

01013
22

LIBRO DE REGISTRO III



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

LA POESÍA RELIGIOSA DE *DULCE MARÍA LOYNAZ*

Tesis que para optar por el título de
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas
presenta:

GEMMA BERENICE DOMÍNGUEZ SANCHEZ

Asesor: **Dr. Samuel Gordon Listokin**



México, D. F.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

PAGINACIÓN DISCONTINUA

AGRADECIMIENTOS

A mis padres y hermanos,
al Ing. Raúl Basurto Martínez,
al Dr. Carlos Berlanga Cisneros,
al P. Ignacio Díaz de León Sánchez, msp.,
a la Dra. Blanca Gaxiola Rodríguez,
al Dr. Samuel Gordon Listokin,
a la Sra. Guadalupe Marín Monroy,
al Lic. Israel Ramírez Cruz,
al Dr. Bulmaro Reyes Coria,
al Dr. Carlos Zesati Estrada,
y a todos los que seguramente pude haber omitido.



ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	VII
II. MARCOS DE REFERENCIA	
I. MARCO TEÓRICO	
1	
II. MARCO BIOGRÁFICO E HISTÓRICO	35
1. Breve semblanza de la escritora	35
2. Situación de la obra de la autora en su momento histórico y literario	61
a) Breve bosquejo biográfico y de creación literaria de las principales poetas mujeres hispanoamericanas contemporáneas a Dulce María Loynaz	126
III. GENERALIDADES DE LA OBRA LÍRICA DE LA ESCRITORA	
I. HACIA SU POÉTICA	153
II. INFLUENCIAS CLARAMENTE RASTREABLES EN LA POESÍA DE LA AUTORA	305
IV. ANÁLISIS DE LA POESÍA RELIGIOSA DE DULCE MARÍA LOYNAZ	
I. RAÍCES ETIMOLÓGICAS	375
II. DIVERSAS DEFINICIONES DE RELIGIÓN Y TEMAS AFINES	381

VI**ÍNDICE**

III. LA RELIGIÓN COMO MOTIVO ESTÉTICO EN DULCE MARÍA LOYNAZ . DIFERENCIA ENTRE POESÍA MÍSTICA Y POESÍA DE ASUNTO RELIGIOSO	393
IV. ANÁLISIS DEL <i>CORPUS</i> DE POEMAS RELIGIOSOS DE DULCE MARÍA LOYNAZ	415
1. Poemas de anécdota religiosa: Dios como interlocutor de la poeta	417
2. Poemas de asunto bíblico y/ o religioso en general	507
3. Poemas de fraternidad o de amor humano en el ámbito de <i>agape</i> y <i>cáritas</i> . Simpatía por las personas con discapacidades físicas o mentales	691
4. Poemas en que aparece la franciscanía de la poeta o su amor a la naturaleza	721
5. Un símbolo de lo religioso y de lo humano con trasfondo bíblico: Marta y María	755
V. CONCLUSIONES	763
VI. ABREVIATURAS DE OBRA DIRECTA DE DULCE MARÍA LOYNAZ	771
VII. BIBLIOHEMEROGRAFÍA (COMENTADA Y ANOTADA)	
I. FUENTES BIBLIOHEMEROGRÁFICAS	
XI	
II. BIBLIOHEMEROGRAFÍA DIRECTA	XV
III. BIBLIOHEMEROGRAFÍA SEMI-DIRECTA	XIX
IV. BIBLIOHEMEROGRAFÍA INDIRECTA	XIV
V. BIBLIOHEMEROGRAFÍA DE APOYO	LXXIII

INTRODUCCIÓN

NUESTRO AFÁN por estudiar la poesía religiosa de Dulce María Loynaz responde a la necesidad de compartir con usted, lector, la maravillosa experiencia de abreviar en las fuentes de un trabajo literario profundamente espiritual y cercano a lo místico, lleno de sabiduría y belleza.

Pese a que, a partir de que la poeta recibió el Premio Cervantes 1992, se han multiplicado las impresiones de sus obras en Cuba, España, los Estados Unidos y México, la literatura de nuestra autora es poco conocida en los países hispanoparlantes —y con mayor razón en otras naciones de habla no española. Motivo de más para contribuir, aunque muy modestamente, a la difusión de su trabajo entre los posibles lectores mexicanos.

Esta tesis, que se sustenta para adquirir el grado académico de licenciatura en lengua y literaturas hispánicas, nos permitirá adentrarnos un tanto en la creación de la escritora cubana y gozar de una poesía —ya en verso, ya en prosa— luminosa, nutricia, llana, sin barroquismos y con un uso de la lengua verdaderamente magistral.

Principiaremos por establecer una metodología, la cual, aunque ecléctica, se inclina más hacia la hermenéutica, con la consecuente interpretación de los textos religiosos desde perspectivas bíblicas y un tanto personales en tanto que parten de una vivencia y una óptica del

credo católico que profesa quien escribe este trabajo. Aplicaremos un eclecticismo en nuestro método y, por ello, consideramos pertinente explicar a qué nos referiremos: además del sesgo hermenéutico que daremos a nuestro estudio, en esta tesis se considerará la acogida que tuvo la obra de la poetisa en el momento de la publicación de la misma, los galardones que recibió, las traducciones y reimpressiones que se hicieron de sus libros. También, sin hacer psicoanálisis de la autora, analizaremos algunos simbolismos y temas –inclusive vocablos– recurrentes en ella y haremos una breve semblanza de su vida. Someteremos al análisis morfosintáctico algunas de sus creaciones en prosa –no así a ninguna en verso, porque ante los encabalgamientos e *hipérbata* se transformaría en prosa algo que inicialmente fue hecho en verso– y, a cambio, estudiaremos la métrica y la rima de las obras líricas en verso (el ritmo será examinado tanto en prosa como en verso, mediante esquemas acentuales).

Nos ceñiremos a un *corpus* formado por su obra poemática, excluirémos su narrativa, sus ensayos y su labor periodística –esta última por no resultar accesible en nuestras hemerotecas. Y, dentro de la categoría de su poesía –ya en verso, ya en prosa–, nos limitaremos aún más al estudiar con mayor detenimiento aquella lírica de asunto religioso, la cual dividiremos en los siguientes rubros:

- Poemas de anécdota religiosa: Dios como interlocutor de la poeta.
- Poemas de asunto bíblico y/ o religioso en general.
- Poemas de fraternidad o de amor humano en el ámbito de *agape* y *cáritas*. Simpatía por las personas con discapacidades físicas o mentales.

- **Poemas en que aparece la franciscanía de la poeta o su amor a la naturaleza.**
- **Un símbolo de lo religioso y de lo humano con trasfondo bíblico: Marta y María.**

Partiremos de que la poetisa se dirige al Dios católico y de que, en general, sus creaciones son religiosas pero no místicas, aunque se dan casos en que es difícil delimitar si algún poema entra en una categoría y no en otra, pues, concretamente, a veces se refiere al amado a la manera de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa, es decir, mediante el símbolo del amante humano para dirigirse a la Divinidad y, por lo tanto, es tarea ardua distinguir si, en esos ejemplos, la poeta se dirige a una persona humana o a la Deidad; por ello es que, al inicio de esta introducción, decíamos que el trabajo literario de nuestra autora está cercano a lo místico.

En el apartado donde trataremos de la poesía religiosa de Dulce María Loynaz —el cual dividimos en los cinco rubros ya citados—, explicaremos los conceptos de religiosidad, misticismo, franciscanía, *agape* y *cáritas*. Iniciaremos con una investigación etimológica de los términos, para luego introducir su definición real esencial. En esta sección sólo nos referiremos a su simbolismo de la actividad y la pasividad propias de la vida religiosa, representados por los personajes bíblicos de Marta y María, respectivamente. El resto de la simbología de la escritora, no menos espiritual, pero sí más propia de sus principios y reglas de creación personal y no tomada de la *Biblia*, la veremos en el subcapítulo de su estilística, que titularemos "Hacia su poética". En él se destaca la aparición de las dualidades "las alas/ las raíces", "las estrellas/ los guijarros", "lo eterno/ lo cotidiano", "el

cuerpo/ el alma", "la luz/ la sombra", "los caminos/ las nubes", entre los símbolos más prominentes (sin olvidarnos de "la rosa", "los ojos" y "el espejo").

Dentro del estudio de las generalidades de la obra lírica de Dulce María también rastreamos el posible origen de sus simbolismos en autores que pudieron influir en ella, tales como: los místicos hispanos, Juan Ramón Jiménez, Rabindranath Tagore, Julián del Casal, por mencionar a los más importantes. Asimismo estableceremos la distinción que la escritora hizo entre "influir" e "influcidar", y la aplicaremos a cada posible influjo en ella.

Finalmente haremos las conclusiones pertinentes y presentaremos una bibliohemerografía lo más completa posible, que abarca obras de la autora y sobre ella, que datan desde los años veinte hasta 1999, con el propósito de dejar un precedente para futuras investigaciones.

Ponemos ante los ojos de usted, lector, este periplo por las páginas de la poesía de Dulce María Loynaz; tome lo que fue un intento de darla a conocer y homenajearla y no atienda a sus limitaciones, pues fue hecho con amor, y eso, de alguna manera, disculpa sus fallas: los yerros que tiene se originan, definitivamente, en la pasión y no en la tibieza o en la falta de empeño.

MARCOS DE REFERENCIA

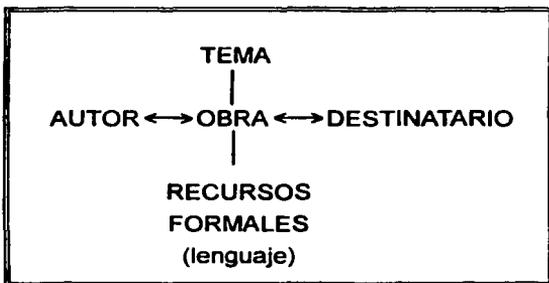
I. MARCO TEÓRICO

COMO YA SE ACLARÓ en la introducción, el método usado para abordar la poesía religiosa de Dulce María Loynaz es ecléctico: incluye por una parte la obra misma como mensaje, a la autora y, del lado de la recepción, se propone una interpretación de sus poemas, de la misma manera que una breve consideración de la acogida que tuvo la poeta por parte de la crítica especializada.

En este apartado se intenta crear un contexto teórico para analizar nuestro *corpus* de poesía religiosa de la autora, a partir de algunos conceptos tomados de distintas corrientes de crítica literaria y de análisis de textos, entre las que se cuentan la hermenéutica, la lingüística, la filología y la retórica clásica.

Empezaremos por establecer un orden y una guía para nuestra exposición, que tomamos de las teorías de la comunicación, mencionadas por Luis Alonso Schökel y José María Bravo, en cuyos *Apuntes de hermenéutica* despliegan un esquema parecido al siguiente:¹

¹ LUIS ALONSO SCHÖKEL y JOSÉ MARÍA BRAVO, *Apuntes de hermenéutica*. Madrid: Trotta, 1994.



Desde el punto de vista de la comunicación, la literatura es un cifrado en el que hay un emisor, un mensaje y un receptor. Este cifrado es especial, pues se trata de un texto y tiene sus leyes específicas y es, además, un tipo de comunicación con un "plan", un principio y un fin previstos de antemano.²

Llegados a este punto, convendría abundar más respecto del texto, que pusimos como "obra" en el centro de nuestro esquema. En primer lugar, es preciso establecer que estudiaremos, concretamente, textos literarios, puesto que hay autores que consideran textos algunos entes socio-culturales no escritos, como una representación teatral, y no artísticos, como la historia y los textos religiosos.

Ahora bien, antes de definir lo que es un texto literario, es preciso revisar la noción de texto en general, para lo cual nos apoyaremos en

² Lo que Sultana Wahnón llama "sistema secundario" y que abarca, para ella, todas las manifestaciones artísticas y se caracteriza, entre otros rasgos, por la asimetría de roles entre emisor y receptor (Sultana WAHNÓN BENSUSAN, *Saber*

el artículo destinado a ello en el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin, en el que expone definiciones de diversos autores, algunas de las cuales examinaremos sucintamente en las próximas páginas.³

De acuerdo con la semiótica de Juri Lotman, texto es todo enunciado verbal que posee una función comunicativa y, la textualidad, es el modo de expresión lingüística requerido para realizar la comunicación. Este modo de manifestación es universal y social. Desde el punto de vista de la teoría de la información, cada texto es una unidad básica cultural y constituye la realización concreta de la estructura llamada textualidad. De este modo, el texto como mensaje no es, solamente, ni una serie de oraciones yuxtapuestas, ni la suma de sus significados, sino una compleja red.⁴

Aparecen aquí tres aspectos a destacar:

- 1) El texto es una estructura: una obra ya artística (y no únicamente literaria), ya histórica, ya religiosa o de cualquier otra índole, que posee una función comunicativa y una realidad física (es un libro, una estatua, una puesta en escena, un concierto, una partitura, etc.).
- 2) Este modo de manifestación es universal y social: con esto se busca decir que las convenciones, en el caso concreto de la literatura así como en otras artes, pueden ser muy diversas

literario y hermenéutica. En defensa de la interpretación. Granada: Universidad de Granada, 1991, 33-35).

³ Cfr. Helena BERISTÁIN, "Texto". En: *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1985, 482-486.

⁴ Ver BERISTÁIN, 482.

de acuerdo a la cultura y la época de que se trate; sin embargo, podemos identificar la obra como texto por su función comunicativa y las interrelaciones que se dan en todos sus niveles (fonemas, morfemas, lexemas, sintagmas, oraciones) tanto en el eje sintagmático como en el paradigmático, nuevamente en el caso de la literatura.⁵

- 3) Se trata de una red compleja, un "tejido": esto quiere decir que, en un texto, convergen distintas convenciones, desde las reglas gramaticales de una lengua natural en el caso de un texto escrito, hasta preceptos genéricos y estilísticos (si lo referimos a la literatura).

Una vez definido el texto, en general, veremos lo que es un texto literario. Hay dos modos de aproximarnos a él: desde un punto de vista que parte de las teorías de la comunicación, la sociología y la historia y desde otro lingüístico-estructuralista. Empecemos por el primero.

Para César González, el texto literario es un "punto donde se intersectan varios códigos o sistemas [convenciones genéricas, estilísticas, etc.] que configuran una compleja red de relaciones intertextuales."⁶ Esta definición hace énfasis en la intertextualidad; un texto es literario en tanto cumpla con las reglas y cánones

⁵ Nos referimos al eje sintagmático de una lengua como un conjunto de signos asociados *in praesentia*, que constituye cadenas lineales, articuladas conforme a normas de distribución, orden y dependencia, dentro del plano sucesivo (temporal: antes / después) del discurso, por oposición al eje paradigmático, en el que los signos se asocian intemporal y mentalmente, *in absentia*, por alguna relación de analogía o de oposición entre sus significantes y/o entre sus significados (Ver BERISTÁIN, 378).

⁶ Cit. por BERISTÁIN, 483.

establecidos por una sociedad y una época histórica, y los textos literarios se reelaboran a partir de creaciones ya hechas, que se releen en determinados momentos históricos y se imitan o se extraen elementos de ellas. Esto quiere decir que los textos literarios muestran la realidad socioeconómica y cultural, pero más que al "reflejar la vida", al repetirse a sí mismos y autogenerarse.

Así, pues, puede haber dos momentos históricos coincidentes, por poner un ejemplo, que remitan a la lectura de los clásicos; las creaciones de esos periodos podrían contener elementos intertextuales entre sí y entrelazados con los clásicos mismos.

Abundemos ahora en esa intertextualidad que hace de la literatura un conjunto de convenciones que pueden resurgir según el momento histórico-cultural por el que atraviere; *explayémonos* en ese "reflejar la vida", que César González cuestiona,⁷ porque, para él, el proceso de intertextualidad es un repetir las convenciones y no un copiar la vida cotidiana en sí.

Wolfgang Iser parte del hecho de que la realidad socioeconómica y la vida de cada día *no* son la "realidad literaria" y, cuando nos acercamos a un texto vamos condicionados por las leyes de éste y su "realidad virtual" y no vamos asumiendo su parecido con la realidad cotidiana que vivimos fuera de la literatura.⁸

Iser pone como ejemplo la "realidad" expresada por el *Ulysses* de Joyce y *Los tres mosqueteros* de Alejandro Dumas padre.⁹ Dice que la

⁷ Cit. por BERISTÁIN, 483.

⁸ Wolfgang ISER, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987, 279.

⁹ ISER, 201-202.

vida cotidiana se parece más al *Ulysses* que a la segunda obra mencionada, pero que, sin embargo, como lectores, estamos más predispuestos a acercarnos y a pensar en las categorías de *Los tres mosqueteros* que en las de la aludida obra de Joyce.

Hay una convención autor-lector sobre lo que es la "realidad literaria".

Este tipo de realidad (ficción) es más ordenada que la caótica vida de cada día. Tiene un principio, un derrotero y un desenlace.

"Ficción y realidad ya no pueden [...] ser concebidas como una relación en el orden del ser sino como una relación de comunicación [...]; la ficción nos comunica algo sobre la realidad."¹⁰

Según Iser, la ficción expresa lo que el *status* dominante de la vida social de cada día relega.¹¹ La literatura tiene su lugar en los límites de los constructos de sentido que dominan cada época. Suministra importantes puntos de apoyo acerca de la debilidad o los déficits de los sistemas dominantes y permite reconstruir el horizonte histórico del problema, el cual es lo que la estructura cultural y económica imperante ocultaba o no permitía superar.

Claro que así como hay casos en que la literatura critica los sistemas avasalladores, hay otros en los que está a favor de ellos o, más aún, a su servicio.

Otro cometido de la ficción, según Iser, además de hacernos ver las debilidades del momento histórico en que se produce, consiste en dar una solución a la "causa oculta" de toda desventura, fracaso,

¹⁰ ISER, 92.

¹¹ ISER, 123.

negatividad de los esfuerzos humanos, así como de la deformación de la persona, de su querer, de sus relaciones, de su sentir y pensar que aparecen reflejados en la literatura desde Homero hasta el día de hoy.¹² La ficción, pues, da una solución al sufrimiento como condición humana.

Otra definición de texto literario que parte de los estudios de la comunicación, la sociología y la historia es la expuesta por Sultana Wahnón, según la cual deben cumplirse tres condiciones para que un texto sea considerado como artístico: la primera, ya mencionada, tiene que ver con que se trate de un constructo planeado, con un principio y un fin determinados previamente; caracterizado también por la asimetría de roles entre emisor y receptor. La segunda condición es que la sociedad a la que pertenece el texto o en el seno de la cual se estructura el discurso, lo conserve como texto (aunque no todos los que son coleccionados sean guardados por sus características predominantemente artísticas, como es el caso de *El Corán* o la *Biblia*). Y finalmente, el tercer rasgo es el hecho de que una sociedad, además de conservar el texto, le conceda un conjunto de valores específicamente literarios que conviertan a ese texto en artístico.¹³

Continuamos en seguida con un par de definiciones de la obra artística literaria que parten de las escuelas lingüístico-estructuralistas. Para Gérard Genette, el texto artístico es "un todo cerrado, ordenado, coherente, justificado", que posee "su equilibrio, sus tensiones internas", que hay que analizar "antes de relacionarlo con otros

¹² ISER, 343-344.

¹³ Cfr. WAHNÓN BENSUSAN, 35-40.

sistemas, textuales o no, exteriores a él".¹⁴ Esta definición pone en relieve el estudio de los rasgos temáticos y formales de una obra en tanto características inmanentes de su literaridad; Genette propone estudiar las características que hacen literaria a una obra en sí misma antes de verla desde puntos de vista ajenos a la literatura.

Para Dolezel, los textos literarios son "sistemas semióticos altamente organizados, de producción significativa, creativa e imaginativa".¹⁵ Esta definición destaca el aspecto comunicativo de una obra literaria, al añadir su complejidad en sí misma, es decir, lo complicado del proceso que despierta en el lector, puesto que apela a su inteligencia, a su creatividad e imaginación para ser entendida.

Este mismo proceso, problemático, para entender la obra lo expresa Lotman como la capacidad de ésta para ser captada en su contenido y, al mismo tiempo, de proporcionar un placer estético.

De la comprensión proviene el placer intelectual que se genera al obtener información a partir de la sistematicidad. El placer estético, de naturaleza sensorial, se genera en otra fuente, al obtener otra información a partir del material que no es sistémico (porque aplica diferentes códigos).¹⁶

Otra característica de un texto artístico, señalada por Lotman, es que posee ciertos rasgos lúdicos, dado que tanto en la creación como en la percepción de la obra se respetan reglas que, por ejemplo,

¹⁴ Cit. por BERISTÁIN, 483.

¹⁵ Cit. por BERISTÁIN, 484.

¹⁶ Cit. por BERISTÁIN, 484.

“permiten al lector llorar ante la desgracia de un personaje sin intentar acudir en su auxilio...”¹⁷

Por último, una característica más del texto literario es el hecho de que cada detalle en él adquiere más de un significado y más de una posible interpretación; por tanto, es polisémico, por lo cual resulta a la vez imparafraseable e intraducible.

A lo largo de la historia ha habido distintas aproximaciones al texto artístico, desde las que han fincado toda su atención en el autor, y en una interpretación univocista de lo que éste quiso decir, hasta el babelismo contemporáneo que no parece poner coto a la equívocidad en la exégesis de un texto.

Para nosotros, aquí, la noción de texto literario implica, forzosamente, una visión diacrónica, puesto que los cánones estéticos están dictados por una sociedad particular y en un momento histórico determinado. De ahí que al estructuralismo eslavo lo tomemos en este estudio con reserva, pues para nosotros la literariedad de un texto no puede desligarse del proceso cultural-histórico y, si se quisiera hallarla en el eje sincrónico, estaríamos hablando de motivos temáticos y recursos formales que, para nuestra investigación, resultarían demasiado abstractos, pues tendríamos que establecer un universo muy amplio que abarcara lo religioso y lo poético como rasgos intrínsecos de un tipo determinado de literariedad. Y, aunque sí analizaremos el efecto causado por la religiosidad en la poesía de Dulce María Loynaz y trataremos de develar cómo funciona lo poético en ella, lo haremos dentro de su respectivo contexto histórico y cultural

¹⁷ Cit. por BERISTÁIN, 484.

y tomando en cuenta, también, a su público receptor, es decir, tanto para quién escribía como para quienes hemos leído su obra.

Una vez definida la "obra" en el centro de nuestro esquema rector, analizaremos los "temas" y "recursos formales (lenguaje)", que inciden directamente sobre ella.

Es preciso, antes que nada, establecer una dicotomía fondo / forma por meros motivos expositivos, pero que, en la *praxis*, al analizar un texto, están íntimamente ligados y el uno se adecua al otro y lo presupone.

