en la que se jerarquiza desde la luz de la pintura, el acto piadoso delante de la oscuridad de los que no entienden nada. El poema traslada el encuentro silencioso de la pintura a la letra, encuentro en el que padre e hijo son Otros y se reconocen. La reconciliación se completa con la orden paterna: «Ponte mi anillo» (García, 2008: 289). En este poema el espectador se pierde en la narrativa de la pintura, en el encuentro que recrea, hasta el punto de desdoblarse en el pensamiento del padre.

Por esos pies agrandados
por el rudo golpear de los caminos,
he esperado muchos años,
hijo.

Por esa nuca mondada
que oscurecían tus cabellos
cayendo en rizos volubles,
he esperado muchos años,
hijo.

Mis manos sobre tu espalda
bendicen todo el dolor.

Los oscuros
nada entienden. A nuestro lado,
un Rey sonrío.

Cuando
te vi venir de lejos,
hijo, derrochado el tesoro,
buscando las bellotas de los puercos
de la casa de tu padre, sentí
que se me saltaba el corazón.
Por volver a escuchar
tus pasos queridos, esperé
toda la noche, hijo mío!

Ahora soy yo también
otro, en este encuentro silencioso
en que nos hemos reconocido
los dos de nuevo.

«Ponte mi anillo» (García Marruz, 2008: 289)

En «La adoración de los magos» el espectador sujeto de la enunciación se vale del oro y de la luz para repartir lo sensible dentro del poema. La comunidad que forma el poema con los elementos que lo integran reúne en el nacimiento del Niño Jesús lo divino con lo humano. Lo divino está impregnado del oro y la luz, y desciende a la humildad del nacimiento: «caen de rodillas donde un niño/ junto a su padre oscuro y su madre algo/ cansada, pareciera rezar» (García, 2008: 290). El contraste entre lo divino y lo terrenal se encamina hacia el contraste entre lo visible, material y lo invisible, espiritual. La frase «el anciano/ cabello del rey nieva compasiones» confirma que la comunidad se reúne en torno al nacimiento del niño, estableciendo una identidad de contrarios: lo divino

desciende a lo humano, lo humano asciende a la divinidad; la vejez se inclina ante la juventud, la juventud se reivindica ante lo antiguo; la fuerza ante la fragilidad, la riqueza ante la humildad. Así, lo que poesía jerarquía adora la parte menos visible y audible, el niño recién nacido.

«Saskia como Flora» no describe la pintura de Rembrandt, sino crea una mitología nueva previa a la pintura. En el poema el sujeto poético es la mamá de Saskia, que asombrada se queja del cambio que han realizado en su hija para ser pintada. El asombro se debe a la irrupción de la forma de actividad y el régimen de visibilidad en que comúnmente se presenta Saskia. En lugar de estar inclinada en el suelo, lustrando las losas, con su cabello enmarañado, se ha dejado pintar entre sedas y damascos. La acción inactiva y el nuevo régimen de visibilidad en que aparece Saskia parece ser un riesgo para la madre. Revela una tensión en la madre, entre lo cotidiano y lo divino, y manifiesta un juicio sobre lo que es digno de ser representado y valorado. La madre se resiste a alterar el orden de lo sensible establecido. Por eso exclama: «¡Deje, deje a mi Saskia, / que no es Flora, ni diosa/ que lo parezca!» (García, 2008: 291). Ante la orden materna el pintor le expresa su sorpresa porque la madre no entienda esta irrupción y alude a una delicadeza humana que trasciende la división entre lo divino y lo humano: «Mira con cuánta/ tímida gracia se recoge el manto, / que a punto de ser madre de una diosa/ parece su doncella! / Sólo es leve su assombro» (García, 2008: 291).

El poema se convierte en un espacio de negociación entre el orden policial de la representación de la joven Saskia, defendido por su madre, y la reconfiguración del reparto de lo sensible que realiza el pintor y su obra. Dicha negociación se resalta en el diálogo que sostienen ambos sujetos. La madre defiende la forma de actividad y la manera de ser correspondiente con su hija, junto al régimen de visibilidad en que debe ser representado esa correspondencia; y el poeta con su obra reconfigura ese reparto policial encontrando elementos que lo trascienden.