El lenguaje literario se puede ver desde un punto de vista poético (estilístico *in stricto sensu*), lingüístico (morfosintáctico), semántico (como portador de referencias y de símbolos) y semiológico (también en su aspecto signico, pero desde un aspecto pre-lingüístico). Para estudios del lenguaje son muy enriquecedoras las aportaciones de la semiología, pues amplían los límites del estructuralismo y su inmanentismo y establece conexiones:

- a) con los demás sistemas signicos, especialmente las artes;
- b) con la cultura en su devenir y en un momento dado;
- c) con el autor y el receptor;
- d) con los contenidos (dando por hecho la unidad entre fondo y forma).¹⁸

Sin embargo, en el caso de este estudio, nos abocaremos a los análisis estilísticos, lingüísticos y semánticos de la obra de nuestra

¹⁸ Cfr. Fernando LÁZARO CARRETER, *Estudios de poética. (La obra en sí)*. Madrid: Taurus, 1976, 29.

poeta. Destinamos un apartado para describir, en forma muy general, la obra lírica completa de la autora con miras a aproximarnos a una poética personal de Dulce María, y en dicha sección veremos algunos rasgos de su estilo, relacionados con convenciones de época, influencias de diversos autores y otros más, producto de su propia personalidad poética. En cuanto al análisis lingüístico, lo circunscribiremos al estilístico: haremos un estudio morfosintáctico de los textos más representativos del estilo de la poetisa, también en el apartado de su poética. Por otro lado está también el estudio semántico a partir del uso de símbolos recurrentes, que será analizado como parte de la temática de la obra de Dulce María.

Volvamos nuevamente a algunas consideraciones teóricas. De acuerdo con una postura semiológica en general, podemos decir acerca del lenguaje que el poeta trabaja con signos, pero sólo una parte de ellos son creación personal, los restantes no los produce él, sino que los usa, le son impuestos por la sociedad en que vive y crea. Para Juri Lotman, el poema está sometido a dos cifrados, el primero de los cuales es la lengua natural y cuyo desciframiento no implica más que el conocimiento del idioma en que el texto está escrito. Pero, en el segundo cifrado, intervienen signos de muy variada naturaleza, pertenecientes, entre otros, a códigos de época, de género, de escuela e incluso del artista individual y, para descifrarlo, como explicaremos más adelante, se necesitará echar mano de un método hermenéutico que habremos de tratar en su momento.¹⁹

¹⁹ Cfr. BERISTÁIN, 302.

Aquí es pertinente evidenciar que la decodificación de un texto a nivel lingüístico se hace a través de secuencias de frases y no de palabra en palabra.

Por eso, cuando hay una interrupción o una desviación intencional en el flujo de las frases y oraciones, el lector interviene con su imaginación para suplir esos vacíos o para estructurar esos cambios sorpresivos del texto de ficción.

El "punto de vista móvil" del lector propuesto por Iser fluctúa entre el recuerdo y la expectativa e impulsa a una síntesis en la mente de éste. Y esto se da tanto en el terreno de lo lingüístico como en el de los contenidos.²⁰

Esta síntesis del recuerdo y la expectativa se da en la imaginación del lector y, para Iser, es de carácter pasivo.²¹

La percepción del texto se lleva a cabo mediante la actividad agrupadora del lector, que constituye en unidad los signos lingüísticos, sus implicaciones, su relación recíproca, así como pone en juego los actos de identificación del receptor mismo.

Por lo pronto, continuaremos guiados por nuestro esquema básico y examinaremos ahora la relación recíproca autor-obra y obra-autor. Básicamente, el autor hace al texto y éste empieza a actuar en el autor desde el momento de su elocución. El autor no puede hacer lo que quiere, constantemente se está confrontando con la lengua y las convenciones de género. Desde un principio la obra cobra independencia de su autor.

²⁰ ISER, 192.

²¹ ISER, 192.

En el caso de nuestra poeta, la conciencia de este proceso la hace decir, en repetidas ocasiones, que tuvo dificultad para escribir a su entero gusto; sus creaciones líricas son pájaros que, al soltarlos, no vuelven o perecen, y el proceso de gestación de un texto es motivo de preocupación para ella.

Desde ésta, mi arca, a tientas
suelto una palabra al mundo:
la palabra va volando...
Y no vuelve.²²

Para ella, la pluma de un poeta es también espada y arado, es lucha y trabajo, depuración constante, proceso en que, a veces, el poeta gana y, en otras, es derrotado y en que el producto final acaba siendo completamente independiente de su autor.

Proseguiremos desglosando nuestro esquema y analizaremos ahora el movimiento del autor hacia el receptor y viceversa. Alonso Schökel y José María Bravo al respecto sostienen lo siguiente:

"[...] el lector debe aceptar el 'contrato' de lectura que le propone el autor [...], la clave de lectura que le propone, el mundo en el que se mueve y desarrolla la obra."²³

Este "contrato" de lectura apunta a una relación diádica entre sentido y significado que, según Iser, no son lo mismo, porque, para este teórico, el sentido es esa síntesis de todos los aspectos del texto (figura y fondo; recuerdo y expectativa, entre otros) que están dados

²² Dulce María LOYNAZ, "Noé". En: *JDA, Poesía completa*. La Habana: Letras Cubanas, 1993, 100.

²³ ALONSO SCHÖKEL y BRAVO, 56.

para guiar al lector, mientras que significado es la experiencia del lector producida al leer el texto. Por lo que el *sentido* es más objetivo y el *significado* más subjetivo.

En ese "contrato" de lectura es también requisito indispensable que tanto la subjetividad del autor como la del lector queden oscurecidas y que coincidan en el texto como conciencia de éste. Conciencia que es el punto de convergencia entre autor y lector. Ese "pacto" de lectura consiste en que el texto guíe la recepción y el lector lo reelabore y así este proceso recíproco comience a ser designado como una interacción: "...la comunicación entre texto y lector sólo puede tener éxito, si permanece controlada."²⁴

Y este control se refiere a que lo callado es controlado por lo dicho, los espacios vacíos son reclamados por las condiciones del texto y no dejados a la pura imaginación del lector; lo sintagmático cierra las posibilidades de lo paradigmático, entre otros procesos.

Pero no hay que olvidar que, del lado del receptor al autor, también se da un fenómeno, un condicionamiento, que parte del hecho de que el escritor ya tiene en mente a un lector "ideal" y sabe a quién se dirige. Esto define obviamente el estilo de la obra.

En el caso de Dulce María, con su público receptor hay dos fenómenos a resaltar. El primero es que nunca pudo escribir por encargo y, el segundo es el hecho de que no escribió únicamente para eruditos ni para una audiencia especializada. La autora comenta, en un ensayo titulado "Mi poesía: autocrítica", una anécdota en que una mujer que había perdido a su hijo acudió a la escritora para que le

²⁴ ISER, 261.

escribiera un poema al pequeño fenecido y ella no pudo escribir ni una línea.

“Lo intenté, había vena emotiva para escribir algo, pero no pude hacerlo. Yo misma, al proponérmelo, me lo estaba impidiendo, y la madre no recibió de mí ese consuelo.”²⁵

Por este hecho, según ella misma lo dice, nunca participó en concursos ni siquiera para seguir una moda.

Para ilustrar el segundo fenómeno —el que su público “ideal” no fuera únicamente el especializado—, cito también del mismo ensayo las siguientes líneas: “Poesía que deja al hombre donde está —al ama de casa en su quehacer doméstico, a la mecanógrafa en su silla de mecanógrafa, al sabio en su sillón de sabio— ya no es Poesía.”²⁶

Pasemos ahora a la relación *texto-receptor* y viceversa. En este punto, Alonso Schökel y José María Bravo hablan de un proceso en que el lector se siente interpelado por el texto y, al mismo tiempo, acude a la obra ya con todo un horizonte de preguntas y juicios anticipados —pre-juicios— propios.²⁷ Se refieren a un diálogo entre la obra y el lector, en el que no sólo se transmite información o ideas sino todo un horizonte cultural, en su sentido más amplio, que forma el contexto de la obra.

“Si busco una respuesta a mis preguntas en el texto, es muy posible que me responda con otro sistema de preguntas, y me pida un

²⁵ Dulce María LOYNAZ, *Ensayos literarios*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993, 150.

²⁶ LOYNAZ, *Ensayos literarios*, 139.

²⁷ Cfr. ALONSO SCHÖKEL y BRAVO, 58-62.

nuevo planteamiento a mis interrogantes. El texto provoca el diálogo."²⁸

El texto plantea dificultades y soluciones y, de la interacción entre unas y otras, causa reacciones de representatividad y percepción en el lector.

Ya los formalistas rusos habían hablado del arte como de un proceso de dificultar la percepción para proporcionar una mayor duración en la atención del objeto.²⁹ Iser dice al respecto:

[...] no se puede partir de que el arte complica la percepción del objeto, sino que mediante grados de complejidad dificulta la constitución de sentido que tiene lugar en las representaciones del lector. Sólo así adquiere pleno sentido la duración de la atención como una característica del arte.³⁰

Y añade: "El entorpecimiento de la percepción desautomatiza nuestra percepción."³¹

Y este entorpecimiento se da por diversas características que tiene el texto en sí, tales como espacios vacíos y negaciones, sobre las que establece Iser: "Hay que concebirlas como condicionantes de

²⁸ ALONSO SCHÖKEL y BRAVO, 62.

²⁹ "La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es un arte en sí y debe ser prolongado (Ver SHKOVSKI, "El arte como artificio". En: Tzvetan Todorov (Compilador), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ediciones Signos, 1970, 60).

³⁰ ISER, 287.

³¹ ISER, 287.

la comunicación porque activan la interacción entre el texto y el lector y la regulan hasta cierto grado."³²

Otro proceso psicológico que ocurre en el lector ante la obra literaria es el que se da entre *figura y fondo, primer plano y trasfondo, tema y horizonte*, los cuales son mutuamente intercambiables, y de su relación surge lo que para Iser es la estructura básica de la comprensión del texto como procedimiento en la mente del lector, y que funciona de esta manera: cada figura, primer plano o tema, en cuanto se avanza en la lectura, va perdiendo su relevancia y se convierte en fondo, trasfondo u horizonte capaz de generar una nueva figura, otro primer plano o un tema posterior.

Iser señala otro procedimiento psicológico más, que se da en el lector: la relación entre *percepción y representación*.³³ La representación es previa a la percepción, pues se refiere a lo no-dado o ausente, que por su medio logra manifestarse, mientras la percepción, por su lado, ocurre gracias a la representación y es menos imprecisa que ésta. Es el caso de una novela llevada al cine; el lector tenía su representación de los personajes y, al verlos concretamente en los actores, queda desilusionado en la fisonomía o en el temperamento que pensaba que ellos tenían, por ejemplo.

Es preciso añadir que la representación es básica para crear un contexto en la conciencia del lector. Y, en ese contexto de representación, se dice lo que se calla y se hace evidente lo oculto.

³² ISER, 284.

³³ Cfr. ISER, 220-237.

Esto significa que, intencionalmente, el texto plantea indeterminaciones en el ámbito lingüístico y a nivel temático para ir estimulando las actividades perceptuales y representacionales del lector y, de ese modo, guiarlo.

En este momento ya estamos ante la fase de la recepción y, aquí, comenzamos a perfilar nuestra actitud frente a la hermenéutica. Aunque nuestro enfoque es ecléctico, necesitamos justificar teóricamente las interpretaciones que hicimos desde el punto de vista religioso y particularmente bíblico de poemas de nuestra autora en los que, o bien usa a Dios como interlocutor, o hace alguna alusión a pasajes tomados de las sagradas Escrituras, al amor a los discapacitados, a la reintegración amorosa al cosmos, o a determinados símbolos de la vida religiosa cristiana. Los postulados teóricos de la hermenéutica analógica, propuestos por Mauricio Beuchot, pueden darnos ese apoyo epistemológico y metodológico, dado que nuestras interpretaciones son más subjetivas que objetivas, que nuestra visión es historicista y que aquéllas se basan en la libertad nuestra –dentro de cierto margen– como lectores para hacer nuestras inferencias personales sobre el significado y la referencia de los textos escogidos. Por estas razones, juzgamos pertinente hacer una semblanza breve de las presuposiciones teóricas de dicha hermenéutica analógica.

Principiemos por definir al proceso de diálogo e interpelación entre texto y receptor, como un círculo hermenéutico en el que también toma parte el autor como parámetro de interpretación: el lector busca descubrir qué es lo que el autor quiso decir.

Es preciso hacer aquí un breve paréntesis para definir la hermenéutica. De acuerdo con Mauricio Beuchot:

"La hermenéutica es el arte y la ciencia de interpretar textos, entendiendo por textos aquellos que van más allá de la palabra y el enunciado [...], textos hiperfrásticos [...] donde hay polisemia."³⁴

A lo largo de las siguientes consideraciones iremos explicando cada uno de los rasgos de esta definición. Por lo pronto, sucintamente, haremos el comentario de la misma, de una manera general.

La hermenéutica es arte y ciencia, porque, tal como veremos con más detenimiento después, tiene una articulación teórica y otra práctica que se complementan. Se ocupa de textos hiperfrásticos,³⁵ porque son los que reclaman una interpretación más compleja. Entra en acción donde hay polisemia (lo cual es una característica del texto literario tal como se dijo antes), porque este rasgo en sí hace imparafraseable e intraducible a la obra artística literaria y la vuelve susceptible a más de una interpretación, por lo que es necesario aplicar un método en el que se valide la injerencia de la subjetividad del receptor, dentro de ciertos límites de interpretación, para acercarse a lo que el autor quiso decir.

El primer problema que se presenta es la cuestión de la objetividad: ¿cómo puede el lector, a través de su propia subjetividad, llegar a una interpretación objetiva y científica de un texto?

³⁴ Mauricio BEUCHOT, *Tratado de hermenéutica analógica*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1997, 11.

³⁵ Construcciones lingüísticas caracterizadas por ser más complejas que la simple frase.

De acuerdo con Mauricio Beuchot, se trata de fundamentar la hermenéutica en un método analógico que es diacrónico en sí mismo y más cercano a la sociología y a las teorías de la comunicación que a la interpretación estructuralista por un lado, y a la filológica por el otro.³⁶

Beuchot propone una hermenéutica analógica como probable solución ante los excesos tanto del positivismo, que busca una interpretación única, como del romanticismo, falto de un método más allá de la intuición del intérprete y que, por tanto, ha caído, a veces, en abusos de equivocidad extrema.³⁷

Distintos teóricos de la hermenéutica han reconocido este problema de metodología que parte de una crisis de "cientificidad" de las disciplinas humanísticas frente a las ciencias naturales a raíz de los postulados del positivismo.

Sultana Wahnón y Mauricio Beuchot coinciden en que las humanidades, y el estudio de la literatura en particular, deben tener un método diferente a las ciencias naturales y no por eso dejan de ser "científicas", aunque no necesariamente susceptibles de verificación empírica.³⁸

Mientras las realidades son en sí lo que son sin cuestiones acerca de los sujetos que se refieren a ellas, los objetos culturales son en

³⁶ Cfr. BEUCHOT, 17; 21; 27-46.

³⁷ BEUCHOT, 27-46.

³⁸ WAHNÓN BENSUSAN, 27-28. Cfr. BEUCHOT, 64-66.

determinada manera subjetivos, que brotan del obrar subjetivo y que, por otra parte, se dirigen a los sujetos en cuanto sujetos personales...³⁹

Wahnón propone una definición histórica y no esencialista del objeto de las disciplinas humanísticas:

"...es imposible dar una definición esencial de [la literatura] y es imposible también encontrar unos rasgos lingüísticos caracterizadores de lo literario..."⁴⁰

Lo importante, según Wahnón, para una historia de las teorías literarias es conocer el por qué algunas sociedades deciden o no conservar unos textos reconocidos como literarios.⁴¹ Así pues, el método histórico, que ha sido visto con recelo por el positivismo, es, al decir de esta investigadora, el único del que los teóricos literarios no pueden escapar.

Wahnón señala que los inicios de toda interpretación, y toda teoría hermenéutica, parten de los albores del lenguaje humano y de la vida en sociedad.⁴² Entender al otro es el problema de interpretación básico para la supervivencia de un individuo y de cualquier comunidad. Afirma, por tanto, que la hermenéutica es sólo "la forma científica del esfuerzo interpretativo diario" y que se empieza a complicar (tanto en su teoría como en su *praxis*) cuando el individuo y la sociedad se enfrentan con un discurso escrito cuya interpretación plantea un grado mucho mayor de dificultad que el que la convivencia diaria implica.⁴³

³⁹ ISER, 241.

⁴⁰ WAHNÓN BENSUSAN, 29.

⁴¹ Cfr. WAHNÓN BENSUSAN, 47; 62.

⁴² Cfr. WAHNÓN BENSUSAN, 61.

⁴³ Cfr. WAHNÓN BENSUSAN, 61.

Ahora bien, en el caso de la hermenéutica en particular, su metodología debe tener una fase teórica y otra práctica. Es, por tanto, ciencia y técnica a la vez. Alonso Schökel y José María Bravo establecen la distinción entre *hermenéutica* (concebida como teoría) y *exégesis* (la aplicación de dicha teoría a textos concretos).⁴⁴ Mauricio Beuchot propone una *hermeneutica docens*, que se refiere a su fase teórica, y una *hermeneutica utens* para su parte práctica.⁴⁵

Sea como fuere, el proceso de la interpretación siempre precisará de un encuentro entre un receptor y un texto que, por otra parte, ya dejó de decir exactamente lo que pretendió expresar el autor, debido a que, como se dijo, la obra es ya independiente de su creador desde el momento mismo de su elocución. Si a esto añadimos el hecho de que el destinatario se acerca a la obra desde su subjetividad y desde un horizonte histórico y cultural propios, llegaremos al meollo del problema en torno a la cientificidad de la hermenéutica.

Toda hermenéutica teórica tendrá que establecer sus postulados, y el principal de ellos, de acuerdo con Beuchot, es el hecho de que existe una gradación intermedia entre una interpretación unívoca y un equivocismo sin límites, entre interpretaciones más cercanas a lo que el autor quiso decir y otras más alejadas e incluso completamente inválidas.⁴⁶

El proceso de la hermenéutica es el de "la hipótesis interpretativa que tiene que argumentarse para ser aceptada".⁴⁷

⁴⁴ ALONSO SCHÖKEL y BRAVO, 13.

⁴⁵ BEUCHOT, 14.

⁴⁶ Cfr. BEUCHOT, 27-46.

⁴⁷ BEUCHOT, 19.

Para ello, deben confrontarse el horizonte de la obra y el del receptor. Se trata de un razonamiento de conjetura y refutación o, si se quiere, hipotético-deductivo, en el que el lector –sobre todo en los casos de textos antiguos– trata de reconstruir las circunstancias históricas y culturales en las cuales la obra fue realizada. En esta reconstrucción –que en realidad es una recontextualización– resulta obvio que el lector, entre más culto sea, captará más matices y mayores sutilezas sobre lo que quiso decir el autor.

Llegados a este punto, es conveniente mencionar, de paso, la función del filólogo como un intermediario entre textos antiguos –especialmente clásicos– y lectores actuales no especializados. En este caso la labor del filólogo es genuinamente hermenéutica.

Beuchot afirma que interpretar es, en parte, traducir y hace hincapié en la necesidad de complementar una “teoría del interpretar” con una técnica para hacerlo.⁴⁸

El caso concreto de la traducción plantea sus propios problemas, que no es el caso profundizar aquí. Lo que sí deviene relevante mencionar es que, para Beuchot, la traducción implica un proceso hermenéutico por tratar de comprender y expresar lo que el autor quiso decir dentro de su contexto. Y el traductor, al igual que el filólogo en el caso de los textos clásicos, resulta también un intermediario entre el texto y el lector.

Al iniciar el planteamiento de una hipótesis –de acuerdo con el método propio de la hermenéutica ya establecido en este estudio–, lo primero es buscar el contexto del texto, es decir, la identidad del autor,

⁴⁸ BEUCHOT, 14.

su momento histórico, sus condicionamientos psicosociales o culturales, lo que lo movió a escribir el texto y a quién va dirigido. Lo característico de la propuesta analógica de Beuchot es el invitarnos a hacer también una reflexión como lectores desde nuestro propio horizonte y con nuestros propios condicionamientos, ya que nosotros, en tanto receptores, también estamos inmersos en un contexto y en una sociedad con sus valores característicos.

Este contexto, que el ser humano recibe de su comunidad y de su tiempo, suele ser la referencia que limita las interpretaciones posibles de un texto, porque la colectividad implica un diálogo, una comparación de interpretaciones entre diversos exégetas (intersubjetividad). Dice Beuchot: "...la comunidad, que no es ideal, sino muy limitada, muy finita, ayuda a determinar el segmento de interpretación que semióticamente se acerca más a la verdad interpretativa."⁴⁹

Pese a que el horizonte de la obra y el del lector pudieran estar muy lejanos, históricamente hablando, o formar parte de culturas muy distintas, puede haber una adecuación de parte del lector a la obra, pues, desde el momento en que éste admite que puede haber mundos distintos del suyo, es capaz de salir del propio y aceptar propuestas muy diferentes a las de su tradición personal.

Como ya se dijo, el método de la hermenéutica consiste en la argumentación, a favor o en contra, en torno a una hipótesis interpretativa. En este punto es preciso entrar en algunas consideraciones de la teoría de la argumentación. De acuerdo con

⁴⁹ BEUCHOT, 39.

Beuchot, la argumentación en la hermenéutica es retórica y práctica, por oposición a la argumentación lógica, que es teórica y no tiene implicaciones prácticas.

La verdad que persigue la argumentación hermenéutica es aquella alcanzada por consenso y por convencimiento dentro de una comunidad; esto debido a la ambigüedad y al carácter discutible que tiene la interpretación de todo texto literario.

Y, por otro lado, el tipo de analogía que propone Beuchot, como método de la hermenéutica, es aquella en la que hay distintas interpretaciones, pero con una jerarquía de validez entre ellas, que, técnicamente, se conoce como analogía de atribución. Aunque esto no quiere decir que otros tipos de analogía sean desechados. Al respecto dice:

El modelo hermenéutico analógico intenta dar un margen [...] que se abre desde la analogía metafórica –que es la más cercana a lo equivoco– pasando por la analogía de atribución o de principalidad, y por la analogía de proporcionalidad, hasta la mera analogía de desigualdad, que es la más cercana a lo unívoco.⁵⁰

La analogía, tomada como método, tiende más a la diferencia que a la igualdad, es decir, a la equivocidad que a la univocidad y, por eso, admite significados metafóricos y aquellos contenidos que adquieren una realidad simbólica, tomando en cuenta aquí también al mito que, de acuerdo con Alonso Schökel y José María Bravo, “es una derivación de esa capacidad humana de simbolizar”.⁵¹

⁵⁰ BEUCHOT, 85.

⁵¹ ALONSO SCHÖKEL Y BRAVO, 107.

El trabajo hermenéutico frente a un símbolo consiste en conceptualizarlo o explicarlo racionalmente, y esto es legítimo y necesario, siempre y cuando no se llegue al grado de que el símbolo desaparezca tras la reflexión, puesto que la importancia de éste radica en su capacidad de expresar lo indecible por un lado, y, por otro, de apelar unitariamente al ser humano: a su fantasía, intuición, razón y emoción.

En el caso de la poesía religiosa de Dulce María Loynaz, los símbolos se estudiarán primero dentro de su obra poética en general y se establecerán correlaciones en el uso de tal o cual palabra o construcción dentro de su poesía. Pero antes, con miras a contextualizar histórica y culturalmente la obra lírica religiosa de la poetisa, trataremos de reconstruir el momento de la historia política y cultural de Cuba, Hispanoamérica y España en que se gestó y fue publicada la obra de la escritora. Asimismo, dentro de la historia de la literatura escrita en español, habremos de ver si existe algún fenómeno de intertextualidad, de relación generacional, de escuela o corriente dentro de la lírica cubana e hispanoamericana en general. Por último, nuestro universo se ensanchará para abrirnos a cualquier manifestación poética mundial que haya influido en la creación de Dulce María, como ha sido el caso de Rabindranath Tagore, con quien varios estudiosos de la obra de nuestra poeta han encontrado analogías.

Y, a partir del rasgo de religiosidad en que se centra nuestra investigación, las analogías tienen que ver con temas, personajes y símbolos bíblicos. Veremos cómo aparecen en el texto sagrado original y cómo los manejó Dulce María.

Por otro lado, la poeta se dirige a un interlocutor que, a veces, es Dios. También trataremos de estudiar este fenómeno en la obra de la poeta que, por otro lado, es una característica inherente a la lírica, tal como lo explica Cuesta Abad en su *Teoría hermenéutica y literatura*:

Lo distintivo [de la poesía] reside en que el discurso lírico somete y subordina la totalidad de sus componentes retóricos, simbólicos y referenciales a la identidad (unitaria o disgregada) de una figura enunciativa, de un personaje poemático que, en la función reiterativa de 'representador' de sí mismo, desarrolla un universo de imágenes que remiten reflexiva, recíproca y/o transitivamente a una subjetividad construida en y por el texto.⁵²

Y así como el poeta crea la subjetividad desde donde habla, también crea un interlocutor con quien dialoga, en algunos casos, y que suele manifestar, en consecuencia, un modelo transitivo de subjetividad.

Nuestro método de interpretación se conformó, a grandes rasgos, con los siguientes parámetros: 1) una identificación clara del "interlocutor transitivo" creado por la subjetividad de la poetisa, del que acabamos de hacer mención. A través de su lírica religiosa, la poeta – tal como lo ejemplificaremos en el capítulo correspondiente a su poesía religiosa – se conecta con cuatro "interlocutores transitivos" identificables: Dios, los impedidos por alguna discapacidad, la naturaleza a la cual quiere reintegrarse y un lector al que comunica determinada experiencia religiosa. 2) Una identificación obvia de

⁵² José María CUESTA ABAD, *Teoría hermenéutica y literatura. (El sujeto del texto)*. Madrid: Visor, 1991, 252.

alguna cita textual o parafraseada de la *Biblia*. 3) La presencia de algún elemento fácilmente identificable del pensamiento de San Francisco de Asís. Esto último porque el amor a la naturaleza de la escritora y el querer reintegrarse a ella al morir no siguen las pautas del panteísmo, sino las de una franciscanía, atribuible al comparar sus creaciones con las de poetas verdaderamente panteístas como Juan Ramón Jiménez, por mencionar una de las más señeras muestras de la tradición de literatura escrita en español contemporánea a Dulce María Loynaz.

Así como nos tomamos una gran libertad, al aplicar cualquiera de las maneras expuestas de identificar la religiosidad de los textos seleccionados, nuestro coto fue el credo católico,⁵³ así como las enseñanzas del Magisterio de la iglesia católica, llegadas indirectamente a nosotros, los legos seculares, a través de las homilias de los sacerdotes expuestas en las misas y de la exégesis

⁵³ El credo católico dice así: "Creo en un solo Dios, PADRE todopoderoso, Creador del cielo y de la tierra, de todo lo visible y lo invisible. Creo en un solo Señor, JESUCRISTO, Hijo único de Dios, nacido del Padre antes de todos los siglos: Dios de Dios, Luz de Luz, Dios verdadero de Dios verdadero, engendrado, no creado, de la misma naturaleza del Padre, por quien todo fue hecho; que por nosotros los hombres y por nuestra salvación, bajó del cielo, y por obra del Espíritu Santo se encarnó de María, la Virgen, y se hizo hombre; y por nuestra causa fue crucificado en tiempos de Poncio Pilato, padeció y fue sepultado y resucitó al tercer día, según las Escrituras, y subió al cielo, y está sentado a la derecha del Padre; y de nuevo vendrá con gloria, para juzgar a vivos y muertos y su reino no tendrá fin. Creo en el ESPÍRITU SANTO, Señor y dador de vida, que procede del Padre y del Hijo, que con el Padre y el Hijo recibe una misma adoración y gloria, y que habló por los profetas. Creo en la IGLESIA, que es una, santa, católica y apostólica. Confieso que hay un solo bautismo para el perdón de los pecados. Espero la resurrección de los muertos y la vida del mundo futuro. Amén." [Cfr. Heinrich DENZINGER y Peter HÜNERMANN, *El magisterio de la Iglesia*. Barcelona: 1999; 150: Credo Constantinopolitano].

especializada de autores católicos; estos criterios de juicio, que vienen siendo lo que Beuchot considera como "comunidad" y "tradición", fueron los que nos permitieron no interpretar disparatadamente algunos textos.

La validez de nuestras propuestas dependió de nuestro cuidado de que el "interlocutor transitivo", creado por la "voz poética", fuera identificado con toda claridad, de que los textos bíblicos que aparecen en los poemas —ya citados textualmente, ya parafraseados— fueran usados para iluminar un aspecto lo más común posible al que aluden en el contexto propio de los creyentes católicos: textos usados para hacer oración, para mostrar una enseñanza evangélica, para explicar el mundo desde los mitos de creación del mismo expuestos en la *Biblia* o para referirnos a la biografía de algún personaje relevante en la historia judeo-cristiana. Y, finalmente, esta validez se apoyó también en los juicios de los críticos de la poetisa, a quienes citamos oportunamente.

Es preciso aclarar que la base de nuestra interpretación fue lo dicho por la poeta en entrevistas y textos autobiográficos con relación a su postura ante la religión:

"...como soy católica, no practicante pero sí católica..."⁵⁴

"Volví a pensar. En realidad, yo no tenía nada fundamentalmente grave que oponer a su deseo [de su esposo, Pablo Álvarez de Cañas, de casarse bajo los ritos de la iglesia católica], y menos a una religión que era también la mía."⁵⁵

⁵⁴ Vicente GONZÁLEZ CASTRO, *Un encuentro con Dulce María Loynaz*. La Habana: Artex / Prelasa, 1994, 49.

⁵⁵ LOYNAZ, *FDV*, 190.

En cuanto a la manera de funcionar de la religión católica en la poesía de nuestra autora, ella nos dice que tiene que ver con la temática de su obra, que usa la religión como motivo estético y no desde un punto de vista vivencial; inclusive hace la distinción entre mística y religiosidad:

Primeramente hay que diferenciar lo religioso de lo místico: yo nunca hice poesía mística, lo que mucho lamento. Sí muchas veces poesía religiosa porque ese es un elemento estético que por algún complejo la gente joven está desaprovechando. Es además un elemento estético fácil de unir con éxito a otro que también lo sea...⁵⁶

Sin embargo, es fácilmente apreciable en la obra de la poetisa una visión del mundo (en el plano teórico) y una actitud ante la vida (a nivel existencial) en las que se transluce una poderosa espiritualidad conectada con lo religioso y será tarea nuestra hacerla ostensible en el apartado dedicado a su poesía religiosa.

Para delimitar nuestro *corpus* de investigación, tomamos los ejemplos más señeros de cada tipo de "interlocutor transitivo" (el correlato de la "voz poética"), de aquellos en los cuales hay intertextualidad con la *Biblia*, así como los que expresan franciscanía o algún otro tipo de experiencia religiosa.

Por último, si seguimos como referencia nuestro esquema inicial, continuaremos en la línea obra-destinatario y podremos formular unas

⁵⁶ Pedro SIMÓN, "Conversación con Dulce María Loynaz". En: Pedro SIMÓN (Editor), *Valoración múltiple Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas / Letras Cubanas, 1991, 47.

breves consideraciones sobre la recepción de la creación literaria de Dulce María Loynaz.

Tal como se puede apreciar en la bibliohemerografía de esta investigación, nuestra poeta publica la mayor parte de su producción entre 1920 y 1958 (posteriormente, sólo aparecerán tres obras: en 1985 sale a la luz *Bestiarium*, obra escrita en su adolescencia y a la que no dio suficiente importancia como para publicarla antes; en 1991 se imprime *La novia de Lázaro* y, finalmente, en 1995 la UNAM publica *Fe de vida*); a partir de lo cual las reseñas y comentarios críticos comienzan a abundar de la mitad de la década de los cuarentas al final de los cincuentas, con algunas excepciones antes y después, sobre todo a partir de su propuesta como candidata al Premio Cervantes en 1982, distinción que habría de otorgársele diez años después.

A partir de 1958, tras publicar *Un verano en Tenerife* y *Últimos días de una casa*, hasta 1985, con la aparición de *Bestiarium*, guarda una reclusión voluntaria en su casa habanera de El Vedado sin entregar material a la imprenta. Tampoco se efectúan reimpressiones de su obra durante este periodo, parte de la cual ni siquiera había sido publicada originalmente en Cuba, sino en España. Por todo esto es comprensible que lectores de treinta años a la fecha conozcan poco y mal la obra de esta poeta.

Durante el periodo álgido de publicaciones de su trabajo y gracias a las reseñas por parte de la crítica, fue ampliamente conocida y apreciada en Cuba, en las Islas Canarias, en el resto de España y en varios países de Hispanoamérica.

En 1955 sus *Poemas sin nombre* fueron traducidos al italiano por Juana Granados, y en 1993 –un año después de que recibiera el Premio Cervantes– apareció la traducción al inglés que Harriet de Onís hiciera de esta obra y que había permanecido inédita desde 1958, año en que, paralelamente, Francis de Miomandre la vertiera al francés. Su nombre y algunas creaciones suyas aparecieron en antologías desde los años veinte, junto con los poetas noveles de su tiempo. Se le concedieron varios premios y distinciones tanto en Cuba como en España.⁵⁷

Últimamente, a raíz de haber obtenido el Premio Cervantes en 1992, se han reimpresso sus obras, se les ha dado difusión y se han hecho homenajes en su honor, algunos de ellos, desafortunadamente ya póstumos, tras el deceso de la poeta en abril de 1997.

A grandes rasgos, esto nos informa someramente sobre la recepción de la obra de Dulce María; los detalles sobre su vida y los premios y distinciones recibidos los trataremos en el apartado biográfico de este estudio.

Como se pudo ver en este subcapítulo, la metodología que usaremos en esta investigación es ecléctica; sin embargo, se sesga más hacia el lado de la hermenéutica, porque pretendemos dar una interpretación personal de un aspecto de su obra lírica y, además, privilegiamos el efecto causado por la obra en nosotros como miembros de una comunidad concreta como es la iglesia católica; las interpretaciones de símbolos y personajes religiosos –primordialmente bíblicos– tienen sus límites en las interpretaciones hechas por las

⁵⁷ Ver sección biográfica.

autoridades en la materia, que son los exégetas cristianos de la *Biblia*. Las explicaciones de otros aspectos no bíblicos tienen también sus fronteras en las explicaciones de los estudiosos de la obra de Dulce María. Pero la hermenéutica es la principal herramienta que nos permitirá tomarnos algunas libertades dentro de los linderos ya expresados.

Por otro lado, aparte de la hermenéutica, incursionaremos en algunos terrenos de la estilística y, aunque no haremos psicoanálisis ni de la obra ni de la poeta, sí dedicaremos un apartado para dar una semblanza biográfica. De esta manera es como aplicamos en nuestro estudio el esquema inicial de este subcapítulo y examinamos la dinámica emisor-mensaje-receptor, junto con el fondo y forma de la obra en sí.

Básicamente nuestra preocupación esencial fue evidenciar someramente el mensaje y la técnica, sin incurrir en la última moda ni en antiguas preceptivas para abrir nuevas rutas de lectura e interpretación.

II. MARCO BIOGRÁFICO E HISTÓRICO

1. BREVE SEMBLANZA DE LA ESCRITORA

DULCE MARÍA LOYNAZ, primogénita del matrimonio formado por Enrique Loynaz del Castillo y María de las Mercedes Muñoz Sañudo, nació el 10 de diciembre de 1902 y recibió el nombre de María de las Mercedes, pero siempre fue mejor conocida como Dulce María.

Su padre, el general Loynaz del Castillo (1871-1963), participó como Comandante del Ejército Libertador al mando de Antonio Maceo en las guerras contra España por la independencia de Cuba (1895-1898) y contra los Estados Unidos de Norteamérica en las numerosas invasiones de ese país a su patria. Tuvo una actuación destacada en la Guerra de Independencia, donde alcanzó el grado de General. Creó la letra y la música del *Himno Invasor* o *Himno de la Invasión*, que fue muy popular entre las tropas mambisas y, hasta nuestros días, ha estado muy vinculado con la emoción patriótica del pueblo cubano.

Su madre procedía de una familia de abolengo y arraigo camagüeyano, y fue educada con esmero en la música, el canto y la pintura.

Tuvo tres hermanos: Enrique, un año más chico que ella, Carlos Manuel, cuatro años menor, y Flor, seis años más joven. Su padre se separó de su madre cuando Dulce María era una adolescente; se

menciona que se casó tres veces, la primera ocasión con la madre de la poeta y el matrimonio duró quince años; se divorciaron y el General contrajo nupcias con una muchacha física que murió pronto y no le dejó descendencia –se llamaba Virginia Boza y era hija de un importante militar, el General Boza. De su tercera unión conyugal –no se menciona el nombre de la consorte– tuvo tres hijos, ninguno natural, todos reconocidos por su padre.

Al morir mi padre, esa señora y dos de sus hijos abandonaron el país [...] El primer hijo de este último matrimonio, también llamado Enrique como su padre y mi otro hermano, es el que me cuida en la actualidad, me ayuda en algunos quehaceres de la casa y duerme aquí de noche.⁵⁸

Hay otra referencia un tanto vaga a este Enrique al que se refiere la poetisa en una entrevista para la revista *Unión* donde dice que este hermano fue su apoyo y compensó el vacío que dejó el resto de su familia, tras el deceso de sus padres, hermanos y de su segundo esposo.⁵⁹

Por lo que respecta a Enrique, Carlos Manuel, a Flor y a ella misma, los cuatro hermanos Loynaz Muñoz fueron educados con gran cuidado y disciplina dentro de su casa hasta que llegó el momento de asistir a las cátedras universitarias –excepto en el caso de Carlos Manuel y Flor que se negaron a seguir estudios superiores. En más de una entrevista, Dulce María declara que sus padres tenían cierto temor de ponerlos en contacto con el mundo exterior, así que:

⁵⁸ Vicente GONZÁLEZ CASTRO, *Un encuentro con Dulce María Loynaz*. La Habana: Artex / Prelasa, 1994, 104.

⁵⁹ Orlando CASTELLANOS, "Entrevista con Dulce María Loynaz". En: *Unión. Edición Continental*, 1, 1991, 74-78.

"Profesores de las más diversas disciplinas se turnaban día por día y casi hora por hora en la tarea de enseñarnos y hasta nuestro padre tomó, algún tiempo, parte en ella."⁶⁰

Y añade respecto de tener a su padre como profesor, que éste era demasiado severo, se desesperaba fácilmente pues quería enseñar a los cuatro al mismo tiempo sin tomar en cuenta la diferencia de edades de sus pupilos, y que fue un alivio para ellos que el padre desistiera de su afán de educador de sus propios hijos.

Finalmente, tras aprobar exámenes de rigor para dar validez a sus estudios en casa, nuestra autora cursó la carrera de Leyes y se doctoró como abogada en Derecho Civil. En algunas fuentes de información se dice que Enrique, su hermano, también se doctoró en Leyes, pero no se menciona en qué culminaron los estudios ni de Flor ni de Carlos Manuel, puesto que ellos, por su carácter rebelde, no pudieron ser obligados a estudiar una carrera universitaria; el único comentario marginal al respecto es que Enrique y Dulce María eran mejores estudiantes que Flor y que Carlos Manuel.

Paradójicamente, Enrique fue el que aprendió a leer y escribir a mayor edad que el resto de los hermanos —dice Dulce María que esto sucedió cuando él tenía entre nueve y diez años de edad. Sin embargo adquirió una vasta cultura e, incluso, de acuerdo con Dulce María, Enrique llegó a aventajarlos después a los otros tres.

⁶⁰ Pedro SIMÓN, "Conversación con Dulce María Loynaz". En: Pedro SIMÓN (Editor), *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas / Letras Cubanas, 1991, 35.

Se dice que, muy pequeños, sabían tocar diversos instrumentos musicales y que, junto con sus primos, formaban una pequeña orquesta y disfrutaban mucho esto.⁶¹ Desgraciadamente tras la muerte de un familiar –hay que considerar que antes las costumbres de luto eran mucho más rigurosas que ahora–, se les prohibió a los chiquillos hacer música y, como compensación, empezaron a escribir poesía y a leer entre ellos sus creaciones e, inclusive, a organizar certámenes en los que los jueces eran los abuelos, “por su mayor edad y autoridad”.⁶²

Dulce María relata que comenzó a escribir versos antes de los diez años y algunas de sus producciones, hechas durante ese tiempo de luto, entre ellas las tituladas “Invierno de almas” y “Vesperal”, fueron publicadas en el periódico habanero *La Nación*, en 1919, es decir, cuando la poeta tenía diecisiete años. Dulce María dice que esas creaciones fueron dadas a la imprenta por la amistad que había entre Osvaldo Bazil, que era entonces el director de la mencionada publicación, y su padre. Pero es prueba indubitable de que había talento en esos poemas que un crítico tan bilioso y mordaz como Emilio Bobadilla (Fray Candil) anotara en una de sus crónicas que “una tal María Loynaz [...] prometía algo en el campo de la poesía.”⁶³

Afortunadamente nuestra poetisa no se vanaglorió ante los halagos, algo que hubiera sido posible por ser todavía una adolescente, cuando esas publicaciones tuvieron lugar y le valieron obtener un carnet de periodista, eventos que quizá a otra chica de su edad hubieran engraido.

⁶¹ Cfr. SIMÓN, 33.

⁶² SIMÓN, 33.

⁶³ SIMÓN, 34.

Ella dice que no fue fácil atreverse a publicar su primer poemario, *El poema de Cristo*, que consiste en diez sonetos en los que trata distintos momentos culminantes en la vida del Rabi.⁶⁴ Por su rigor; en general dice que siempre destruyó más de lo que publicó. Y la poeta asegura que, si no se envaneció ante sus primeros logros, fue porque tanto ella como sus hermanos tenían miedo de que sus ejercicios poéticos rebasaran los límites de su casa y porque la educación recibida los hizo tímidos y orgullosos, además de severos consigo mismos. Prueba de ello es que sólo Dulce María publicó obras suyas, y las de los otros tres hermanos permanecieron inéditas —en el caso de Enrique, sólo parcialmente— hasta 1992, año en que la escritora recopiló lo más que pudo rescatar de la obra de estos poetas tan cercanos a ella.⁶⁵

En el caso de su persona, la ruptura de este mutismo, por si fuera poca la modestia de nuestra autora, la explica por la influencia que ejerció en ella su segundo marido, el periodista Pablo Álvarez de Cañas, quien la impulsó a hacer pública su obra, asunto que ampliaremos líneas más adelante.

Es preciso hacer hincapié en que nuestra escritora no siguió modas ni siquiera en el uso feminista de la lengua. No exigió ser llamada *poeta* y no *poetisa* cuando los logros del feminismo defendían

⁶⁴ Poemas publicados en la *Revista de la Asociación Femenina de Camagüey*, año I, núm. 4; abril de 1921; los cuales fueron escritos dos años antes, según Aldo MARTÍNEZ MALO, autor de la compilación, introducción y cronología de Dulce María Loynaz. (*Cartas a Julio Orlando*. Pinar del río: Gente Nueva / "Hermanos Loynaz", 1994, 47).

⁶⁵ Nos referimos al poemario *Alas en la sombra* que contiene creaciones de los cuatro hermanos Loynaz Sañudo, publicado en La Habana por Editorial Letras Cubanas en 1992.

el término *poeta mujer*. Nosotros usamos indistintamente este vocativo y el tradicional de *poetisa* por la sencilla razón de que a la autora no le importaba usar uno u otro indistintamente. Al respecto nos extenderemos en el tema cuando hablemos de la postura de Dulce María ante el feminismo. Por otro lado, la escritora defendió la pureza del castellano tal como había venido siendo cultivado hasta la época y el lugar que a la poeta le tocó vivir. Más aún, ella, como lingüista, consideraba a Cuba como un país en donde se habla mejor la lengua española:

[...] debo decir que a mi juicio este es el país hispanoamericano [Cuba] donde mejor se habla el español [...] hay una circunstancia que puede sustentar mi opinión y es el hecho de que/ [...] la lengua de los naturales de la isla se extinguió pronto con ellos [...]⁶⁶

Más adelante, cuando hablemos de la poética de Dulce María, veremos con detenimiento el uso que hace ella del lenguaje en su obra. Por lo pronto nos quedamos con la publicación de sus primeros versos, a los que siguieron "Canto a la mujer estéril"⁶⁷ y *Versos (1920-1938)*. Más adelante, cuando la autora tenía veinticuatro años, fue incluida en la antología *La poesía moderna en Cuba (1882-1925)* de Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro.

A los veintiséis años comenzó a escribir su novela *Jardín*, que concluiría siete años después y tendría su primera edición en 1951.

⁶⁶ Pedro SIMÓN, "Conversación con Dulce María Loynaz". En: Pedro SIMÓN (Editor), *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas / Letras cubanas, 1991, 51.

⁶⁷ Poema publicado originalmente en *Revista Bimembre Cubana*, julio-octubre (1937), vol. 40, pp.27-30; más tarde fue editado en La Habana, Editorial Molina, en 1938; posteriormente fue incluido en el poemario *Versos (1920-1938)*.

Paralelamente, en 1928, fue incluida en *La poesía lírica en Cuba* por José Manuel Carbonell.

Nuestra poetisa viajó mucho: conoció los Estados Unidos, México, varios países de Sudamérica, Europa y el Medio Oriente. Dice que nunca pudo escribir fuera de Cuba, salvo en dos ocasiones: una en Egipto, en Luxor, y la otra en Bolivia, de las que resultaron, respectivamente, la "Carta de amor al Rey Tut-Ank-Amen" y "Nochebuena en la Paz" (que en su *Poesía completa* aparece como "Il La Paz, 24 de diciembre de 1825"), la primera publicada en 1938 en la revista *Grafos* y la segunda apareció mucho después —en 1990— en una colección llamada *Poemas náufragos*, cuyo título se debe a que estos poemas se salvaron de ser destruidos por la escritora.

Fue muy querida en España; en Canarias, en particular, la nombraron "hija adoptiva"; la mayor parte de su obra fue publicada en aquel país y recibió importantes distinciones. Ella y sus hermanos cultivaron la amistad de figuras de la literatura hispana de la talla de Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca.

Hay que destacar que, pese al encierro durante la infancia y adolescencia de los hermanos Loynaz Muñoz, ya como jóvenes adultos dieron en organizar las llamadas "juevinas", que eran reuniones de intelectuales y artistas que se daban cada jueves, en las que se leían y tocaban al piano composiciones poéticas y musicales y en las que se hicieron famosos los cocteles que inventaba Dulce María al mezclar jugos de diversas frutas y esencias:

"¿El refresco? Altar rodeado de botellas de todos los vinos, licores, aperitivos y zumos posibles e imposibles. Algo frío y rosáceo

con aroma también etéreo y manecilla de cristal esmeralda rascaespaldas para moverlo yo."⁶⁸

A través de las "juevinas", los Loynaz Muñoz conocieron a muchas personalidades de la cultura de su época, tanto de Cuba como extranjeros. Algunas de las creaciones de Dulce María se dieron a conocer en estas reuniones y no fueron publicadas sino hasta mucho tiempo después. Tales son los casos de *Versos (1920-1938)*, en el que la autora compiló creaciones escritas desde su mocedad, y *Bestiarium*, confeccionado en los primeros años de la década de los veinte y dado a la estampa hasta 1991.