La relación madre e hija recuerda el texto de Victoria Sau *Un diccionario ideológico feminista*, y se vincula por cuanto se refiere a una parte exclusiva que le ha correspondido a las mujeres dentro del reparto de lo sensible de la sociedad:

la relación hija-madre es la más dramática de todas las relaciones humanas porque pone en evidencia la condición servil de la mujer más que ninguna otra al verse obligada la madre a transmitir a la hija, por toda herencia relacional, la opresión, discriminación y explotación que ella misma sufre. (Sau, 1981: 121)

Sau alude a cinco situaciones básicas que pueden darse en la relación:

1. La madre bien adaptada al patriarcado desea una hija tan bien adaptada como ella misma.
2. La madre ha tomado conciencia de su condición y desea que la hija sea más libre de lo que ella ha sido, e incluso liberarse en la hija.

3. La madre está liberada (toma de conciencia, adquisición del *para sí*) y desea una hija tan liberada como ella o que vaya aún más allá.
4. La madre está adaptada al patriarcado y tolera muy mal y aún rechaza a la hija que quiere liberarse.
5. La madre está liberada pero la hija opta por el camino más «cómodo» de adaptación al patriarcado. (Sau, 1981: 122)

El poema «Saskia como Flora» permite identificar la primera de las relaciones: la madre bien adaptada al patriarcado, al reparto policial, desea una hija tan bien adaptada como ella misma.

«La Santa Familia» es el segundo poema más breve de la colección. El sujeto de la enunciación, espectador, descubre que la madre ha abandonado la lectura del libro sagrado al creer que su pequeño hijo lloraba. El hecho efectúa una representación íntima y humanizada de la familia de Jesús, en la que se reconfigura el reparto policial de lo sagrado y lo íntimo, se interrumpe la lectura/jerarquía del libro sagrado que cuenta el prodigio ante la humilde cotidianeidad en que el niño vulnerable llora. Las metáforas visuales y táctiles de la segunda estrofa intensifican el imperio de los sentidos y convocan al espectador/lector a participar de la elección materna en el ambiente familiar. Por último, el sujeto espectador no se olvida de José, que está detrás, en lo oscuro, y realiza su actividad como si fuera un músico. Con este modo sutil se infiere que la forma de actividad tiene la misma relevancia que el acto de tocar el arpa. El poema reparte lo sensible al otorgarle valor al acto cotidiano de la familia religiosa a la que generalmente le corresponde un régimen de visibilidad asociado con la solemnidad y la distancia. De este modo, el poema democratiza la experiencia haciéndola accesible a cualquier espectador/lector. Además de evidenciar la sacralidad de la experiencia.

«El viejo guerrero» es uno de esos de la colección caracterizados por lo anónimo, de él solo se conoce que eligió la intensidad de las batallas y del mar a la costumbre de los días. Ahora su contendiente es mayor, y lo acecha sin armas. El sujeto de la enunciación lo describe tal cual luce, lejano ya de aquella vida y cercano a la que parece ser la vejez, rodeado de adornos mudos que hablan del pasado y aún desafían el presente.

El poema «Retrato de un hombre» es el texto más corto del conjunto. Está marcado por la condición humana en su máxima expresión.

Una oscura tristeza,
una moderada aceptación,
un recio continuar
a pesar de todo
hasta el fin,
con la mitad del pecho
fuerte, al desnudo.

La característica externa de la «oscura tristeza» se complementa con la «moderada aceptación», «el recio continuar/ [...] hasta el fin» (García, 2008: 292). De modo que el poema visibiliza un sentimiento que generalmente permanece oculto en lo privado, por no ser considerado digno de ser visible y audible. No es la fuerza indómita del héroe, es la resistencia cansada de alguien, del anónimo. Así, el poema reconfigura los límites entre la fuerza y la vulnerabilidad, lo que sugiere que la fuerza verdadera se encuentra en la capacidad de mantenerse abierto «con la mitad del pecho/ fuerte, al desnudo» (García, 2008: 292). El anonimato y la ausencia de razones que expliquen la tristeza, permiten democratizar la experiencia sensible del sujeto a toda la humanidad, sin divisiones de algún tipo; así, adquiere un enérgico carácter transitivo. En el poema la vulnerabilidad y la fuerza coexisten y definen sus límites entre sí.