Como ya se mencionó en el apartado de la recepción de la obra de Dulce María, dentro del marco metodológico de este trabajo, nuestra poeta publicó desde los años veinte hasta 1958 y, después, se mantuvo en un encierro voluntario en su casa de El Vedado, dedicada a labores docentes en la Academia Cubana de la Lengua y a poner en orden las *Memorias de la guerra* de su padre, así como algunos otros proyectos, tales como escribir sobre la historia de El Vedado —obra que, por lo visto, quedó en calidad de proyecto.

Al pasar al apartado de la publicación de su obra, entraremos inevitablemente al capítulo de la vida de Dulce María que tiene relación con su segundo esposo: Pablo Álvarez de Cañas.

Empecemos por establecer primero una la relación cronológica de sus publicaciones, que, de alguna manera ya empezamos líneas atrás. Nos quedamos en la impresión de sus primeras creaciones —entre las

⁶⁸ Juan RAMÓN JIMÉNEZ, "Dulce María Loynaz". En: Pedro SIMÓN (Editor), *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*, 100.

que están los *Diez sonetos a Cristo*— y de *Versos (1920-1938)*. Esta última obra fue publicada cuando la poetisa tenía treinta y seis años; de acuerdo con datos recabados en la bibliohemerografía indirecta, un año antes había mandado a la imprenta "Canto a la mujer estéril" en la *Revista Bimestre Cubana* y, en el mismo año de *Versos*, publicó en la revista *Grafos* el ya aludido poema "Carta de amor al rey Tut-Ank-Amen".

Casi diez años más tarde —y un año después de su matrimonio con Álvarez de Cañas— da a la luz en España su libro *Juegos de Agua. Versos del agua y del amor* y aparece en Tenerife la segunda edición de *Versos (1920-1938)* al tiempo que comienza a publicar en *El País* una serie de crónicas de viaje desde Europa, con el título "Impresiones de un cronista".

En 1950, a los cuarenta y ocho años de edad, aparece en España la tercera edición de su libro *Versos (1920-1938)*. Tal como ya mencionamos más arriba, su novela *Jardín* fue llevada a la estampa en 1951. Dos años después da a la imprenta en España *Poemas sin nombre* y "Carta de amor al rey Tut-Ank-Amén". A sus cincuenta y tres años comienza a publicar las series de artículos titulados "Crónicas de ayer" y "Entre dos primaveras", que van a hallarse durante un año en los periódicos habaneros *El País* y *Excelsior*, los sábados y domingos, respectivamente. Por esas mismas fechas, el *Instituto Cisalpino de Milán* edita en italiano su libro *Poemas sin nombre*.

Un par de años después, en 1958, hace su último viaje a España, en donde edita *Un verano en Tenerife* y "Últimos días de una casa". Ese mismo año *Poemas sin nombre* es traducido al inglés por Harriet

de Onís y al francés por Francis de Miomandre. Tras un silencio de casi treinta años, en 1991 aparece *Bestiarium* y *Poemas náufragos*. Finalmente, en 1995, dos años antes de su muerte da a conocer *Fe de vida*, un libro sobre su esposo Álvarez de Cañas.

Habría que mencionar su labor ensayística que aparece, sobre todo, en su madurez, como miembro de la Academia Cubana de la Lengua, en la que ejerce sus notables cualidades de crítica literaria y favorece a todos con su erudición.

¿Cuál es la relación de toda esta trayectoria literaria con el periodista Pablo Álvarez de Cañas?

Muy simple: fue el apoyo y el incentivo que nuestra poeta necesitaba para llevar a cabo su obra. Y podríamos ir más lejos si meditamos en que algunas de las cartas de amor que le escribió Álvarez de Cañas a Dulce María inspiraron la sección epistolar de su novela *Jardín*, según lo dijo ella misma. Esto nos lleva a pensar que él fue también un aliciente para crear.

Ambos se conocieron muy jóvenes, pero la familia de ella se oponía a su relación, porque pensaban que era un cazafortunas dado que la familia Loynaz Muñoz pertenecía a una clase social acomodada y él era un desconocido recién llegado a Cuba, procedente de las Islas Canarias.

Así es que, a los treinta y cinco años de edad, Dulce María contrae matrimonio con su primo Enrique de Quesada y Loynaz y fueron éstas unas nupcias que duraron seis años. Es pertinente mencionar también que sus bodas fueron sólo por el civil, debido a la circunstancia de que los novios eran parientes cercanos y únicamente

hubieran podido celebrar su compromiso por la vía religiosa (ambos eran católicos) con un permiso expreso del Papa —al menos en ese entonces así eran las reglas.

Tres años después de que Dulce María se divorciara de su primo, se casó con Pablo Álvarez de Cañas y para que esto ocurriera, coincidieron dos factores fundamentales: la insistencia de Pablo y el hecho de que su ex-esposo, Enrique, quería tener un hijo que ella no podía darle.

De acuerdo con la descripción que nos hace de él la escritora, Pablo Álvarez de Cañas era un hombre tenaz y tenía el don de granjearse simpatías fácilmente. Llegó a Cuba con sus padres y una tía materna y trabajó como obrero para sustentar a su familia; económicamente a lo largo de su vida estuvo en situaciones de jauja, al grado de lanzarse a la empresa de tener su propia revista —*Selecta*—, y luego perderlo todo y verse obligado a trabajar en la promoción de determinada marca de cigarros en Estados Unidos, curiosamente sin ser él mismo fumador.

Su formación intelectual fue autodidacta y supo ir escalando su *status* mediante sus crónicas de sociales, al punto de ser invitado indispensable a todos los eventos públicos y privados.

Durante los tres años posteriores a su primer matrimonio, Dulce María estaba decidida no sólo a no escribir más, sino a destruir gran parte de su obra. Por fortuna no lo hizo y la influencia de Álvarez de Cañas disipó todo pesimismo y la alentó a seguir su camino por la literatura.

Antón Arrufat plantea la tesis de que, tras su matrimonio con Álvarez de Cañas, Dulce María se vio obligada a salir de la intimidad de su hogar y participar en eventos sociales calificados por Arrufat como "frívolos", que hicieron de la poetisa una fina y aguda observadora de la conducta humana y que la fueron alejando del verso –mas no de la poesía– y la llevaron a los terrenos de la prosa.⁶⁹

Esta tesis resulta discutible, si recordamos que la novela *Jardín* fue escrita antes de casarse con Álvarez de Cañas. Arrufat defiende su tesis al dar por hecho que la novela a la que aludimos no fue escrita en las fechas que Dulce María declara.

De cualquier modo esta unión conyugal cambió la vida de la escritora; pudo haberla acercado a la prosa, o fue este acercamiento producto de la evolución de su personalidad, ligado o no al cronista de sociales; de cualquier modo la proximidad de la poeta con la letra impresa, a través de su marido y dentro de su propio hogar, la hizo ceder a publicar sus obras.

En el libro sobre Pablo Álvarez de Cañas que Dulce María tituló como *Fe de vida*, describe un rasgo interesante sobre su marido: efectivamente estaba rodeado y vivía en el mundo frívolo de las fiestas y eventos de la alta sociedad, pero, a la vez, era practicante devoto de la religión católica.

Casi al principio de su labor como cronista de sociales –sin tener mucho arraigo en Cuba y además de estar muy recientes los conflictos

⁶⁹ Antón ARRUFAT, "Dulce María Loynaz: una mitad en la sombra". En: *Crítica. Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*, 67. Ago.-Sept., 1997, 17-37.

independentistas de la Isla con España— reunió entre la comunidad canaria de Cuba y la alta sociedad habanera el suficiente dinero para construir un hospital llamado "Quinta Canaria", que llegó a ser uno de los mejores de la isla. Y en los jardines de esta casa de salud, se empeñó en erigir una capilla dedicada al culto de Nuestra Señora de la Candelaria, Patrona del archipiélago canario, capilla en donde se llevarían a cabo sus nupcias con Dulce María.

En *Fe de vida* narra la poeta que, una vez que quedó concertada la boda, lo primero que él le pidió fue que ésta se celebrara con la bendición de un sacerdote y ella, un tanto pensativa, le dijo que, si ella se negara a esto, se casarían de todos modos, a lo cual Álvarez de Cañas contestó que eso era lo único que él le había pedido, sin embargo de todos modos se casarían, pero ella echaría "una sombra sobre una felicidad" que él había esperado tanto.⁷⁰ Y agrega la escritora:

Volví a pensar. En realidad, yo no tenía nada fundamentalmente grave que oponer a su deseo y menos a una religión que era también la mía. Quizás más bien un exceso de escrúpulos: aunque yo estaba convencida de que mi unión con Pablo sería para siempre, y hasta resuelta a que lo fuera contra todos los avatares del destino, una cosa era dar la palabra a un hombre y otra dársela a Dios.⁷¹

Habría que deslindar la experiencia religiosa de la participación activa en algún credo, cosa que haremos en su momento al hablar de

⁷⁰ Dulce María LOYNAZ, *FDV*. México: UNAM. Coordinación de Difusión Cultural. Dirección de Literatura, 1997, 190.

⁷¹ LOYNAZ, *FDV*, 190.

la poesía religiosa de Dulce María; por lo pronto diremos que nos hallamos ante una mujer sensible que escribió poemas a Dios y llegó a Él a través de la experiencia estética.

De muy joven, días después de publicar sus dos primeros poemas en *La Nación*, el dueño del periódico, don Pedro Martín Herrera, le envió un pájaro canario en una jaula muy bella con una fuentecilla y un libro de la vida de Santa Teresa de Jesús que, según declara la poetisa, le dejó una honda huella. Por otro lado, sus lecturas de cabecera eran las de San Agustín, San Jerónimo, San Juan de la Cruz y toda biografía de San Pablo que cayera en sus manos, a la par que Quevedo, Azorín y José Martí. En cuanto a Santa Teresa: "...era una figura que me ha ilusionado mucho siempre, ha dejado en mí un sentimiento de seguridad."⁷² Por otro lado, la autora era buena conocedora de la *Biblia*. Sin embargo, pese a toda su formación religiosa y la experiencia de Dios que manifiestan sus poemas, ella dice: "...yo soy católica, no practicante, pero sí católica..."⁷³

Es preciso ver aquí que casarse por la Iglesia católica representaba un compromiso con Dios, con un Dios que la poeta no consideraba un producto de la imaginación humana o una superchería o una superstición por parte de Pablo Álvarez de Cañas. En realidad, tanto Pablo como Dulce María compartían el mismo credo, pero cada cual tenía un tipo de relación diverso con la Divinidad.

Hemos abundado en detalles en torno a su matrimonio religioso, porque luego hablaremos más pormenorizadamente de su religiosidad

⁷² CASTELLANOS, 75.

⁷³ GONZÁLEZ CASTRO, 49.

en sus poemas. Pasamos ahora a un aspecto también importante, porque nuestra escritora fue una mujer y escribió en un momento en que la mujer hispanoamericana empezaba a verse a sí misma y a proyectarse en la sociedad de un modo diferente: el feminismo en Dulce María Loynaz.

Nuestra poetisa, por su condición social y educación recibida, pudo ser libre en su verso:

En mi verso soy libre: él es mi mar.
Mi mar ancho y desnudo de horizontes...
En mi verso yo ando sobre el mar,
camino sobre olas desdobladas
de otras olas y de otras olas... Ando
en mi verso; respiro, vivo, crezco
en mi verso, y en él tienen mis pies
camino y mi camino rumbo y mis
manos qué sujetar y mi esperanza
qué esperar y mi vida su sentido.
Yo soy libre en mi verso y él es libre
como yo. Nos amamos. Nos tenemos.
Fuera de él soy pequeña y me arrodillo
ante la obra de mis manos, la
tierna arcilla amasada entre mis dedos...
Dentro de él, me levanto y soy yo misma.⁷⁴

Esta Dulce María de la libertad creativa es también la misma que, interrogada sobre el hecho de que se le llamara poetisa y no poeta en

⁷⁴ Dulce María LOYNAZ, VRS. En: *Poesía completa*. La Habana: Letras Cubanas, 1993, 68.

un momento en que las escritoras feministas defendían este vocablo como una conquista, contestara que:

A mí nunca me molestó que me llamaran poetisa porque es lo que soy. Pero si nos empeñamos en tener poesía femenina y poesía masculina, puedo admitir que en efecto por excepción hay poesías que parece imposible que pudiera hacerlas una mujer, como "Los caballos de los conquistadores" de Santos Chocano o aquella admirable de Darío en metro de quince que comienza "Los bárbaros, Francia, los bárbaros cara Lutecia..." Y a cambio otras como la "Carta lírica" de Alfonsina Storni que nunca pudo hacerla un hombre. Ni hacerla ni comprenderla.⁷⁵

Es de creer, entonces, que no fue feminista militante, ni en su vida personal ni como escritora. El símbolo de las alas, usado con frecuencia por la poeta y conectado con la libertad, siempre estuvo relacionado primordialmente con la emancipación del ser humano a través de la poesía y el arte más que de ella misma como mujer. No por esto está al margen de la realidad de la mujer de todos los tiempos y lugares, especialmente de Hispanoamérica, la cual tiene que ver con una condición de subrogación.

Cuando estaba en proceso de divorciarse de su primer marido, hizo un viaje con su hermano Carlos Manuel por Sudamérica y explica que se "sentía como pájaro criado en jaula al cual de pronto sueltan en el aire [...] No sabía qué hacer con mis alas. Porque tenía alas: ahora ya lo sabía. Y un gran deseo de ensayarlas; y también un gran miedo."⁷⁶

⁷⁵ SIMÓN, 49.

⁷⁶ LOYNAZ, *FDV*, 164.

Esto no contradice lo que se dijo antes; en su poesía esas alas no tienen que ver con la liberación feminista, pero en su vida personal, sobre todo durante su primer matrimonio, ella no dejó de sentir esa subrogación de la que se habló líneas atrás. Y esto se explica por la personalidad de su primer consorte; era un hombre ordinario y celoso. Mencionaremos tres anécdotas referidas por la poeta, en las que aparecen estos rasgos, así como la actitud que tuvo que asumir frente a tales características de Enrique de Quesada y Loynaz.

La primera es sobre unos zapatos a la moda de entonces que mostraban el talón desnudo y que compró Dulce María porque, según ella misma, le gustaba vestir bien. Pues bien, el marido los consideró provocativos e inmorales y ella los desechó.

La segunda anécdota es sobre una lista de invitados para una de las contadas "juevinas" que la escritora pudo reanudar de recién casada. Ella nos dice que la sometió al criterio de su marido, porque éste ya empezaba a protestar sobre la realización de estas reuniones. Finalmente, cuando él le devolvió la lista de invitados, ella se dio cuenta que sólo estaban sin tachar cuatro o cinco, cuya característica era ser ya unos viejos.

Dulce María nos dice que le soportaba todo esto, porque lo amaba, y no se había casado con un desconocido; que tras su largo noviazgo ya sabía a qué atenerse con él. Además, su primo le daba la seguridad que presentía que no tendría con Álvarez de Cañas. Sin embargo, sí sentía la incomodidad de tener que renunciar "ayer a una amistad, hoy a unos zapatos, mañana ya no sabía a qué."⁷⁷

⁷⁷ LOYNAZ, *FDV*, 155.

El tercer lance tiene que ver con el hecho de que su primer marido tuvo mucho tiempo en su poder los originales de *Poemas sin nombre* y se sintió tentado a destruirlos porque "sabía que en gran parte estaban dedicados a otro hombre."⁷⁸ Sin embargo, hay que reconocer a su favor que los celos de Enrique no tenían que ver con la labor creativa de su esposa, que no se sentía inferior por el privilegio intelectual de ella, pues le devolvió intactos los manuscritos.

Mucho le agradecí el gesto, porque conociéndolo como lo conocía, sabía bien cuánto debió costarle. Pudo hacerlos desaparecer sin que yo lo supiera, y no lo hizo. Detestaba a quien los inspiró, pero respetaba a quien los había escrito, y sobre todo, aunque mucho le dolían, había sabido apreciar su hermosura.⁷⁹

Nuestra poetisa ni en su obra ni en su vida personal se insubordinó contra su condición de mujer. Si bien hay poemas que expresan su inconformidad de ser tratada como una mujer ordinaria y un deseo de libertad sólo alcanzable a través de su poesía, tales como "La mujer de humo", "Si me quieres, quíereme entera" o "Canto a la mujer estéril" entre otros poemas, todo esto supo expresarlo con elegancia y contención, sin estridencias. Inclusive el erotismo de algunas de sus creaciones, que otras poetas hispanoamericanas consideraron una conquista feminista y se desbordaron prosaicamente en él, Loynaz supo tamizarlo con su característico buen gusto, agregando un rasgo de intimidad y respeto al tema.

⁷⁸ LOYNAZ, *FDV*, 157.

⁷⁹ LOYNAZ, *FDV*, 158.

Es preciso abordar también el tema de su esterilidad, que supo vivir y expresar poéticamente con dignidad. Fue este el motivo de la separación definitiva de su primer consorte. Al respecto dice:

En la familia, los más jóvenes iban casándose y trayendo criaturas por aquí y por allá. Parece que eso es contagioso, y aunque en modo alguno me sentía yo contagiada, decidí cerciorarme de que, llegado el caso, yo también podía hacerlo. Resultó que no podía, y se lo dije sin rodeos [al primer marido], pues no me convenía que siguiera alimentando ilusiones sobre el particular. La cosa no pareció afectarle mucho, pero era hombre muy dueño de sus emociones, y si bien no volvimos a hablar de ello, poco a poco, me di cuenta de que en el fondo le afectó.⁸⁰

Ya estaban en los últimos trámites de su divorcio y regresaba ella del viaje que hizo por Sudamérica con su hermano Carlos Manuel, cuando Enrique la llamó por teléfono para decirle que quería que siguieran viviendo juntos y para hacerle de su conocimiento que él había llegado a un acuerdo con una mujer, de quien no se menciona el nombre, para que le diera un hijo que llevara su apellido.

Esto fue el punto final de su relación; ella llamó a Pablo Álvarez de Cañas —que, por cierto, la había seguido por toda Sudamérica en su viaje, tratando de enamorarla con flores y cartas— y le dijo que lo aceptaba como marido.

Sin ser ella feminista, encontró un consorte feminista que la apoyó en su trayectoria literaria y prefirió hacerla brillar a ella, en tanto él se mantenía en la sombra:

⁸⁰ LOYNAZ, *FDV*, 157.

Es al llegar a nuestro matrimonio, cuando sin que nada lo justifique, en apariencia, este hombre omnipresente deja de tener vida propia. Voluntariamente se hace a un lado, se borra para que sea la esposa la que brille, quien se destaque, quien se deje ver.

Muy conocedor de estas cosas del mundo, de esta psicología de las multitudes, comprendió pronto que dos figuras sobresalientes juntas, no era fácil sostenerlas mucho tiempo sin que el lustre de una empezara a mermar el de la otra. No se puede compartir la fama, ni aun en esferas tan diversas y si se quiere tan mínimas. Siempre la porción de una va en detrimento de la otra porción. Una debe esfumarse, y prefirió esfumarse él. [...]

Y admitir igualmente qué gran mérito fue el suyo al apartarse del primer plano con tanto esfuerzo conquistado y mantenido, para que allí sólo brillara la mujer que amó. Con aquel buen humor que era tan suyo, solía presentarse después de que nos casamos, como el poeta consorte.⁸¹

Por cierto, la dedicatoria de su poemario *Juegos de agua. Versos del agua y del amor* dice:

"Dedicatoria/ a Pablo Álvarez de Cañas/ en vez del hijo que él quería."

Ahora pasemos a la mención de algunos de los más importantes reconocimientos y distinciones que recibió en vida nuestra poeta.

En 1944 el Colegio Nacional de Abogados de Cuba le otorgó la Orden González Lanuza, que se confiere a juristas distinguidos, a los diecisiete años de haberse doctorado en Derecho Civil, en la Universidad de La Habana.

⁸¹ LOYNAZ, *FDV*, 115-116.

En 1947, a los cuarenta y cinco años de edad y un año después de haberse casado con Álvarez de Cañas, publicó en Madrid su libro *Juegos de agua. Versos del agua y del amor* y fue condecorada, también en España, con la Cruz de Alfonso X el Sabio. Ofreció recitales poéticos en el Ateneo de Madrid y en el Paraninfo de la Universidad Central de dicha ciudad. En ese mismo año, el Estado cubano le otorgó la Orden Nacional de Mérito "Carlos Manuel de Céspedes", en el grado de Dama, condecoración en la que ascendería años más tarde al grado de Comendador.

Un año después de estas distinciones, la Universidad de La Habana, en acto celebrado en el Aula Magna, le ofreció un homenaje público. Brindó recitales de sus poemas en el Ateneo de La Habana; y la Asociación Internacional de Poesía, con sede en Roma, la nombró miembro de honor.

En 1950 fue designada miembro de honor del Instituto de Cultura Hispánica. Un año más tarde, en Cuba, resultó electa miembro de la Academia Nacional de Artes y Letras, recibió el título de Hija Adoptiva del Puerto de la Cruz en Tenerife y un gran homenaje en el Hotel Taoro del mismo lugar. En ese preciso año fue nombrada en Madrid miembro del jurado de calificación de la Exposición Bional Hispanoamericana de Arte.

En 1953 fue invitada por la Universidad de Salamanca a la celebración del V Centenario del Nacimiento de los Reyes Católicos y, como especial deferencia, le ofrecieron la Cátedra de Fray Luis de León, donde disertó sobre el tema "Influencia de los poetas cubanos en el Modernismo." En este mismo año fue nombrada vicepresidenta

del II Congreso de Poesía, al que asistieron ochocientos poetas de Europa y América y que presidió Azorín, en cuya sustitución, Dulce María dirigió varias sesiones del evento. Las escritoras españolas residentes en Madrid le rindieron un homenaje con motivo del éxito alcanzado por la reciente edición de *Poemas sin nombre*. Ofreció una lectura de sus poemas en la Tertulia Literaria Hispanoamericana. La Real Academia Gallega celebró una sesión en su honor, en La Coruña. Ya en Cuba, leyó sus poemas en el Liceo de Matanzas y junto a la poeta chilena Gabriela Mistral se presentó en el Ateneo de La Habana en un recital poético.

En 1955 fue nombrada Académica Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, en Málaga.

En 1956 ingresó como miembro de número en la Academia de Artes y Letras de Cuba.

En 1959 fue electa miembro de número de la Academia Cubana de la Lengua. Por acuerdo de la municipalidad, una calle de Santa Cruz de Tenerife es designada con su nombre.

En 1967 fue incluida por Carmen Conde en la antología *Once grandes poetisas americanas*, publicada en Madrid. Al año siguiente, junto a Juan Marinello, José Zacarías Tallet, Regino Pedroso y otros significativos poetas cubanos, integró la presidencia del Festival de Poesía 68, celebrado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Este mismo año de 1968 resultó electa miembro correspondiente de la Real Academia Española de la Lengua.

En 1981 fue condecorada con la distinción "Por la Cultura Nacional", que otorga el ministerio de cultura de Cuba.

En 1983, en ocasión del Día de la Cultura Nacional, recibió la Medalla Alejo Carpentier, que otorgan el Consejo de Estado y el Ministerio de Cultura de Cuba.

En 1984 la Real Academia Española de la Lengua la nominó como candidato al Premio Miguel de Cervantes, y en 1987 hizo lo propio la Academia Cubana de la Lengua. También en 1987 se le otorgó el Premio Nacional de Literatura, recibió un homenaje de la Casa de la Cultura de Plaza de la Revolución, y el Consejo de Estado de la República de Cuba le otorgó la "Orden Félix Varela de Primer Grado", máxima distinción cultural conferida en el país.

En 1989 fue proclamada Miembro Emérito de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

En 1990 le fue otorgada la Orden Jovellanos por la Federación de Asociaciones Asturianas de Cuba.

En 1991 se le adjudicó en España el Premio de Periodismo "Doña Isabel la Católica" por su ensayo "El último rosario de la Reina"; y la Universidad de La Habana le confirió el título de Doctora *Honoris Causa* en Letras.

Finalmente, en 1992, el 5 de noviembre, fue galardonada con la más alta distinción literaria de la lengua española: el Premio Miguel de Cervantes, conferido por el Reino de España. Se le otorgó también La Giraldilla, distinción que concede el gobierno de la ciudad de La Habana a personalidades ilustres. Y su libro *Poemas naufragos* obtuvo el Premio de la Crítica.

No podemos dar fin a esta breve semblanza biográfica sin explicar por qué nuestra poetisa dejó de publicar y se encerró en su casa de El Vedado a raíz del triunfo de la Revolución socialista en 1958 y no salió al extranjero como lo hizo su esposo, Pablo Álvarez de Cañas en 1961 y muchas de sus amistades y parientes. Es decir, hemos de ocuparnos de su opinión sobre la Revolución.

Antes es preciso aclarar que algunos grupos de intelectuales contrarrevolucionarios intentaron utilizar a Dulce María en sus campañas; por eso mismo ella no se prestó al juego y permaneció neutral. Cuando Vicente González Castro le preguntó si creía que la revolución había hecho cosas buenas, ella contestó:

"Claro que ha hecho cosas buenas. No hay dudas de que hay cosas buenas; nada es absolutamente malo ni absolutamente bueno y ciertamente la Revolución ha hecho muchas cosas buenas."⁸²

Amó a su patria y, aunque dejó de publicar desde 1958, su labor en la Academia de Artes y Letras de Cuba continuó sin interrupciones; escribe González Castro en 1994: "colabora intensamente con la Biblioteca Nacional, con el historiador de la ciudad, con el Instituto de Literatura y Lingüística, ha donado infinidad de documentos y objetos a los Fondos del Estado Cubano. Toda su biblioteca la donó a la ciudad de Pinar del Río, un verdadero tesoro..."⁸³

De hecho su familia es de gente activamente patriótica; "El Bayardo", Ignacio Agramonte y Loynaz fue uno de sus ancestros.⁸⁴ Su

⁸² GONZÁLEZ CASTRO, 219.

⁸³ GONZÁLEZ CASTRO, 219-220.

⁸⁴ El General Ignacio Agramonte y Loynaz (1841-1873) fue abogado, patriota y combatiente cubano, sobresaliente en sus luchas contra España por su valentía

propio padre luchó en las guerras de independencia de Cuba, en las intervenciones norteamericanas y contra los gobernantes tiránicos de la Isla, fue antimachadista y a él se debe "la ley del cierre a las seis", que consistió en obligar a los comerciantes a terminar su día de trabajo a las seis sin recortar el salario de sus empleados.

Dulce María se desligó de su esposo, parientes y amigos, primero porque, al triunfo de la Revolución, ella no sabía lo que iba a pasar en Cuba, "...pero fuera cual fuera el destino de mi país, yo no podía irme de aquí. Y entonces, levantó la cabeza con orgullo, me miró fijo a los ojos, puso firme la voz y añadió:

"—No olvide que soy la Hija del General [sic]."⁸⁵

y ética personal, por lo cual se le llamó "El Bayardo". Recibió este sobrenombre en alusión a Bayard o Bayardo, Pierre du Tarrail (1473-1524), quien fue un capitán francés célebre por su valor como por su generosidad, apellidado "el caballero sin miedo y sin tacha"; se distinguió durante treinta años en los campos de batalla, especialmente en Ravena (1512), Marignano (1515) y Mezières (1521); en la batalla de Spurs (1513) cayó prisionero de Enrique VIII que le puso inmediatamente en libertad; murió en defensa del paso de Sesia. (Cfr. *Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado*. Tomo II. México: Selecciones del Reader's Digest, 1978, 392).

⁸⁵ GONZÁLEZ CASTRO, 223.

2. SITUACIÓN DE LA OBRA DE LA AUTORA EN SU MOMENTO HISTÓRICO Y LITERARIO

EN ESTE APARTADO nos proponemos situar la obra de Dulce María en su contexto histórico y dentro de la historia de la literatura de la misma Cuba, de Hispanoamérica y de España —al hablar de esta última entraremos en terrenos de Europa en general.

Antes de ubicar a Dulce María en el panorama de las letras cubanas, nos permitiremos hacer un recorrido histórico y literario de la isla, desde que llegó Colón hasta el año 1959 en que triunfó la Revolución socialista de Fidel Castro, porque consideramos que tanto el medio ambiente físico como los hechos históricos más importantes determinan al artista. En el periodo comprendido entre la llegada de Colón y el modernismo pudimos extendernos —aunque someramente— a varios géneros literarios, puesto que en este espacio de tiempo se dan dos fenómenos: el primero es que, numéricamente, son pocos los autores y autoras de calidad que pudieron publicar sus obras y, el segundo suceso es que, hasta mediados del siglo XIX —con el romanticismo— la preocupación principal de los hombres y mujeres de letras fue la situación política y social de Cuba más que los asuntos estéticos. A partir del modernismo —ya entrados en el siglo XX— la literatura florece espléndidamente tanto en cantidad y calidad de

autores como en la multiplicidad de sus temas, géneros y asuntos; a partir de este hito, nos limitamos a hablar solamente de poesía, hasta la tercera generación republicana que coincide con los años 40 y es la última antes del triunfo de la Revolución socialista; asimismo coincide con la publicación de las primeras producciones de Dulce María *Diez sonetos a Cristo* (1921), "Carta de amor al rey Tut-Ank-Amen" (1938), "Canto a la mujer estéril" (1937) y *Versos* (1920-1938).

Incursionamos en la historia y movimientos literarios de España y Francia a partir del modernismo y, en este itinerario, al igual que lo hicimos con Cuba, nos ceñimos a la poesía. Fue importante efectuar este periplo por ciertas literaturas europeas que consideramos fueron ascendientes para las letras cubanas e hispanoamericanas en general; asimismo tratamos de ubicar la poesía de Cuba en las corrientes poéticas del resto de Iberoamérica. En cuanto a España, nos limitamos hasta la "generación del 36"; tratándose de literatura francesa, hasta el surrealismo y el existencialismo; y, si nos referimos a las letras hispanoamericanas, habremos de restringirnos hasta la generación de los que publican entre 1925 y 1940 (nacidos de 1900 a 1915), ajustándonos también a los años 40, en las inmediaciones de *Versos* (1920-1938).

Finalmente, en un apartado especial, expondremos sucintamente personalidad y obra de las principales poetas mujeres, algunas contemporáneas a Dulce María, otras precursoras del modernismo, tanto en el ámbito de Cuba como de Hispanoamérica en general.

Nuestra poetisa nació en 1902 y murió en 1997, por lo que le tocó vivir muchos cambios y fenómenos dentro de su propia patria y a nivel mundial, sobre todo si consideramos nuestro siglo XX como un lapso de constantes mutaciones en todos los aspectos sociales, económicos y culturales, motivados por un afán de "progreso" (por cierto, en la mayoría de los casos muy relativo) que surge de una filosofía en que toda alteración causada por los descubrimientos y avances científicos y técnicos va encauzada a una mejora definitiva y un intento de superación del género humano.

De este "progreso" generalmente no se toman en cuenta algunos bemoles y resulta palpable que tales avances no transformaron la naturaleza humana en sí misma. A la par que las conquistas sobre nuestro medio ambiente físico han sido asombrosas, en esta centuria se dieron dos guerras mundiales. Por otro lado, el imperialismo y el neocolonialismo acentuaron la aplastante desigualdad en la distribución de las riquezas, y la ecología de nuestro planeta protesta ante la explotación inmoderada y poco sabia que le estamos infligiendo.

Baste esto para bosquejar lo contradictorio del siglo que le tocó vivir a nuestra poetisa, y al que, por falta de perspectiva histórica, es difícil analizar. En este espacio sólo haremos el intento y consignaremos algunos datos.

Empecemos por hablar de una isla de las Antillas, que se halla a la entrada del Golfo de México, de forma alargada, con clima propicio para la producción de caña de azúcar, tabaco, café, frutas y otros productos agrícolas, como el plátano, piña, cítricos, arroz, cacao,

henequén, etc., y un suelo rico en minerales, como el hierro, cobre, manganeso, níquel, cobalto y cromo, entre otros.

Cuba fue conocida por los europeos el 27 de octubre de 1492, fecha en que llegó Colón a la zona oriental de la isla, bautizada como *Juana*, en honor al primogénito de los Reyes Católicos. Durante tres siglos fue considerada factoría comercial y colonia de segunda categoría, porque en ella no había oro ni plata como en México y en el Perú. Su importancia radicaba en su posición geográfica estratégica, pero por su economía era pobre, al grado de que inclusive recibía apoyo financiero de la Nueva España para sostener su infraestructura administrativa –lo que se llamó el “situado mexicano” y que dejó de percibir en 1812, casi cuando empezaron las luchas independentistas de la colonia novohispana.

Cuba, por su ubicación, fue una eterna ambición de ingleses, franceses y norteamericanos; fue objeto desde una invasión británica en 1762 hasta continuos asaltos de piratas, así como de varios intentos de compra por parte de los Estados Unidos de Norteamérica.

Étnicamente, de los aborígenes de la isla no quedó prácticamente ningún grupo significativo y, dada la trata de esclavos negros, la situación llegó al punto que la población negra rebasó al número de habitantes blancos de la ínsula y las autoridades de la Metrópoli tuvieron que dar facilidades económicas y administrativas para que resultara atractiva la colonización de parte de españoles peninsulares. Llegaron también esclavos procedentes de la Península de Yucatán (indios mayas) y de China.

Mientras el resto de las posesiones españolas (México, Centroamérica y Sudamérica), en el siglo XIX, iniciaron sus luchas independentistas, Cuba seguía sujeta a España y gobernada por medidas vetustas que generaban el descontento de los criollos —razón por la cual se independizaron las restantes colonias hispanas—, pero tal inconformidad era preferible, a cambio de mantener apaciguados a los negros, que bien podían, dada su superioridad numérica, hacer lo que sucedió en Haití: sublevarse y tomar el gobierno de la isla.

Tras varios intentos fallidos de insurrección tanto de parte de los negros como de los criollos, no fue sino hasta 1868 cuando se dio, durante diez años, la lucha más significativa y organizada hasta ese momento de la historia cubana. Fracasó por la falta de unidad de los insurgentes: existían fuertes prejuicios raciales que impedían luchar codo a codo a blancos y negros.

No fue sino hasta 1895, tras la labor de unificación racial y de ideales e intereses, promovida por José Martí desde el destierro, cuando se fraguó la segunda lucha significativa de independencia de Cuba, que en sí misma fue un éxito, empañado, sin embargo, por la artera maniobra de la explosión del acorazado *Maine* de Estados Unidos de Norteamérica, varado en costas cubanas, que le dio a esta nación el pretexto de invadir la ínsula, expulsar a las milicias españolas de ella y hacer firmar a España el *Tratado de París*, en el que reconociera la independencia de Cuba (sin que ésta participase y confirmara también el acuerdo). Este oscurecimiento del triunfo legítimamente cubano llegó al límite de la indignación con la *Enmienda Platt*, añadida a manera de cláusula en la Constitución de la joven

nación y que consistía en que el poderoso país vecino del Norte se abrogaba la libertad de invadir la isla ante cualquier brote de violencia, para "mantener la paz".

La primera maniobra política de los Estados Unidos fue colocar presidentes-títere, amparados por la *Enmienda Platt* y, es en este punto de la historia cubana, cuando se vincula a Enrique Loynaz del Castillo (padre de la poeta) con la lucha por la autonomía. El General Loynaz del Castillo (1871-1963) ya había participado en la última guerra de independencia contra España en 1895, como Comandante del Ejército Libertador, al mando de Antonio Maceo, en donde, por su destacada intervención, alcanzó los grados de General. Pero su papel de liderazgo se hizo patente en 1906; "al volver a ocupar la presidencia Tomás Estrada Palma, surgen protestas populares y estalla un alzamiento con el fin de anular las elecciones. Loynaz del Castillo dirigió este movimiento junto a José Miguel Gómez y Carlos Mendieta, quienes habían caído presos."⁶⁶

Desafortunadamente esta protesta culminó en una segunda intervención norteamericana y no logró sus objetivos. Sin embargo, el General Loynaz se mantuvo siempre en contra de los Estados Unidos y su injerencia política a través de sus gobernantes-títere. También Flor, hermana menor de la poetisa, sostuvo, en su momento, una actitud activa de inconformidad hacia la dictadura de Gerardo Machado.

⁶⁶ Eduardo MILANÉS ALFONSO, *Un breve viaje por la historia*. La Habana: Pablo de la Torre, 1997, p. 48.

"La principal ocupación de Flor, según afirma Dulce María, fue la de luchar contra los tiranos en turno, hasta los acontecimientos de la Revolución de 1933 que le produjeron una frustración irreversible que la apartaron para siempre de la política. Fue audaz y valiente."⁸⁷

En cuanto a Dulce María, invariablemente se mantuvo al margen de la vida política cubana, gozó de una posición económica desahogada y contemporizó con las altas esferas del gobierno y de la sociedad de su país, sobre todo tras su matrimonio con Pablo Álvarez de Cañas como cronista de sociales; luego, ante el inminente triunfo de la Revolución socialista en 1959, ella decidió permanecer en Cuba, aunque su esposo, algunos familiares y amigos se marcharon al exilio y pese a que tuvo ofertas de trabajo interesantes en España y en una universidad del Sur de los Estados Unidos, como maestra y periodista y con las puertas abiertas en la editorial de Manuel Aguilar.⁸⁸

Sin embargo, se aisló y dejó de publicar, aunque su labor dentro de la Academia Cubana de la Lengua siguió en pie. Grupos contrarrevolucionarios han pretendido usar su retraimiento de más de tres décadas en su casa de El Vedado con fines políticos,⁸⁹ pero, como ella misma dijo:

"—Joven, cuando triunfó la Revolución yo no sabía lo que iba a pasar en Cuba, pero fuera cual fuera el destino de mi país, yo no podía irme de aquí."⁹⁰

⁸⁷ Vicente GONZÁLEZ CASTRO, *Un encuentro con Dulce María Loynaz*. La Habana: Artex / Prelasa, 1994, p. 146.

⁸⁸ Cfr. GONZÁLEZ CASTRO, p. 221.

⁸⁹ Cfr. GONZÁLEZ CASTRO, p. 222.

⁹⁰ GONZÁLEZ CASTRO, p. 223.

Ya le había tocado vivir bajo más de medio siglo de gobiernos corruptos e insurrecciones —tan intensas como la de 1933 contra Gerardo Machado—, que bien pudo haber hecho conjeturas de que la Revolución socialista era un sublevamiento más. A esto hay que agregar que, pese a que el régimen de Castro le afectaba a ella y a su familia en particular, por ser gente pudiente, las medidas tomadas por aquél en materia de economía y educación beneficiaron a la mayor parte de la población, además de haberse liberado de la ignominiosa *Enmienda Platt*. Sin necesidad de ser partidario del comunismo se aprecian los grandes provechos de la Revolución, además de que fue llevada a cabo hombro con hombro entre la mayoría de los cubanos, sin distinción de raza y con el esfuerzo de todos sigue vigente todavía.

Comencemos ahora con los asuntos culturales, cuyos más remotos antecedentes tienen que ver, en primer lugar, con la introducción de la primera imprenta en Cuba en 1723 y con la apertura de la primera biblioteca pública en La Habana en 1793 —tardíamente si se compara, por ejemplo con el caso de la primera imprenta de México, habilitada entre 1535 y 1550, bajo el gobierno del virrey Antonio de Mendoza. A partir de 1858, al fundarse el Real Colegio de Belén de los jesuitas, en Cuba se impulsó la instrucción en un momento en que la educación primaria —no digamos ya la superior— estaba en el abandono total, pese a que en el siglo XVI se establecieron los primeros centros de enseñanza e instituciones eclesiásticas que con éstas se relacionan —como los seminarios— en la entonces única diócesis de la isla, establecida en Santiago de Cuba, que fue trasladada a La Habana en la segunda mitad del XVIII.

...muy dificultosamente se establecen y funcionan seminarios para la formación eclesiástica, el de San Basilio de Santiago de Cuba, y el de San Carlos, en La Habana [...] pobremente se organizan algunas escuelas primarias y algunas cátedras conventuales y, en 1728, se fundó la Universidad de La Habana, encomendada a los frailes dominicos hasta su definitiva secularización en 1842.⁹¹

Igualmente la institución de la primera Universidad en Cuba resultó retrasada con relación a la de México (1551).

En el periodo en que Luis de las Casas Arragorri fue capitán general de Cuba (de 1790 a 1796), se fundó, a imitación del país vasco en España, la *Sociedad Económica de Amigos del País* y el *Papel Periódico*, órgano de difusión para la literatura, que poco a poco fue ganando terreno a los asuntos económicos que privaban en aquella publicación. Y aunque este medio de divulgación no fue el primero en la historia de Cuba —el primer periódico de la isla fue *La Gaceta*, publicada en 1764—, sí se puede afirmar que fue uno de los más importantes por las plumas que en él participaron y por la labor decisiva que tuvo de despertar conciencias entre los criollos. En el *Papel Periódico de La Habana* “predominan los temas educativos y filosóficos con el Padre José Agustín Caballero, los asuntos médicos y filantrópicos con Tomás Romay, las cuestiones económicas con Francisco Arango y Parreño.”⁹²

⁹¹ Raimundo LAZO, *La literatura cubana. Esquema histórico (Desde sus orígenes hasta 1966)*. La Habana: Editora Universitaria, 1967, p. 11.

⁹² Salvador BUENO, *Historia de la literatura cubana*. La Habana: Ministerio de Educación, Editorial Nacional de Cuba, 1963, p. 51.

El 4 de octubre de 1790 apareció el primer número del *Papel Periódico de La Habana*, que en 1805 continuó bajo el nombre de *El Aviso*, transformado a su vez en 1810 en el *Diario de La Habana*.⁹³

La *Sociedad Económica de Amigos del País* fomentó la educación tanto en los niveles elementales como en institutos de estudios superiores. Sin embargo era tradición entre las familias patricias de Cuba enviar a sus hijos a estudiar "a la Universidad de México, o a la de Salamanca, o a otras de la Península."⁹⁴ Este hecho es retratado con preocupación por el costumbrista José M. Cárdenas y Rodríguez (1812-1882) en su artículo "Educado fuera".⁹⁵

Para dar una semblanza general de la literatura cubana, seguiremos la división propuesta por Raimundo Lazo en el libro que ya hemos citado anteriormente en este trabajo. Él plantea lo siguiente:

- A) Un periodo de antecedentes que abarca los siglos XVI, XVII y XVIII;
- B) un periodo de transición de la Factoría a la Colonia propiamente dicha, comprendido entre 1790 en que se inició el gobierno de Luis de las Casas y 1834 con la expulsión del antiesclavista José Antonio Saco;
- C) un periodo colonial avanzado, ubicado entre 1834 y 1868, fecha que marcó el inicio de la Guerra Grande o Guerra de los diez años;

⁹³ LAZO, p. 37.

⁹⁴ BUENO, p. 35.

⁹⁵ BUENO, 187.

- D) una época de transición de la Colonia a la República, etapa entre guerras, de 1868, incluyendo la Guerra Grande, hasta 1902 con el logro de la independencia de Cuba con relación a España;
- E) el periodo de la República, que se extiende de 1902 a 1959, fecha en que estalla la Revolución socialista;
- F) la Revolución de 1959.

Según Raimundo Lazo, el periodo de antecedentes va desde 1492 en que Cristóbal Colón escribe sus impresiones de Cuba, hasta 1790 en que gobierna Luis de Las Casas, gobernador de ideas preclaras al que se deben los avances culturales que ya mencionamos antes. En cuanto a las producciones durante este periodo de antecedentes fueron magras y de calidad discutible, hechas a imitación de obras europeas –principalmente españolas– y con un considerable rezago en cuanto a las novedades literarias del Viejo Mundo; por lo que empezaremos nuestro recorrido literario partiendo del siglo XVIII –que corresponde al periodo B) en adelante, con la presencia de la imprenta, la Universidad y la *Sociedad Económica de Amigos del País*–, pero es preciso antes hacer unas aclaraciones pertinentes sobre este lapso de antecedentes.

Muchos historiadores han preferido iniciar el estudio de las letras cubanas a partir de 1790, cuando Cuba se transforma de factoría, donde la vida cultural y literaria no existe, en colonia floreciente, en la cual [adquieren] incremento todas las actividades educacionales, científicas y literarias.⁹⁶

⁹⁶ BUENO, 5.

Otros proponen el año de 1902, en que la isla logró la independencia política de España; también hay quien señala las inmediaciones de 1868, cuando estalló la primera guerra separatista de importancia, y algunos más defienden la tesis del inicio de la literatura cubana hacia 1823, fecha en que Heredia escribió sus primeros poemas a la libertad de la insula.

En cuanto a las producciones literarias del periodo de antecedentes, se ha desatado una polémica sobre su cubanía. Martí y más adelante el mexicano Alfonso Reyes —a los cuales se unen Salvador Bueno y otros historiadores de las letras cubanas como José María Chacón y Calvo, Juan J. Remos, Salvador Salazar, José Antonio Portuondo, José A. Fernández de Castro y Raimundo Lazo, entre otros— afirman que, pese al vínculo de la lengua, las literaturas de las colonias españolas son independientes de la Metrópoli, porque influyen en ellas el “medio físico, las influencias ambientales, la diferente composición étnica, las variadas reacciones del hombre ante una sociedad constituida de distinto modo a la española.”⁹⁷ Sin embargo, no pocos críticos e historiadores —entre ellos Juan María Gutiérrez, Bartolomé Mitre, ambos argentinos, Marcelino Menéndez Pelayo, polígrafo español, y los mismos cubanos Isidro Araujo de Lira, Enrique Piñeyro, Domingo del Monte, Aurelio Mitjans y Rafael María Merchán— continuaban estableciendo que sólo el idioma señala la autonomía de una literatura.

Es preciso añadir que el vínculo de las literaturas de las colonias hispanoamericanas —y en el caso concreto de Cuba— no sólo radica en

⁹⁷ BUENO, 2.

la lengua, sino en la imitación de modelos, escuelas y corrientes, por lo que, a falta de obras de valía originales de la América española que en Cuba se empiezan a dar a partir del siglo XVIII, se puede decir que los primeros críticos e historiadores citados tienen una parte de razón: la cubanía literaria fue más bien tardía.