«Descendimiento de la cruz» configura una primera comunidad reunida para una actividad fúnebre. El sujeto de la enunciación parte de diferenciar este descendimiento del robo de Elías en un carro de fuego. Del poder divino que cuenta el Antiguo Testamento, se pasa al «peso del hombre», el cuerpo muerto de Jesús, en el Nuevo Testamento, privilegiando la representación de la vulnerabilidad humana. Al centro un Jesús sin vida, rodeado de seres que poseen diferentes vínculos con el muerto y han venido a ver el descendimiento. De la comunidad forman parte el obreraje encargado de bajar el cuerpo, las mujeres, el niño, la madre, la luz, junto a los objetos y cosas que pueblan por igual la ficción del poema. Los obreros encargados realizan lo mismo, «el no-milagro diario». La población de sujetos participa del evento desde sus propias experiencias ante el sufrimiento: por una parte, aparece «la piedad inútil de las mujeres, por otra «la indiferencia del niño/ distraído en los bordados del lienzo funeral». La descripción del cuerpo abatido de Jesús y el acercamiento que realiza el espectador a otros sujetos permite otorgarle cierto movimiento a la pintura. Un brazo alzado como ala herida, el otro ya en descenso. El peso del cuerpo en la luz parece aumentar: «la bruma de pesarles ahora tanto/ la orfandad del verdor, la luz amada/ solo en la camisa del solo hombre» (García, 2008: 293). Se suma la madre que se desmaya, los rizos de oro de un infante, el lienzo que espera la llegada del cuerpo a la tierra. Ningún sujeto o cosa puede contribuir a disminuir la carga, ni siquiera la luz «que todavía intenta raptarlo», así resulta «solo por esta vez vencida» (García, 2008: 293), «por el asentimiento de su cabeza al dolor/ que sin escalas comienza el descenso interminable» (García, 2008: 293). La luz de la pintura no detiene el descendimiento como aceptación de la condición humana marcada por el sufrimiento y la vulnerabilidad. Sin embargo, el «descenso interminable» hacia el dolor no parece ser el de Jesús sino una metáfora de la condición humana, exploración de la vulnerabilidad y la finitud común a todos. El poema reparte lo sensible al construir una reflexión sobre la experiencia de la muerte y el sufrimiento desafiando el régimen de visibilidad en que se ha representado la Pasión de Cristo, cargada de elementos divinos, en su lugar humaniza más la Pasión, la despoja de toda divinidad y marca con el cuerpo muerto que desciende

por su propio peso un final común a los seres humanos. La democracia de las cosas mudas se expande, sujeto, objetos y cosas participan por igual del descendimiento, solo la luz tiene el poder de jerarquizar lo que quiere: el cuerpo de Jesús y la camisa del sujeto que lo sostiene, la madre que se desmaya, los rizos del infante, el lienzo y la delgada tela. Es la luz el agente democratizador en estos poemas: a los que toca lo hace por igual, no distingue entre alto o bajo, sujeto o cosa.

El poema «Dánae» inicia con un verso que irrumpe la jerarquía establecida de lo divino sobre lo humano: «Una mujer, no diosa, espera» (García, 2008: 293). La población de la ficción del poema es habitada por elementos heterogéneos coexistiendo alrededor de la mujer encinta. La descripción del vientre abultado se rodea de elementos que hablan de la espera: «la zapatilla viuda/ estrábica del oro», «los aterciopelados verdes musgosos de la bóveda». Desde su mudez estos objetos enuncian el tedio de la espera, la pérdida de la correspondencia de lo material con lo espiritual, con lo cual puede estar refiriéndose a la nueva corporalidad adquirida por el embarazo, la carne más mullida que los cojines. El espacio de la espera se convierte en el útero de un dios, que fue «sollozado por el ángel /, vislumbrado/ por el viejo, esperado por la mano/ que habla, o escucha, la luz, no lluvia de oro» (García, 2008: 293). Estos integrantes de la comunidad confirman e intensifican la espera, sobre todo la luz, que no es lluvia, y «que no llega a entrar, no llega, no llega» (García, 2008: 293). Anhelo de muchos y, sin embargo, una mujer embarazada es la que espera. En este poema nuevamente hay un asunto que permite romper el reparto policial que jerarquiza los temas elevados y de los indignos de ser representados, le da un vuelco y dignifica lo común, el embarazo de una diosa es, al fin y al cabo, el embarazo de una mujer.