La evolución del sentimiento de nacionalidad en la isla se demoró en formarse; fue también labor de Las Casas, del P. Varela y de todos los cubanos en torno a la *Sociedad Económica* y al *Papel Periódico*. Dice también Salvador Bueno al respecto:

"...tan pronto como surge ese tipo humano que conocemos con el nombre de 'criollo' ya están dispuestos el escenario y el material para que se forme una nueva literatura."⁹⁸

Estamos, pues, ante el periodo de transformación de la Factoría en Colonia, que Lazo ubica entre 1790 y 1834. El género más cultivado y con mayor éxito fue el ensayo publicado en periódicos. La mayor importancia de estos escritores radicó en las labores de reforma en materia educativa y también las logradas en algunos aspectos sociales y económicos. Entre estos intelectuales ya mencionamos a Tomás Romay, José Agustín Caballero y Francisco de Arango y Parreño, que formaron a los futuros insurgentes y contribuyeron a crear un sentido de nacionalidad entre los criollos desde sus cátedras en la Universidad y a través de sus escritos periodísticos (el P. José Agustín Caballero incluso redactó el primer proyecto de Constitución política para una Cuba autónoma).⁹⁹ Abandonaron el tomismo, como filosofía anquilosada e inoperante en el momento histórico de

⁹⁸ BUENO, 5.

⁹⁹ Cit. por LAZO, 47.

entonces. Las cátedras comenzaron a darse en español y se introdujo también el estudio de las lenguas europeas modernas.

La lírica estaba petrificada en formas neoclásicas y la prosa, de no ser didáctica, era costumbrista. En ambos géneros no se dieron grandes logros.

En los años previos al periodo colonial avanzado, a caballo con el lapso anterior de la transformación de Cuba en Colonia, nos encontramos a José María Heredia y Heredia y al P. Félix Varela. En cuanto a Heredia fue el primer poeta que cantó a la independencia de Cuba; ideológicamente comulgaba con las ideas de la Revolución Francesa y literariamente lo ubicamos en el tránsito entre neoclasicismo y romanticismo. Félix Varela fue un renovador en la prosa como Heredia lo fue en el verso, su mayor mérito fueron las reformas en la educación a nivel universitario —según el intelectual Luz y Caballero, "enseñó a pensar."¹⁰⁰ Ambos, por sus ideas independentistas tuvieron que exiliarse.

Entremos ahora al inicio del periodo colonial avanzado, que Raimundo Lazo ubica entre 1834, "fecha de la significativa expulsión del antiesclavista reformista José Antonio Saco y el año 1868, el comienzo de la Guerra Grande o la Guerra de los Diez Años (1868-1878)."¹⁰¹

En este momento histórico dieron sus frutos las actividades educativas promovidas por la *Sociedad Económica* y sus representantes, así como del propio Varela: la formación de una minoría criolla culta y de ideas liberales, la cual constituyó una

¹⁰⁰ LAZO, 58.

¹⁰¹ LAZO, 61.

intelectualidad reformista que, ante la inutilidad del diálogo y la vía pacífica, se lanzó a la guerra.

"La transformación cultural se manifiesta en muchos hechos de importancia; como la secularización y reforma de la Universidad de La Habana, en 1842 –hasta entonces regida por frailes dominicos–, en la multiplicación de diarios y revistas aunque de vida efímera, pero algunos muy valiosos e influyentes, como la *Revista Bimestre Cubana* (1831), *El Faro Industrial*, la *Revista Habanera* (1861), *El Siglo* (1862)..."¹⁰²

Fue de gran importancia en este periodo la labor de Domingo del Monte que, en sus famosas tertulias, primero en Matanzas y después en La Habana, reunía a los escritores jóvenes, "a los cuales da consejos, presta libros, sugiere temas. [...] En la Sección de Literatura de la *Sociedad Económica de Amigos del País* organiza el primer certamen poético que se celebró en Cuba; en la Sección de Educación atendió al estado de la enseñanza primaria."¹⁰³

Del Monte fue un humanista partidario de la ideología filantrópica del siglo XVIII y literariamente, del neoclasicismo. Para él el poeta debe ayudar al mejoramiento de sus semejantes, de la sociedad en que vive, por ello trataba de que sus contertulios siguieran las pautas neoclásicas; en la novela les sugería como modelos a Balzac por su realismo, a Walter Scott para el adecuado tratamiento de la novela histórica, y les señalaba el valor de lo popular en las comedias de Lope de Vega. En sus artículos críticos del Monte censuraba el carácter generalmente asociado de la literatura romántica.

¹⁰² LAZO, 62.

¹⁰³ BUENO, 80.

Sin embargo, el romanticismo, pujante, se abrió paso entre las nuevas generaciones de poetas y prosistas. Puede decirse que este movimiento pasó por dos etapas en Cuba, la primera, la de "Plácido", Milanés y la Avellaneda, crecientemente atraídos por la libre expresión del sentimiento y los impulsos espontáneos de la inspiración, atentos a los efectos musicales del verso y a los adornos retóricos en la prosa; y la segunda —que se dio hacia 1860— fue el romanticismo de Luaces, de Zenea y de Luisa Pérez de Zambrana, rectificación de los excesos y abandonos formales de la primera etapa, ya por la vía del sentimiento bien encauzado, ya por medio del laborioso cuidado de la forma. En esta segunda etapa predominó la lírica, se desarrolló y sobreabundó el costumbrismo, apareció la novela con Cirilo Villaverde y otros autores no tan importantes, hay obras de teatro hechas a imitación de modelos antiguos y modernos, y la prosa se ejercitó en la crítica literaria y en el examen de cuestiones económicas, filosóficas y sociales —Saco, Luz, del Monte.

Esta segunda promoción romántica se dio "en un ambiente social cargado y tenso, de demandas de libertad desoídas, protestas ahogadas con violencia y el presentimiento de una violenta crisis en la historia insular."¹⁰⁴

Los temas románticos, tal como se dieron en otros lugares de Europa y América, se centraron en la exaltación de la naturaleza, de la libertad, lo patriótico y lo erótico. Sus representantes en Cuba —ya mencionados, tanto los de la primera como los de la segunda

¹⁰⁴ LAZO, 75.

promoción— no se limitaron a la poesía lírica. De la poesía patriótica se compilaron dos antologías: *El laúd del desterrado* y *Los poetas de la guerra* —esta última hecha por Martí—, en las que aparecieron autores románticos sobre todo de la segunda etapa, llamada también “movimiento del *buen gusto*”¹⁰⁵ Otra ramificación del romanticismo lo fue el llamado criollismo, nativismo o siboneyismo tanto en la poesía como en la prosa.¹⁰⁶

Se dieron dos factores para el cultivo de la poesía y la prosa con tema siboney: antecedentes de origen dieciochesco europeos idealizadores del hombre primitivo, del que eran prototipos los indígenas americanos —Rousseau, Marmontel, Chateaubriand—, y la natural identificación en Cuba del siboney como el símbolo de lo nativo, propiamente cubano, tomado con motivos políticos por los reformistas e independentistas.

La imagen del indio que revelan los escritores románticos estaba marcadamente idealizada. No fue sino hasta el siglo XX en que la situación indígena se volcó en obras literarias con propósito de denuncia, protesta y censura.

“Los escritores románticos hispanoamericanos deseaban llegar a la creación de una literatura nacional. [...] De ahí surge el nativismo romántico.”¹⁰⁷

“En la década de 1850 a 1860 emerge el siboneyismo como

¹⁰⁵ LAZO, 79.

¹⁰⁶ El nombre de siboneyismo viene de los grupos étnicos propios de las Antillas antes de la presencia de los españoles en Cuba que, a grandes rasgos, fueron tres: guanahatabeyes, siboneyes y taínos.

¹⁰⁷ BUENO, 215.

tendencia fuerte de la lírica cubana. [...] esta modalidad posee, durante estos años, una evidente proyección política."¹⁰⁸

En lo que puede considerarse propiamente la lírica del indigenismo, hay dos corrientes poéticas: una culta, representada, entre los más destacados, por Domingo del Monte, y otra popular, conformada por Francisco Poveda y Armenteros ("El trovador cubano") y Juan Cristóbal Nápoles Fajardo ("El Cucalambé"); ambas vertientes con sus bemoles: la culta, con su falta de espontaneidad y sus tipos acartonados, y la popular, con sus errores y deficiencias en la composición, pero siempre más apegada a la realidad que la facción de escritores cultos.

La prosa narrativa cubana apareció con cierto retraso. Solamente en plena etapa romántica —es decir, en la década comprendida entre 1830 y 1840— los géneros literarios que no fueran el ensayo y la poesía de ocasión comenzaron a atraer a los escritores criollos.

Eruditos e historiadores especializados en el estudio de la narrativa cubana tales como Antonio Bachiller y Morales, en el siglo pasado, y Eligio de la Puente y Juan J. Remos, en el actual, apuntan que el primer asomo novelesco lo hallamos en los *Cuentos orientales* de José María Heredia.

Estos especialistas han dividido la naciente producción narrativa en dos ramas: una bajo la directa influencia romántica, idealista, con temas sentimentales y exóticos, y otra de carácter realista, destinada a observar las costumbres y el entorno social. En la narrativa romántica se dice que influyó un italiano residente en Cuba de nombre Pablo

¹⁰⁸ BUENO, 217.

Veglia, del cual Bachiller y Morales dice que, más que la obra en sí de Veglia, su importancia en las letras cubanas fue el ponerlas en contacto con el romanticismo europeo.

Por otro lado, en la narrativa realista se dejó sentir la influencia de Domingo del Monte, cuyas diatribas iban dirigidas contra aquellos que se habían dejado guiar por Veglia.

Los novelistas más destacados de este periodo [...] logran sus mejores narraciones cuando fijan su atención en los problemas y conflictos de la Cuba colonial, en las costumbres y tipos propios del país, no cuando se pierden en insulsos relatos de argumentos desarraigados, de vagos sentimientos, con personajes exóticos y falsos.¹⁰⁹

Sin lugar a dudas la obra más lograda dentro de la narrativa de este periodo fue *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde, que retrataba la sociedad cubana de la primera mitad del siglo XIX, a través de bien perfilados personajes.

Como derivación del realismo se empezaron a cultivar en Cuba los artículos de costumbres, aunque, de acuerdo con Salvador Bueno, el costumbrismo ya se había dado desde mediados del siglo XVIII, bajo la égida del neoclasicismo. Sin embargo, al entrar el siglo XIX, motivados por la independencia conseguida en otras colonias hispanoamericanas, los escritores de la isla se aplicaron con mayor intensidad al costumbrismo literario. "Los periódicos y revistas cubanos de toda la centuria [...] llenan sus columnas con escenas y

¹⁰⁹ BUENO, 173.

cuadros de costumbres.¹¹⁰ Los cuales se pueden dividir en los que centran su atención en la vida del campo y los que se interesan por la vida en la ciudad. Los costumbristas más destacados fueron: Gaspar Betancourt Cisneros, conocido como "El Lugareño", José María de Cárdenas y Rodríguez, José Victoriano Betancourt y otros de menor importancia.

Para finalizar este periodo de Colonia avanzada, hace falta mencionar a los ensayistas Luz Caballero, Saco, Poey, del Monte, Francisco de Frías y Jacott ("el conde de Pozos Dulces"), Guiteras, Gaspar Betancourt Cisneros ("El Lugareño"), entre los más sobresalientes, que pertenecen más a la historia de las ideas de Cuba, que a su historia literaria. Durante el siglo XIX cubano los pensadores se dividían en: reformistas que anhelaban a modificaciones en lo económico, político y social sin separarse de la Metrópoli; independentistas, que eran los más radicales y aspiraban a romper los vínculos con España (con los antecedentes de la Revolución Francesa); abolicionistas que seguían la corriente de tipo social influida por la Revolución Industrial inglesa y la Revolución de Haití y, finalmente, estaban los anexionistas que querían unirse a los Estados Unidos de Norteamérica, atraídos por la independencia del vecino país del Norte y por los intereses esclavistas de sus estados sureños antes y durante la Guerra de Secesión.

El reformismo tuvo entonces tres etapas. Una primera de 1810 a 1820, en la que el máximo exponente fue Francisco de Arango y Parreño. En lo económico deseaban la libertad de comercio; en lo

¹¹⁰ BUENO, 183.

político a que la Colonia fuera considerada como una provincia española y a que Cuba tuviera su propio gobierno, supervisado por un gobernador español; y en lo social, seguir manteniendo la esclavitud y continuando la trata negrera. En este periodo se consiguieron mejoras económicas a favor de los criollos, tras de que, al recuperar el trono, Fernando VII, en 1814, comprendió la importancia de tener de su parte a los productores nacidos en la Colonia. Arango y Parreño fue designado Consejero de Indias y, por sus gestiones se logró, en 1817, el desestanco del tabaco y la ansiada libertad comercial en 1818, después de más de tres siglos de una férrea política comercial monopolista; asimismo se favoreció la creación de latifundios que fomentaron la inmigración blanca y la diversificación agrícola. Se abrieron nuevas escuelas; la enseñanza y la cultura fueron impulsadas. Félix Varela inició su cátedra de filosofía. Sin embargo, la deficiencia básica de este periodo de reformismo fue la esclavitud.

Y ya que mencionamos a Varela, es preciso destacar que fue él la figura principal de esta etapa del independentismo junto con Heredia. Ya desde 1810 se produjeron las primeras manifestaciones separatistas; así como se dieron otras —durante el primer reformismo y la década posterior (1820 - 1830)—, entre las que, por su importancia, enumeramos: la llamada "Soles y Rayos de Bolívar" (1821), la Expedición de los Trece (1826), la Gran Legión del Águila Negra (1829) y la Cadena Triangular y Soles de la Libertad (1837).

En 1830 acaban las conspiraciones y las luchas, y sobreviene una segunda etapa del reformismo que aspiraba: en lo comercial, a suprimir los aranceles para intensificar el tráfico con los vecinos de

Norteamérica; en lo político, igual que en la primera etapa, querían hacer de Cuba una provincia española; en lo social —contradictorio— defendían la esclavitud, pero se oponían a la trata de negros. Los líderes de esta segunda etapa reformista fueron José Antonio Saco, José de la Luz y Caballero y Domingo del Monte. No hubo grandes logros en esta etapa, a excepción de la creación de una conciencia nacional; sus promotores actúan ya como cubanos pensando en la patria. Tampoco hubo brotes independentistas en esta década, porque estuvo en el poder Miguel Tacón, gobernante que recrudeció las medidas de represión.

Surge luego el abolicionismo que, como ya se dijo, se dio por influencia de la Revolución de Haití y la Revolución Industrial inglesa. En 1807 se extingue en Inglaterra la trata de esclavos y, en 1817, esta potencia obliga a España a eliminarla de sus colonias, lo que se logra definitivamente en 1838. No así la esclavitud que, por lo menos en Cuba, fue dándose tímidamente; en 1870 se expidió la "Ley de vientres libres", por la cual eran declarados libres todos los hijos de esclavos nacidos después de esa fecha y, no es sino hasta 1886, cuando fue abolida definitivamente la esclavitud en la isla.

Después, en la siguiente época, se detuvo, mas no desapareció, el movimiento abolicionista, y surgió el anexionismo. Fue un movimiento desarrollado por la oligarquía cubana entre 1845 y 1855, debido, por un lado, a que les atraía el hecho de que en los estados sureños de Norteamérica se defendía la esclavitud y a que, por otro lado, temían que los ingleses influyeran sobre España en la abolición definitiva. En 1847 se fundó el *Club de La Habana*, el cual trató de que

España cediera a Estados Unidos su soberanía sobre Cuba, a cambio de varios millones de pesos. En el club estaban Cirilo Villaverde y Miguel Aldama, entre otros. Al fracasar ese intento se ofreció tres millones de pesos al general norteamericano Worth para que invadiese Cuba. Residente en Estados Unidos, Gaspar Batancourt Cisneros, el "Lugareño" apoyaba la anexión.

En 1850 se verificó la ansiada invasión, que no tuvo un sólo partidario y, así como desembarcó la tripulación norteamericana del vapor *Creole*, volvió a reembarcar. Además de los problemas internos de la poderosa nación del Norte, ellos no veían a Cuba como estado confederado, sino como colonia, por eso no aceptaron las ofertas que los anexionistas cubanos hicieron "en charola de plata". Finalmente llegó a la presidencia de los Estados Unidos Lincoln, y en cuanto éste acabó con la esclavitud en todo el territorio de este país, los partidarios de la anexión declinaron definitivamente sus propósitos.

Con el fracaso del anexionismo surgió la tercera fase de la lucha reformista cuyos líderes fueron Francisco de Frías, "conde de Pozos Dulces", Miguel Aldama, rico hacendado, J. Ricardo O'Farril, entre los más sobresalientes. Los reformistas se mantuvieron en las peticiones de los dos primeros momentos de esta tendencia ideológica: reformas económicas que permitieran el desarrollo de la crematística de la isla, el ser considerada ésta como una provincia y no una colonia; y, en lo social, se pedía la desaparición de la trata y el cese gradual de la esclavitud. Fracasado este movimiento reformista (1867), la única vía libre era la independencia, y tomada por la fuerza.

Así pues inició en 1868 la "Guerra de los Diez Años" que terminó con el *Pacto del Zanjón* el 10 de febrero de 1878 sin dejar satisfechos a los insurgentes. Los hombres que tomaron la iniciativa histórica entre esta guerra y la de 1895 fueron llamados los finiseculares, quienes, sin embargo, se dividían en dos generaciones, separadas por el año 1860. Los nacidos antes de ese año formaron la primera generación (Varona, Martí) y la segunda generación estuvo constituida por los que advinieron después de 1860 (Julián del Casal, Byrne, Carlos Manuel de Céspedes y Quesada). Su meta común era la liberación de Cuba.

Este periodo entre guerras es el que señalamos originalmente con el inciso "D)" y que llamamos "época de transición entre la Colonia y la República".¹¹¹

En esta etapa los escritores se inclinaban hacia el periodismo, la crítica, el ensayo y la oratoria; ya aparecen aquí los primeros fermentos del modernismo, con precursores como Martí y del Casal; sin embargo, las tareas patrióticas hicieron que este movimiento literario tendiera a ser excluido de la literatura del momento y se dio una transición más bien morosa entre el segundo romanticismo y el modernismo, en la que se cultivaba primordialmente poesía patriótica de corte romántico.

Después de las dos antologías de poesía patriótica que ya mencionamos en el periodo anterior (*El laúd del desterrado* y *Los poetas de la guerra*),¹¹² al terminar la Guerra de los Diez Años

¹¹¹ Ver p. 71.

¹¹² Esta segunda antología pertenece con mayor exactitud al periodo de transición de la Colonia a la República, más que a la etapa anterior de Colonia avanzada. Fue reunida por Martí.

apareció la colección de poemas *Arpas amigas* (1879) que permitió conocer el estado de la poesía cubana antes de la renovación modernista. En ella participaron Enrique José Varona, Esteban Borrero Echeverría y Diego Vicente Tejera, entre los más conocidos. Es preciso, antes de continuar, insertar el dato de que *Los poetas de la guerra* fue compilada y publicada después de *Arpas Amigas* (en 1893), pero por su estilo romántico parece propia de una generación anterior.

"La polémica política, su correspondiente labor de propaganda [...] fueron las causas del fomento de la oratoria política y académica."¹¹³

Después de la figura máxima de José Martí, se destacaron en la oratoria Manuel Sanguily y Enrique José Varona, el primero partidario de la independencia de Cuba, y el segundo, reformista y conservador. El mismo padre de Dulce María, el General Loynaz del Castillo —aunque una generación posterior a la que estamos mencionando—, fue también un gran orador. Al respecto dice la poeta:

Hay otro recuerdo que me ha seguido siempre por lo mucho que se repitió en mi infancia: el de las multitudes frente a mi casa aclamando a mi padre que asomado en el balcón les improvisaba discursos. A veces esto ocurría a la medianoche, despertando a toda la casa, y él tenía que saltar del lecho para acudir al reclamo popular.

Aunque yo no podía darme cuenta de ello, sé que fue un gran orador, de esos que electrizan a las muchedumbres.¹¹⁴

Por lo pronto, en el lapso que nos ocupa (la época entre guerras; de transición de la Colonia a la República), diversas instituciones,

¹¹³ LAZO, 155.

¹¹⁴ SIMÓN, 37.

corporaciones y academias ofrecían lugar para el desarrollo y la práctica de la oratoria: el seminario de San Carlos, la Real Sociedad Económica, las tertulias literarias de del Monte, de Nicolás Azcárate, de Felipe Poey y los diversos liceos e instituciones de educación superior.

Además de la narrativa de corte indigenista del periodo histórico anterior —en la que ya nos detuvimos—, la prosa imaginativa cultivada entre las dos guerras de independencia recibió un nuevo impulso. Sus obras más importantes se publicaron durante el auge del realismo y del naturalismo, aunque todavía conservaban muchos rezagos románticos. Hay que hacer notar que en ellas encontramos un mejor cuidado por las técnicas narrativas, un cierto deseo de superar las deficiencias de estilo y los procedimientos algo flojos que predominaban entre los narradores de la época de Villaverde, Palma y Romero. Entre sus representantes más destacados tenemos a Ramón Meza, costumbrista en actitud de denuncia social, Nicolás Heredia, costumbrista también de estilo cuidado; ambos novelistas, como Francisco Calcagno, José de Armas (“Justo de Lara”), Domingo Malpica y Martín Morúa Delgado. Como cuentistas sobresalen: Borrero Echeverría, Julián del Casal, Manuel de la Cruz y Tristán de Jesús Medina, entre otros.

Cuando sobrevino la “reacción del buen gusto” en la lírica (relacionada con la segunda promoción romántica), surgió un poeta, Juan Clemente Zenea, muy bien dotado para el ejercicio crítico. Sin embargo, junto con Zenea empezó sus trabajos un crítico de verdadera importancia. Nos referimos a Enrique Piñeyro. En torno a él

apareció un grupo de excelentes críticos que han sido llamados los finiseculares, entre los que están Rafael María Merchán, Enrique José Varona, Manuel Sanguily y otros más jóvenes como José de Armas ("Justo de Lara"), Aniceto Valdivia ("el Conde Kostia"), Aurelio Mitjans, Nicolás Heredia, Emilio Bobadilla ("Fray Candil"), Manuel de la Cruz, entre otros.

La crítica literaria "fue instrumento y sustancia de cubanía en nuestro siglo XIX. [...] Los grandes críticos —desde del Monte hasta los que despuntaron a fines del siglo— sintieron estrechamente vinculados sus ejercicios de estimativa literaria con los esfuerzos de su pueblo en la prosecución de la independencia política."¹¹⁵

El periodismo, tanto literario como político, fue ampliamente cultivado en el periodo que nos ocupa —el de la transición de la Colonia a la República también llamado entre guerras—, por escritores de todas las tendencias; por supuesto que los artículos políticos eran tenazmente censurados por las autoridades. El género periodístico fue renovado por Martí, que lo acercó a la vida cotidiana y le dio tintes artísticos. Fundó en Nueva York su revista *Patria* que, al morir, siguió publicando Varona.

Dentro de este mismo periodo de transición de la Colonia a la República se dio el modernismo, particularmente por influencias de dos cubanos: Martí y del Casal. Este movimiento se extendió por toda la América hispánica y la misma España. Fue una aportación genuinamente americana de repercusión en toda la cultura universal, por lo que, en las páginas que siguen, no sólo nos referiremos a la

¹¹⁵ BUENO, 246.

literatura cubana, sino que trataremos de sintetizar lo cubano con lo hispanoamericano en general y con lo producido en la península ibérica en este momento; además, otra razón de peso para tratar de englobar toda esta información es el hecho de que con la sofisticación y mejora de las comunicaciones y los transportes, las influencias recíprocas de las literaturas del mundo fueron asimiladas más rápidamente a partir de los últimos años del siglo XIX que nos ocupa ahora y, por supuesto, del siglo XX al que pertenece Dulce María.

La historiografía literaria le ha asignado al movimiento modernista una duración de dos décadas antes del 1900 y dos décadas después de esta fecha; sin embargo, su apogeo fue durante la producción literaria de Rubén Darío (de *Abrojos*, 1887, a la muerte del poeta en 1916), aunque antes de 1896, año en que se publica *Prosas profanas*, sus dos primeros libros —*Abrojos* (1887) y *Azul* (1888)— no fueron sino gérmenes de lo que vendría a ser el modernismo en sí con sus características más destacadas:

—culto a la forma, innovación o adopción de metros y combinaciones no usuales, revelación de una nueva y morbosa sensibilidad—, [...] evocación de la Grecia antigua y de otras épocas remotas de la vida del mundo, o de los siglos de la Francia galante; empleo de símbolos de elegancia plástica (el cisne, el flamenco y el pavorreal); acumulación de palabras que dan brillo y color a la frase y producen efectos de deslumbramiento...¹¹⁶

¹¹⁶ Max HENRÍQUEZ UREÑA, *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 134.

A estos rasgos hay que añadir las "japonerías" y "chinerías", heredadas de Gautier, y los restantes "exotismos". Por lo que bien se podría decir que el modernismo de Darío empieza con *Prosas profanas*.

Así mismo, el modernismo que se dio después de la muerte de Darío resulta extemporáneo, en este caso, tardío, pero así se dio en la segunda década del siglo XIX en países como Venezuela.

De hecho el modernismo sufrió una evolución en Darío mismo: en sus producciones que van de *Azul* (1888) a *Cantos de vida y esperanza* (1905) predomina un preciosismo que, a partir de este último libro, es menos patente, porque hay en él introspección y un aire meditabundo, aunque sin perder el cuidado formal.

En cuanto a la aportación de Cuba al modernismo, podríamos decir que, acaso, fue su origen. Max Henríquez Ureña, Dulce María Loynaz, Ángel Rama, Salvador Bueno y Raimundo Lazo, entre otros, coinciden que el embrión del movimiento literario que nos ocupa estaba en José Martí y en Julián del Casal —este último diez años más joven que Martí, aunque murió de tuberculosis dos años antes que el "apóstol de la independencia". Todos los críticos e historiadores que se acaban de mencionar están de acuerdo en que el *Ismaelillo* de Martí es el parteaguas entre la segunda promoción romántica y la primera del modernismo. Fue publicado en 1882 en Nueva York; está constituido por una dedicatoria a su hijo y quince poemas. Las quince composiciones fueron escritas en versos de arte menor.

Martí dedicó epítetos graciosos, llenos de amor, al niño: 'reyecito', 'príncipe-enano', 'jinetuelo', 'caballeruelo', etc. [...] Martí siguió las

huellas de los antiguos cancioneros populares españoles, de poetas medievales como el marqués de Santillana, de renacentistas como Juan Vicente, Juan de la Encina, etc. Y de románticos como Bécquer."¹¹⁷

En el *Ismaelillo* no hubo innovación en los metros, pues el autor se limitó a utilizar los pentasílabos y heptasílabos, mezclados y alternados en ocho de las composiciones; en las restantes, el metro es uniforme de principio a fin, así como aparecen los hexasílabos en una sola composición. Los neologismos tampoco son abundantes. "La novedad está en las imágenes y en el tono general de la expresión poética que, aunque natural y sencilla en su aspecto exterior, revela una nueva sensibilidad."¹¹⁸

En otro volumen que publicó Martí años después —en 1891—, titulado *Versos sencillos*, se advierten la misma falta de rebuscamiento en las palabras y una igual naturalidad de la expresión que en *Ismaelillo*. "El primero en hacer uso del monorrímo sin ningún apoyo o aditamento que refuerce su sonoridad fue José Martí".¹¹⁹ "Igualmente se vale del verso blanco, que con abundancia había utilizado en sus *Versos libres*, escritos hacia 1882 pero no publicados hasta pasados bastantes años de su muerte..."¹²⁰ De cualquier modo, no es el Martí de los *Versos libres*, ni el de *Flores del destierro* quien influyó en el modernismo, porque ambos poemarios fueron publicados cuando este movimiento llegaba a su fin —en la segunda década del siglo XX. Son

¹¹⁷ BUENO, 282..

¹¹⁸ HENRÍQUEZ UREÑA, 54.

¹¹⁹ HENRÍQUEZ UREÑA, 56.

¹²⁰ HENRÍQUEZ UREÑA, 57.

Ismaelillo y los *Versos sencillos* los que se pueden considerar innovadores, ambos más que revolucionarios de la forma, fueron reivindicadores de la sencillez.

"Sin ser libros de apariencia renovadora, representan una transformación profunda en la expresión poética. [...] Más profunda aún es la transformación que Martí representa en la prosa. Martí es quien crea la nueva prosa, que es 'prosa artística'".¹²¹ Por supuesto que hubo otras facetas en la producción de Martí, como la oratoria, el periodismo y su epistolario, así como un par de novelas y obras de teatro sin mucho éxito, pero lo que importa aquí, para nuestros fines, son sus versos y su prosa poemática.

Max Henríquez Ureña ubica la obra *Femeninas* (1894) de Valle Inclán como el primer brote de renovación que se dio en la prosa de España, pero ya para entonces eran muchos los escritores hispanoamericanos que cultivaban una nueva prosa —"prosa artística"—, siguiendo las huellas de Martí. Henríquez Ureña señala también que el primero en seguirlo fue el propio Darío: "...las crónicas de éste tanto en el ritmo de la prosa como en su plan y distribución acusan la influencia de Martí."¹²² La mayoría de los buenos prosistas americanos están en deuda con él.

De hecho, el propio Darío inició su renovación modernista, primero en la prosa y después en el verso. En *Azul* (1888) la prosa alcanzó más pronto su modernidad que los versos de esta obra, que eran todavía muy castizos en su métrica y en su expresión.

¹²¹ HENRÍQUEZ UREÑA, 60.

¹²² HENRÍQUEZ UREÑA, 64-65.

En cuanto a Julián del Casal, en sus tres libros de versos se nota una evolución que va desde la segunda promoción romántica al modernismo. En su poesía hay influencias del romanticismo inicial, a la manera de Zorrilla, Espronceda, Bécquer, Núñez de Arce, Bartrina y Campoamor; del neorromanticismo y simbolismo francés de Baudelaire y Verlaine; del parnasianismo de Heredia y Leconte de Lisle; del preciosismo a lo Gautier y de Darío, Gutiérrez Nájera y Silva, entre los más importantes.

En del Casal se combinan tendencias que en Europa eran excluyentes entre sí, como el romanticismo y el modernismo, el parnasianismo y el simbolismo. Fue principalmente renovador del habla y sus recursos expresivos –vocabulario, adjetivación, flexibilidad sintáctica– más que del verso y de la estrofa.

Su vida fue corta –nació diez años después de Martí y murió de tuberculosis dos años antes que éste–, publicó sólo tres poemarios en los que, como ya se dijo, se advierte una evolución. Su primer libro, *Hojas al viento* (1890), llamaba ya la atención de la crítica; en él se observaba el surgimiento de la capacidad plástica de Casal, pese a que, en contenido, era romántico, y en la métrica, conservador. Su segundo libro, *Nieve* (1892), constituyó el tránsito del postromanticismo al parnasianismo y reveló la influencia de los poetas finiseculares franceses. Ya en esta segunda obra se observa el cuidado formal, así como la utilización de nuevas formas métricas y estróficas. Su tercer poemario, *Bustos y rimas* (1893), póstumo, presenta una suave tonalidad elegíaca propia del romanticismo (que también aparecía en su segundo libro), un gran poder plástico y

descriptivo que lo aproximaba a los poetas parnasianos y, a la vez, una capacidad para crear una atmósfera vaga y sugerente, muy propia de los simbolistas. En cuanto al empleo de la métrica en esta última colección de poemas, utilizó nuevas estrofas, introdujo el terceto monorrímo, usó el endecasílabo, el dodecasílabo, el alejandrino y el eneasílabo, principalmente.

Casal, como prosista, dejó muchas crónicas, artículos y cuentos, dispersos en distintas revistas y periódicos.

Julián del Casal es un cabal precursor del movimiento modernista. Por su refinada vida interior adolorida, por su hastío y nihilismo de poeta "decadente", por aquel deseo de evasión hacia otras tierras como aquel "japonesismo" que llamaba la atención de los escritores de su época, por su esteticismo algo atormentado, Casal está del lado de Darío y de los precursores de dicho movimiento literario. Rasgo específico de su poética es el empleo del color, cromatismo que da riqueza y vibración a sus versos. La policromía de Casal le llega más a través de sus lecturas que de la observación directa de la naturaleza. No tenía el amor a la naturaleza sino "tengo el impuro amor de las ciudades", [según] afirmaba.¹²³

Al respecto de este último verso de Casal, Dulce María señaló lo sorprendente que resultaba que un poeta del siglo XIX renunciara al tradicional sentido bucólico que, desde Virgilio hasta los decadentes se había considerado "consustancial a todos los poetas del mundo."¹²⁴

¹²³ BUENO, 274.

¹²⁴ Dulce María LOYNAZ, "Influencias de los poetas cubanos en el Modernismo". En: *Ensayos literarios*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993, p. 21.

Y que rindiera culto a los "materiales fabricados por el hombre (desde los utensilios de mesa hasta los ferrocarriles) tendiendo, simultáneamente, a desacreditar los elementos naturales."¹²⁵

Pese a que Casal estuvo en Europa –aunque nunca en París– antes de publicar su primer poemario y aun cuando en este libro ya asomaba la influencia de los poetas franceses de la segunda mitad del siglo, no fue sino a través de Aniceto Valdivia (el "Conde Kostia") como Casal se puso en contacto con las nuevas tendencias francesas.

Por otro lado, se hizo amigo de Esteban Borrero Echeverría, en cuya casa, situada en el poblado de Puentes Grandes, cercano a La Habana, los domingos se hacían reuniones de intelectuales, especialmente literatos. Las hijas de Borrero, en particular Juana y Dulce María [Borrero], siguieron poéticamente las huellas de Casal, al igual que los hermanos Carlos Pío y Federico Uhrbach. Más adelante, en nuestra semblanza sobre las poetisas de hispanoamericanas veremos con más detenimiento a Juana, por la calidad de su trabajo, pese a la corta edad en que murió.

Casal también contaba con el apoyo de Hernández Miyares, director del semanario *La Habana Elegante* y de Manuel Serafín Pichardo, que dirigía *El Figaro*. Ambos, periodistas, respetuosos de las formas tradicionales, pero deslumbrados por la poesía de Casal, ofrecían las páginas de sus publicaciones a escritores y poetas modernistas de todo el Continente.

¹²⁵ Ángel RAMA, *Rubén Darío y el Modernismo. (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970, p. 42.

El mismo Verlaine, después de leer *Nieve*, "manifestó su alto aprecio por las aptitudes poéticas de Casal, pero lamentó que siguiera las huellas de los parnasianos [...] y la falta de un sentido místico [en su poesía]." ¹²⁶

Henríquez Ureña evaluó la obra de Casal cuando se sometió a la influencia de los parnasianos, dice que "corrió el riesgo de falsear su propia personalidad [...] Sus mejores páginas son aquellas en que impera la ingénita melancolía de su temperamento hiperestésico." ¹²⁷

Dulce María Loynaz, en su ensayo ya citado sobre la "Influencia de los poetas cubanos en el Modernismo", trató de demostrar que, junto con la herencia francesa de los poetas "decadentes", Darío ya había leído, antes de la publicación de *Prosas profanas* en 1896, tanto a Martí como a del Casal. Tras la mención de muchos datos eruditos, la poeta demuestra tal influjo de estos dos cubanos en las producciones netamente modernistas de Rubén.

Es de hacer notar que, si bien los literatos cubanos fueron los iniciadores de esta revolución en la poesía escrita en español, en la isla dejó de dar sus frutos —salvo una que otra excepción— antes de terminar el siglo XIX. Esto se puede explicar por la circunstancia histórica por la que atravesaba Cuba a finales de la centuria decimonónica y a principios del siglo XX. Aunque sí se dio un postmodernismo con Botí, Poveda y Acosta, que se adentraron en un intimismo lírico al margen de la vida política de su país, en general floreció una literatura comprometida. Los poetas y prosistas de este

¹²⁶ HENRÍQUEZ UREÑA, 124.

¹²⁷ HENRÍQUEZ UREÑA, 134.

lapso estaban demasiado ocupados tratando de prestar un servicio a la República cubana como para darse a la tarea del arte por el arte mismo.

Sin embargo, el modernismo siguió dándose en toda Hispanoamérica y en España. Sobre todo en aquellas sociedades en que el capitalismo y la industrialización cobraron fuerza y se dio una especialización en el trabajo y, aunque en estos países, en muchos casos —como el de México—, su problema político no estaba resuelto (México estaba aún bajo la dictadura de Porfirio Díaz), había por lo menos paz para dedicarse a las letras. A manera de paréntesis, en el caso de México, sí ocurrió una “evasión” de los problemas gubernamentales y de los relacionados con la sociedad, en resumen, de la realidad histórica del país, por parte de los escritores. Evasión que sostiene la tesis de Salvador Bueno de que el modernismo representó “una actitud escapista ante el mundo, un intento de poesía esteticista y aristocratizante que olvidaba los problemas de América y la situación aflictiva y dependiente de nuestros pueblos.”¹²⁸

Sin embargo, hablábamos de capitalismo y de industrialización en los pueblos de Hispanoamérica como detonadores del crecimiento de las ciudades y de la especialización del trabajo y como condicionantes del modernismo. Ángel Rama nos dice que un importante efecto de la nueva economía en el arte y en especial las letras lo fue el hecho de que el poeta (escritor en general) no tenía por qué seguir cumpliendo las tareas de educador de una sociedad ni tampoco la obligación de andar en el juego político e ideológico de su país.

¹²⁸ BUENO, 270.

"No se trata del exclusivo abandono de la política [...] sino del abandono de todas las funciones educativas e ideológicas que hasta ese momento conllevaba la poesía y de las cuales la política era sólo una, aunque la más visible."¹²⁹

En el caso de Cuba, durante el apogeo del modernismo, la nación estaba en plena lucha civil para independizarse de España, lucha que no era sino el fruto maduro de un largo periodo de autonomía ideológica, que se dio entre los criollos desde el siglo XVIII en las condiciones que ya vimos. Según Ángel Rama, el modernismo fue un movimiento que se gestó en "la zona de las sociedades criollas, al margen de las rebeliones indígenas."¹³⁰ Pero en Cuba, la composición multiétnica no predominantemente criolla dio un matiz diferente a su historia con relación a la de otros pueblos de América, donde el mestizaje fue mínimo y la masa criolla, la principal, como por ejemplo la Argentina. Hay que ver, como ya se dijo, que en Cuba, la abolición definitiva de la esclavitud se dio hasta 1886 y que toda una suerte de conquistas democráticas, alcanzadas en otros países de la América hispana al menos "en teoría", en Cuba se alcanzaron apenas tras la guerra de 1895 y la Constitución de 1901 (pese a la *Enmienda Platt*).

Los poetas cubanos —llamados "de 1902"— que volvían del exilio o de la manigua, publicaron mucha poesía patriótica en esos primeros años del siglo. A ellos no les interesaban las novedades de la poesía y prosa francesas. Pesaba hondamente en ellos una frustración por las condiciones en que se dio la independencia con relación a España.

¹²⁹ RAMA, 45.

¹³⁰ RAMA, 20.

Los intelectuales cubanos no podían dejar su papel de educadores del pueblo y de conciencia cívica de su nación.

Cuba iba a la zaga en sus conquistas democráticas, comparándola, por ejemplo, con Argentina, en que la mayoría de la población era criolla y alcanzó la organización definitiva de su patria con la federalización de Buenos Aires, en 1880 (generación de "los hombres del 80"), y esto permitió que surgiera "un compacto grupo modernista cuando en otras partes sólo se oían voces aisladas".¹³¹ En este mismo país sudamericano, más cercano a las modas europeas, el modernismo terminó cuando en otros países apenas se oían voces iniciales, y dio paso a una poesía más íntima y moderada, en la misma línea esteticista, pero con expresión más sencilla, para luego abrirse paso al creacionismo y al ultraísmo.

Otros países que contribuyeron al modernismo inicial fueron México con Manuel Gutiérrez Nájera y Salvador Díaz Mirón, y Colombia con José Asunción Silva.

Es cierto que, de las tres principales generaciones de la República cubana, la más entusiasta, que fue la primera, dejó frutos de lirismo y aun de vanguardismo; tuvo, asimismo, la preocupación por adquirir una formación intelectual universal, leyó a Schopenhauer, Nietzsche e Ibsen y estuvo influenciada por el estetizante ensayista uruguayo José Enrique Rodó. Esta primera generación republicana no encajó plenamente en el modernismo, porque, pese a su entusiasmo frente a la naciente república, pesaba la injerencia de los Estados Unidos de

¹³¹ Enrique ANDERSON IMBERT, *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo II. *Época contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 66.

Norteamérica en su patria y sus circunstancias históricas les impedían cultivar preciosismos. Sin embargo, había en estos escritores una preocupación por estar al día, por ser "modernos". Pero, antes de entrar en la poesía moderna y las vanguardias, es preciso hablar de la influencia de la literatura francesa durante la segunda mitad del siglo XIX —concretamente parnasianismo y simbolismo— en las letras hispanoamericanas y españolas, especialmente en su etapa modernista, dado que ésta no podría haberse expresado sin esta herencia cultural. Además de que, más tarde, las vanguardias, en especial el surrealismo, difícilmente podrían explicarse sin volver a las fuentes del decadentismo simbolista. Por otro lado, para nuestros fines de ubicar a Dulce María Loynaz dentro de la historia de la literatura, la importancia de revisar estos dos movimientos —parnasianismo y simbolismo— radica en que ella misma reconocía su deuda particularmente con el segundo.

"[Refiriéndose a ella y a sus hermanos] Fueron así los poetas franceses los primeros en deslumbrarnos. Rimbaud, Verlaine, Baudelaire se convirtieron pronto en nuestros maestros amadísimos. Puedo decir que los amamos con la fuerza del primer amor."¹³²

En otro momento, en el Preludio [*sic*] a su novela *Jardín* dice:

"...me habría de pronto aproximado al Símbolo, única escuela, única concreción que todavía me inquieta, y también única, quizás a la que podría aspirar."¹³³

¹³² Simón, 76.

¹³³ Dulce María LOYNAZ, *JDN. Novela Lírica*. La Habana: Letras Cubanas, 1993, p. 8.

Más adelante, en el subcapítulo de influencias en nuestra poetisa, veremos hasta qué punto realmente el simbolismo francés marcó una impronta en ella.

Históricamente apareció primero el parnasianismo, y su duración, cuando mucho, fue de una década (de 1866 a 1876), además de que sólo se dio en el ámbito de la literatura y más específicamente en la poesía. Surgió casi al mismo tiempo que el naturalismo en la narrativa y su mérito fue darle nuevos derroteros a la lírica que adolecía de una laxitud formal apabullante. Los parnasianos no tuvieron manifiesto expreso, mas los unían algunas características en común, dentro de las que destacan, por su importancia: el cultivar el arte por el arte y no con fines morales, sociales o políticos; cuidar escrupulosamente la forma tan descuidada por el romanticismo y dar al poema la mayor objetividad alcanzable tanto en sus temas como en la forma de tratarlos, en contraposición, nuevamente, con el romanticismo cuya forma de concebir y gestar una obra se basaba en la "inspiración" y la mayor subjetividad posibles. Los parnasianos se expresaron en la publicación *El Parnaso Contemporáneo*, que vio la luz en 1866, seis años después de la muerte de Víctor Hugo, el último gran romántico francés. De hecho, su rechazo a los presupuestos románticos no era contra Hugo o Musset (respetados y admirados en forma unánime), sino contra Lamartine, por la carga sentimental y política de algunas de sus creaciones. Entre sus representantes más destacados fueron Teófilo Gautier (1811-1872), Leconte de Lisle (1818-1894), Teodoro de Banville (1823-1891), Carlos Baudelaire (1821-1867), Verlaine (1844-1896), Rimbaud (1854-1891), Sully-Prudhomme (1839-1907), José

María de Heredia (1842-1905), Francisco Copeé (1842-1908), Catulo Mendès (1841-1909) y más tarde Anatole France (1844-1924).

El Parnaso Contemporáneo dejó de publicarse en 1876; en su último compendio, ya no aparecieron Verlaine ni Rimbaud y, por el contrario, se rescató la obra de Baudelaire, muerto nueve años antes de la fecha dada como fin de *El Parnasse* y el inicio del simbolismo bajo el nombre de "decadentismo". Las revistas donde el nuevo movimiento se expresaba en un inicio se redujo sólo a *Le Décadent* y después de que Moréas sustituyó el término "decadente" por el de "simbolista" y dio a luz el *Manifeste du Symbolisme*, aparecieron publicaciones como *Le Symboliste* (1886), *La Voghe* (1886), *La Nouvelle Rive Gauche* (1882) que un año después se convirtió en *Lutèce*, entre otras. Sus representantes fueron los que, a manera de nómina, aparecieron en *Los poetas malditos* de Verlaine; además de este mismo y de Mallarmé (1842-1898), figuraban Rimbaud, Rémy de Gourmont (1858-1915), Moréas (1856-1910), Maeterlinck (1862-1949), Gide (1869-1951), Valéry (1871-1945), etc. Dentro de sus propósitos, los simbolistas querían rescatar lo subjetivo del romanticismo y hacer que el lenguaje, a través de su musicalidad, se volviera sugerente y diera a entender cosas que en su sentido literal no podrían ser captadas por el lector; pretendían asimismo dar flexibilidad al verso, para lo cual adoptaron, cuando era necesario, el verso libre y desdijeron la exageración en el cuidado formal de los parnasianos. Este movimiento se extendió al teatro, a la prosa poética y, fuera de la literatura, a la música y a la pintura; por otro lado, se difundió por muchos países europeos, por lo que sus detractores lo consideraban

como extranjerizante. No hubo en el simbolismo una ruptura total con el parnasianismo, puesto que siguió con el objetivo de crear un arte por el arte mismo, sin injerencias morales ni socio-políticas.

El parnaso francés y el culto a las novedades europeas se dieron en Hispanoamérica a partir de la generación que Enrique Anderson Imbert señala de 1880 a 1895 (nacidos entre 1855 y 1870)¹³⁴ con Manuel José Othón en México, Juan Zorrilla de San Martín en Uruguay y los primeros modernistas. Ya en una generación anterior se solía llamar "parnasianos" a poetas que cuidaban la forma, aunque en ellos no se encontrara huella de Baudelaire, Poe o algunos otros de los considerados "raros". Max Henríquez Ureña señala dos casos de este fenómeno, ambos españoles: Manuel Reina (1856-1905) y Ricardo Gil (1855-1908). En América sucedía lo mismo:

Muchos poetas podrían mencionarse en América, dentro de esa época como celosos cultivadores de la forma y de la elegancia de la expresión. No pocas veces se les quiso aplicar el dictado de "parnasianos", como ocurrió con el venezolano Jacinto Gutiérrez Coll (1830-1901), que no era sino un poeta de emociones recónditas...¹³⁵

Como ya se dijo, el modernismo no puede explicarse sin la influencia del parnasianismo ni del simbolismo. Una característica notable del modernismo fue el haber fusionado distintos movimientos que en Europa eran excluyentes y que se estaban dando en un ámbito de celeridad, sucediéndose unos a otros con gran velocidad.