CONCLUSIONES

El poemario *Los Rembrandt de L'Hermitage* de Fina García Marruz participa del imperio de los sentidos descrito por Garramuño. El poema reconfigura lo sensible a partir de la disolución adentro/ afuera, contemplación/acción, divino/humano, extraordinario/cotidiano, rupturas que se llevan a cabo mediante la exploración de las pinturas que ocasionan un sentir como sensación y como sentimiento. Los agentes que permiten repartir lo sensible son: la vejez, el cuerpo, el temblor, la pintura, la utilización de colores, la luz, la reconciliación, el nacimiento, la relación madre-hija interrumpida por el arte, el posible llanto, la resistencia de la vida, el descendimiento del cuerpo muerto, el embarazo, la espera. En estos poemas el sujeto de la enunciación espectador, los sujetos poéticos o los demás que participan de la población de las ficciones, no se configuran como individualidades sino como flujos.

El poemario se caracteriza en cuanto a los regímenes de expresión democrática por la igualdad de temas y disponibilidad de toda palabra para construir el tejido de cualquier vida, las temáticas de las pinturas son variadas; por ejemplo: no existe una jerarquía entre «Retrato de un viejo judío», el «Retrato del poeta Jeremías de Decker» o el «Poema fallido

a “Cristo y la mujer de Samaria”». Los temas no reiteran una jerarquía social ni corresponden a maneras de ser, hacer y decir, dirigidas a un público determinado, en su lugar atienden a sentimientos y sensaciones comunes dignas de ser representadas, despojadas ya de cualquier divinidad, pues en su cotidianeidad se revisten por igual de la sacralidad de vida.

La democracia de las cosas mudas es fundamental en estos poemas, es la democracia que más se expresa. Mediante la écfrasis la narrativa de las pinturas funciona a partir de la relación que se establece entre los objetos y cosas con los sujetos, donde cada objeto o cosa participa del poema desde su mudez.

En el poemario la democracia molecular de estados de cosas sin razón está dada por la utilización de la luz, que disiente de cualquier jerarquía establecida para hacer notar lo que ella quiere, independientemente de que ilumine sujetos, objetos, partes del cuerpo. Es así el elemento que devela en las pinturas el verdadero tema, que solo se completa ante el espectador emancipado.

REFERENCIAS

- DELEUZE, G. (2004). *Francis Bacon. The Logic of Sensation*. University of Minnesota Press.
- ESCOBAR, T. (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción, CAV, Museo del Barro.
- GARCÍA, F. (1992). *Los Rembrandt de L'Hermitage*. Ediciones Unión.
- GARCÍA, F. (2008). *Obra poética*, tomo II. Editorial Letras Cubanas.
- GARRAMUÑO, F. (2009). *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Fondo de Cultura Económica.
- GARRAMUÑO, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica.
- HERNÁNDEZ, W. (2002). Ni arte puro ni arte para: Fina García Marruz y la poesía cubana de los noventa. *Romance Notes*, 40(2), 235-244. <http://www.jstor.org/stable/43802844>
- KRAUSS, R. (2000). *A voyage on The North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Thames and Hudson.
- LÓPEZ, V. (2008). Panorama de la poesía. *Historia de la literatura cubana, III. La Revolución (1959-1988). Con un apéndice sobre la literatura de los años noventa*. Editorial Letras Cubanas.
- LUDMER, J. (2010). Lo que viene después. una periodización literaria. *Filología XLII*, N°. 1, 295-300. <http://iflh.institutos.filo.uba.ar/sites/iflh.institutos.filo.uba.ar/files/Filologia%2042.pdf>
- PLATÓN. (2020 [384-377 a.C]). *La República*. Ediciones Brontes S.L.
- RANCIÈRE, J. ([2000] 2009). *El reparto de lo sensible*. LOM Ediciones
- RANCIÈRE, J. (2011 [2007]). *La política de la literatura*. Libros del Zorzal.
- RANCIÈRE, J. (2015). *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. SRL Ediciones Manantial.
- SAU, V. (1981). *Un diccionario ideológico feminista*, Edición española: Icaria Editorial, S.A.

DATOS DE LA AUTORA

Adianys González Herrera, (1990, Cuba). Licenciada en Letras por la Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas (2013). Doctoranda en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción (Chile). Este artículo se inscribe dentro de la tesis doctoral «Política de la literatura y condición femenina en la obra poética de Fina García Marruz». Fue financiado por la beca de Doctorado Nacional 2020-21200597 de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile (ANID).

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO: GONZÁLEZ , A. (2024). La política de la literatura en *Los Rembrandt de L'Hermitage (1992)*. *Islas*, 66(208): e1442.



Este texto se distribuye bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Licencia Internacional.

ISSN: 0042-1547 (papel) ISSN: 1997-6720 (digital)

<http://islas.uclv.edu.cu>