¹³⁴ ANDERSON IMBERT, 343.

¹³⁵ HENRÍQUEZ UREÑA, 49.

El isocronismo cultural que se instaura en la época tiene inmediata consecuencia sobre los escritores. Éstos se ven impelidos a recoger de una sola brazada una multiplicidad de caminos, estilos, temas y un amplio sector cronológico de la segunda mitad del XIX, donde se han ido sucediendo diversas corrientes. [...] En el periodo de las dos últimas generaciones, la de 1880 y la de 1895, encontramos reunidos el último romanticismo, el realismo, el naturalismo, el pamasianismo, el simbolismo, el positivismo, el espiritualismo, el vitalismo, etc., que otorgan al modernismo su peculiar configuración sincrética...¹³⁶

Por otro lado, nos encontramos con el modernismo de Rubén Darío y los "modernistas". Aunque Darío creó escuela, el modernismo tuvo tantas expresiones como "practicantes"; en España con Valle-Inclán en la prosa y Juan Ramón Jiménez en el verso; en la América hispana, unos más radicales que otros, unos más tendientes al preciosismo de Darío y otros más introspectivos. Y dado que el manifiesto del modernismo fue ese "sé tú mismo", no hay tal movimiento sino personalidades creadoras.

Otra característica del modernismo fue su experimentación con la métrica, al resucitar viejos usos, al importar de otros idiomas ciertas combinaciones de metros y estrofas. Y si bien esto se dio también en España, ocurrió allá con reticencias y timidez; siempre los poetas americanos se mostraron más receptivos a las novedades.

"Por regla general, los poetas hispanoamericanos de este periodo en que se incubó el modernismo no se mostraron remisos al empleo

¹³⁶ RAMA, 42.

de metros novedosos o a la resurrección de otros caídos en desuso."¹³⁷

Fuera de Salvador Rueda, que sostenía correspondencia con los "nuevos" de América, los escritores peninsulares veían con desconfianza al modernismo en sus primeras etapas. Decía Unamuno: "Nuestra lengua nos dice allende el gran mar cosas que aquí no dijo nunca."¹³⁸ Sin embargo, hubo en España propagadores de la cultura francesa de la época parnasiana, tales como Eusebio Blasco (1843-1903), el mismo Salvador Rueda, de igual modo que Alejandro Sawa del simbolismo.

Otra característica del modernismo fueron su preciosismo formal, que tomó de Gautier el uso de vocablos que significaban brillo y elegancia como las piedras preciosas, el cisne, el pavorreal, el flamenco. Del simbolismo, en particular de Baudelaire, los modernistas tomaron las sinestesias, que son las correspondencias entre efectos visuales, auditivos, táctiles, del gusto y olfativas, pero cuando tienen un sentido diferente al original.¹³⁹ Para los americanos era un orgullo practicar un arte lleno de todas estas innovaciones, el formar parte de un movimiento de carácter internacional y netamente americano a la vez, pese a que sus situaciones sociales y políticas reclamaban una revisión. El poeta americano deja de ser, como ya se dijo, educador

¹³⁷ HENRÍQUEZ UREÑA, 44.

¹³⁸ Cit. por HENRÍQUEZ UREÑA, 99.

¹³⁹ Sinestesia: tipo de metáfora —o grado de metáfora, según Cohen— que consiste en asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales, lo que se logra al describir una experiencia en los términos en que se describiría otra percibida mediante otro sentido. [V. gr. "color estridente" "imagen amarga"]. Morier la llama también transposición sensorial. [Ver Helena BERISTAIN, *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1985].

del pueblo y político. Otra muy distinta es la situación de España a finales del siglo XIX; ante la pérdida de sus últimas colonias y el avance del capitalismo y de la industrialización, a los cuales llegó tarde por causas que en esta investigación no nos compete explicar, es comprensible que el ánimo de los escritores españoles no fuera un buen caldo de cultivo para *preciosismos* y sinestesias. Así, mientras en América los poetas cerraban los ojos a la realidad social y dejaban la política y los ministerios de educación a los políticos, y se dio el modernismo, en España florecía el "noventayochismo", ambos coincidentes cronológicamente hablando, pero completamente diferentes entre sí.

Dentro del noventayochismo se dio principalmente el cultivo de la crítica y el ensayo, así como un arte principalmente narrativo, en que se expresó todo el sentimiento de decadencia social y moral de la sociedad española. Dentro de la lírica, destaca Antonio Machado.

Después, en la primera década del siglo XX, se dio el "novecentismo" en España, el cual estaba más ligado al modernismo que la "generación del 98". Estuvo representado por Juan Ramón Jiménez en el verso y Valle-Inclán en la prosa. Juan Ramón se encontraba en este momento en su primera etapa, en la que predominaba el cromatismo y el esteticismo. Valle-Inclán reflejó el decadentismo simbolista más que los preciosismos modernistas, aunque su prosa es cuidada y entra también en la escuela de Darío. Ese decadentismo al que nos referíamos tiene que ver con sus

esperpentos,¹⁴⁰ con ese gusto por "la sensualidad enfermiza, el satanismo y la religiosidad [...] el refinamiento aristocrático, evidente en su mismo lenguaje..."¹⁴¹ Todas estas características eran propias de una sociedad cultivada hasta la exquisitez, de una alta cultura literaria, como lo fue la francesa del siglo XIX, que, en España, se vino a reflejar hasta la vigésima centuria.

Enrique Anderson Imbert circunscribe esta decadencia dentro de las características del modernismo hispanoamericano:

"¿Gusto por lo bonito, por lo elegante? Desde luego. Pero no faltó el gusto, también minoritario, por una realidad fea y enfermiza."¹⁴²

A partir de 1905, con la publicación de *Cantos de vida y esperanza* de Darío, el modernismo de este poeta entró en una fase nueva, más introspectiva y "humanizada".¹⁴³ Por otro lado, del Casal, Gutiérrez Nájera, Martí y Silva, todos acababan de morir prematuramente. Otros, de mayor edad que Darío, que marchaban hacia el mismo sitio por caminos separados (Díaz Mirón, por ejemplo), se desviaron para unírsele. Los coetáneos o los más jóvenes que el vate nicaragüense lo rodearon (Lugones, Nervo) y se formó así la llamada "segunda generación modernista". A la par, en países como Cuba, en que la apremiante realidad histórica no permitió el desarrollo

¹⁴⁰ El esperpento es una manera de ver el mundo artística o estéticamente, que consiste en deformar las apariencias, para conseguir expresar una realidad grotesca y absurda.

¹⁴¹ Demetrio ESTÉBANEZ CALDERÓN, *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 1996, p. 264.

¹⁴² ANDERSON IMBERT, 399.

¹⁴³ Término usado por Ortega y Gasset para designar un tipo de literatura que estuviere fuera del objetivo "arte por el arte", por contraposición al arte "deshumanizado" que no permite la injerencia de los sentimientos del autor y de su situación sociopolítica en su obra.

del modernismo, ya surgido con Martí y Casal así como en un reducido grupo de epígonos, se dio una generación postmodernista, representada por poetas provincianos como Boti y Poveda (ambos de Oriente), Moya (de Camagüey) y Acosta (de Matanzas), los cuales se caracterizaron por un modernismo más introspectivo e íntimo, con mayor subjetividad.

Después de la segunda generación modernista o del postmodernismo —según se haya dado en cada caso—, tras la muerte de Darío en 1916 y el fin de la Primera Guerra Mundial en 1918, los jóvenes escritores comenzaron a experimentar nuevamente, tanto en Europa como en América, siguiendo las pautas del simbolismo, dentro de cuyo manifiesto está el cambio a ultranza: cada generación debe renovar a la precedente.

Mientras en Francia entraron en boga el dadaísmo, el expresionismo en Alemania, el futurismo en Italia, en España Ramón Gómez de la Serna hacía llegar a sus compatriotas noticias de esas vanguardias a través de su revista *Prometeo* (1908-1910) y se publicaron en ella el "Manifiesto futurista" y la "Proclama futurista a los españoles", escrita esta última por Marinetti expresamente para la citada revista y dos trabajos claves del propio Gómez de la Serna que constituyeron el verdadero y primer manifiesto vanguardista en España: "El concepto de la nueva literatura" y "Mis siete palabras (Pastoral)".

Pero la vanguardia netamente hispana e iberoamericana no surgió sino hasta 1918, año en que se publica su manifiesto. Nos

referimos al ultraísmo que suplió al novecentismo y al modernismo decadentes, cuyas características más importantes fueron: la importancia de la metáfora, la supresión de símiles y de adjetivos, su relación con la arquitectura y las artes plásticas manifiesta en la creación de poemas jugando con los espacios en blanco para crear figuras, el usar temas de la "vida moderna" y de los progresos científicos, la supresión del elemento sentimental y erótico, del confesionalismo o posibles referencias morales, la búsqueda de un arte autónomo y cerrado en sí mismo, así como una actitud lúdica, de agudeza y humor —concepción de un arte intrascendente—, éstos entre los rasgos más importantes. Demetrio Estébanez Calderón da por sentado que el ultraísmo terminó en el año 1922, cuando dejó de publicarse la revista *Ultra*,¹⁴⁴ no así en Hispanoamérica, en donde los argentinos, acaudillados por Jorge Luis Borges, seguían los postulados ultraístas hasta los años treinta en la revista de *Martín Fierro* (además de que, en el caso de América, se dan otras vanguardias, como el creacionismo de Vicente Huidobro y el estridentismo en México guiado por Manuel Maples Arce).

En España, junto al ultraísmo convive una nueva vanguardia que se ha llamado "generación del 27", que se centra en el redescubrimiento de Góngora por Dámaso Alonso y Pedro Salinas, cuando se acercaba el tercer centenario de la muerte del citado poeta. Asimismo, a partir de 1924, con la publicación del *Manifiesto del surrealismo* de André Breton y la fundación de la revista *La révolution surréaliste*, se inició este movimiento, que habría de influenciar

¹⁴⁴ ESTÉBANEZ CALDERÓN, 1062.

también a los españoles e hispanoamericanos, y sobrevivir a las dos guerras (la Civil Española y la Segunda Guerra Mundial).

Las características de la "generación del 27" fueron casi las mismas que las del ultraísmo, haciendo énfasis en dos de ellas: el culto a la metáfora barroca al estilo Góngora y el haber fusionado las novedades vanguardistas con la tradición literaria española. Por otro lado, el surrealismo llegó a España de primera mano; en 1922 Breton ofreció una conferencia sobre *Los pasos perdidos* en el Ateneo de Barcelona. En 1925, Louis Aragon pronunció otra sobre el surrealismo en la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde convivían Lorca, Dalí y Buñuel, entre otros, y donde acudía frecuentemente Alberti. De cualquier modo, Estébanez Calderón afirma que fue Juan Larrea quien introdujo el surrealismo entre poetas como Lorca, Aleixandre y Alberti.¹⁴⁵ Algunas características de este nuevo movimiento en Francia fueron: la reivindicación de la intuición y de la mentalidad mágica propia de los niños y de los pueblos primitivos sobre el racionalismo como principal si no es que única fuente confiable de conocimiento, así como el echar mano de la tradición esotérica y hermética. Otro rasgo se refería a tratar de conciliar a Marx y a Freud: "creen los surrealistas que la revolución sexual potencia las exigencias de una revolución social."¹⁴⁶ El surrealismo para Breton representaba una nueva moral, cuyo lema sería "cambiar la vida" y transformar la sociedad y se fundaría en tres principios básicos: la libertad, el amor como imperativo supremo y la poesía. Otros de sus presupuestos lo

¹⁴⁵ ESTÉBANEZ CALDERÓN, 1015.

¹⁴⁶ ESTÉBANEZ CALDERÓN, 1014.

fueron la "escritura automática", la transcripción de sueños, la simulación de delirios, *collages*, etc. El surrealismo se extendió más allá de la poesía y de la literatura en general y se dio en el teatro, en la pintura y en el cine. El "caso español" de esta corriente merece una especial atención por la magnitud y calidad de su producción. En la década de los treinta fue cuando se produjo lo más significativo del surrealismo español; en sus características coincidió con el "caso francés", pero entre los escritores iberos la escritura automática implicaba una ordenación racional de la misma. Estébanez Calderón cita a Gullón, para quien el surrealismo español no existió como tal, sino que tendríamos que hablar de técnicas surrealistas y no de seguidores puntillosamente fieles a los manifiestos surrealistas.¹⁴⁷

La "generación del 27" tuvo dos momentos: uno primero "deshumanizado"¹⁴⁸ y estetizante, y luego otro en que, bajo la influencia del surrealismo y ante la inminencia de la guerra civil, el arte se "humanizó" y buscó conquistas sociales, que muchas veces costaron el exilio, cuando no la muerte, a los escritores.

Por otra parte, como contraposición al surrealismo y su preocupación social, el simbolismo —del cual se valieron también los surrealistas— asumió lo que en las últimas décadas del siglo XIX y en el novecentismo español se llamó "poesía pura". Originalmente esta noción apareció en Edgar Allan Poe, de quien probablemente la tomó Baudelaire. Aludía a un tipo de creación poética basada en la musicalidad del lenguaje y su sugestión mágica. Según Mallarmé, el

¹⁴⁷ Cit. por ESTÉBANEZ CALDERÓN, 1016.

¹⁴⁸ Ver nota 143.

poeta tenía que ser "vidente" y le atribuía a la poesía rasgos místicos que, más adelante, retomaría el abate Henri Bremond, para quien la poesía era una especie de trance. Jorge Guillén, entre sus detractores, seguía a Valéry en su afirmación de que "No hay más poesía que la realizada en el poema, y de ningún modo puede oponerse al poema un 'estado' inefable que se corrompe al realizarse y que por milagro atraviesa el cuerpo poemático [...] Poesía pura es todo lo que permanece en el poema, después de haber eliminado todo lo que no es poesía."¹⁴⁹ Esto implica una visión del "arte por el arte" que dejó el simbolismo como herencia a todos los *ismos* que ya hemos visto a excepción del surrealismo por su militancia política. Sus representantes más importantes fueron Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego y, en América, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges (en su etapa ultraísta), entre otros.

Nos propusimos ubicar en este apartado a Dulce María Loynaz en su ambiente socio-cultural —específicamente literario. Antes de ver lo que de manera específica pasaba en Hispanoamérica y en Cuba durante el auge de las vanguardias europeas, es pertinente recordar nuestro propósito inicial, ya expresado al principio de esta sección, que se refiere a que nuestra semblanza de Europa y España en particular llega hasta la "generación del 36" española, fecha que escogimos, porque enmarca cabalmente el final del periodo en que se gestó y publicó uno de los poemarios más importantes de Dulce María —*Versos (1920-1938)*. Así pues, veamos someramente a la "generación del 36". Desde el punto de vista histórico estuvo marcada

¹⁴⁹ Cit. por ESTÉBANEZ CALDERÓN, 857.

por el inicio de la Guerra Civil Española y desde el punto de vista estrictamente literario fue una vuelta al clasicismo de Garcilaso —cuya cuarta centuria de su muerte coincidió con ese año de 1936—, a quien comenzaron a imitar, al mismo tiempo que a “humanizar” la poesía (sobre todo la escrita en el exilio) y a volver a los noventayochistas, que eran los existencialistas españoles, equivalentes o contrapartes de lo que en Francia se daba con este movimiento filosófico y literario. Los rasgos de la “generación del 36” no son muy distintos formalmente de los *ismos* anteriores: “de la poesía pura heredaron la profusión de imágenes, no pocas preferencias léxicas, expresiones acuñadas y algunos esquemas sintácticos gongorinos.”¹⁵⁰ Pero, más importante que estas características formales, la “generación del 36” se destacó por su humanismo “nos sacó del magisterio inmediato de la Generación del 27, para llevarnos a Unamuno, hacia Antonio Machado, hacia Ortega. Y nos apartó de la brillante y gozosa tentación del juego poético y literario, para acercarnos a la integridad del hombre de carne y hueso.”¹⁵¹

En Hispanoamérica se dio el ultraísmo a la par que en Europa, así como la poesía pura y el surrealismo, además de que contribuyó a las vanguardias con el “creacionismo” de Vicente Huidobro (1893-1948), el “estridentismo” de Manuel Maples Arce (1900- 1982) y con otros *ismos* de menos importancia como el “diepalismo”, de Luis Palés Matós (1898-1959) en Puerto Rico, a la par que el “integralismo” con

¹⁵⁰ Rafael LAPESA, *Poetas y prosistas de ayer y hoy*. Madrid: Gredos, 1977. [Cit. por Ángel VALBUENA PRAT, *Historia de la literatura española*. Tomo VI: Época contemporánea. Barcelona: Gustavo Gili, 1983, p. 213].

¹⁵¹ Ildfonso-Manuel GIL, cit. por VALBUENA PRAT, 212.

sus dos vertientes: el "neocriollismo" de Manrique Cabrera y Juan Antonio Corretjer, y el "neoromanticismo" (en el que fueron conspicuas las mujeres como Julia de Burgos, Carmen Alicia Cadilla, Carmelina Vizcarrondo, Amelia Ceide, entre otras. También, entre los varones, destacaron Samuel Lugo, Cesáreo Rosa-Nieves, Clemente Soto Vélez, Julio Soto Ramos). Otra contribución hispanoamericana a las vanguardias fue el "trascendentalismo" de Félix Franco Oppenheimer, todas estas últimas también de Puerto Rico.

Tanto el ultraísmo, como la poesía pura y el surrealismo hispanoamericanos, tuvieron similares características que en España y Francia. Desde este momento los escritores iberoamericanos colaboraron en los *ismos* literarios al parejo que los europeos. El manifiesto del ultraísmo lo elaboró Borges y el creacionismo de Huidobro se adelantó al de Pierre Réverdy, con su escrito *Non serviam* en 1914. Las características de esta vanguardia no difirieron mucho de las otras, en su defensa del arte puro y en el uso de la metáfora como elemento esencial de la poesía. Su fuente de inspiración sería el arte mismo y no la naturaleza, a la que se negaban a imitar y ensalzar.

Después del modernismo, las generaciones de 1910 a 1925 y la de 1925 a 1940, que son las que nos interesan para enmarcar —como ya se dijo— las primeras producciones de Dulce María Loynaz, pueden clasificarse de acuerdo con Anderson Imbert por sus preferencias; este historiador señala que "hubo poetas de gusto normal, de gusto anormal y de gusto escandaloso."¹⁵² Además nos alerta de que la producción principal de estas generaciones era la poesía, más que la prosa misma:

¹⁵² ANDERSON IMBERT, II, 9.

"[Refiriéndose a la generación de 1925 a 1940] Fue más una generación de versificadores que de prosadores, de líricos que de narradores: la poesía tenía su radiante centro en el verso, y desde allí, como un sol, mantenía en sus órbitas a los géneros en prosa."¹⁵³

Volvamos a la clasificación de Anderson Imbert. Lo que para éste era la "normalidad" residía en lo inteligible de una creación, rasgo que se apreció hasta las últimas huestes modernistas en Hispanoamérica y en Francia, cuando el simbolismo dejó a un lado lo que le quedaba de coherencia y comenzó a irse por rumbos cada vez más irracionales (Clandel, Gide, Maeterlinck, Valéry), para dar lugar a los *ismos* —especialmente es el caso del dadaísmo. Así pues, los dos fenómenos fueron paralelos: el modernismo iberoamericano amaina en 1910, y al mismo tiempo estaban surgiendo los "escandalosos" en Europa. Los "normales" eran postmodernistas que no se aferraron a los *ismos* —por lo menos no a los que dejaban su verso en una aparente incoherencia— y que se desvían a un trato más directo con la vida y la naturaleza. Son sencillos, humanos, sobrios; muchos de ellos seguían libando del lado simbolista del modernismo "un fluido hondo, fresco, sereno",¹⁵⁴ tal es el caso del mismo Darío, Nervo y González Martínez, entre los más destacados. Otros "normales" tendían al clasicismo —tal vez eran parte de un resabio parnasiano— como ocurre con Alfonso Reyes. Otros más expresaron sus emociones con efusividad (acaso de una manera neorromántica), como Barba Jacob, Ercasty, Mistral, Sabat; los hubo también ridiculizantes del modernismo (el cubano José Zacarías Tallet), otros cerebrales y especulativos (Ezequiel

¹⁵³ ANDERSON IMBERT, II, 142.

¹⁵⁴ ANDERSON IMBERT, II, 10.

Martínez Estrada en Argentina), otros más los hubo religiosos como Ramón López Velarde; están también los criollistas y nativistas apretados contra su tierra (Fernán Silva Valdés en Uruguay) y los de emoción civil y política como Andrés Eloy Blanco en Venezuela.

Lo que para Anderson Imbert era la "anormalidad" se halla relacionada con el surrealismo y la negación de lo lógico y racional en la poesía. Cronológicamente se ubicó entre el inicio y el fin de la Primera Guerra Mundial, aunque su gestación, dentro de la literatura francesa, venía de mucho más atrás (génesis asociada con el simbolismo) y el efecto que sobre ella ejerció el conflicto bélico ya aludido fue un detonante no tan decisivo como se supone. De hecho, los poetas de la posguerra reaccionaron con fe y esperanza en el destino de la humanidad y les dio por jugar con la literatura (actitud muy diferente de los escritores de 1940, que tras la Segunda Conflagración cayeron en el pesimismo y en el existencialismo). Los *ismos* incoherentes fueron, para Anderson Imbert, la "anormalidad", y fue muy notoria en estas expresiones literarias la función que cumplió el surrealismo; sus representantes querían llegar al origen de la creación artística, y así, cronológicamente, primero el dadaísmo y luego el surrealismo se propusieron hacer una poesía que, dictada por el subconsciente, apelara a una realidad más absoluta que la percibida normalmente. Estos "anormales" son, entre otros, Brull, Girondo, Greif, Huidobro, Vallejo; "van en la misma dirección, se juntan, conspiran, proselitizan, dan un manotón y se apoderan de la bandera que ha de flamear en la vanguardia."¹⁵⁵

¹⁵⁵ ANDERSON IMBERT, II, 14.

Lo que Anderson Imbert llama "el escándalo" que, fuera de Borges, Huidobro, Neruda y Vallejo, era una imitación de los originales europeos, consistió en el trabajo cuidadoso de la metáfora, la expresión poética por excelencia, propia del ultraísmo, creacionismo, poesía pura de la posguerra (por lo que los "escandalizantes", cronológicamente hablando, se ubican alrededor de 1918). Los poetas hispanoamericanos que tenían unos cuarenta años en esa fecha trataron de ponerse a tono y "para participar dieron zapatetas y cabriolas",¹⁵⁶ y así fue como surgió el *Lunario sentimental* de Lugones, la "Tertulia lunática" de Herrera y Reissig, las *Simbólicas* de Eguren y los *Versos ideográficos* de Tablada. Los poetas que hacia 1918 tenían menos de cuarenta años también quisieron participar de esa poesía pura: Ibarbourou, López Velarde, Peña Barrenechea, Alfonso Reyes, Storni. Otros que al terminar la guerra tenían más o menos treinta años fueron más violentos y decididos en su afán de escandalizar: de Greiff, Gironde, Huidobro, Vallejo. Mas los que ya no habían recibido influencia directa del modernismo —que andaban alrededor de los veinte años— fueron las cabezas del nuevo movimiento estético llamado ultraísmo: Borges y compañía (Canal Feijóo, Jacobo Fijman, Galtier, González Lanuza, Marechal). De entre las filas ultraístas —con excepción del español Pedro Garfias y del argentino Jorge Luis Borges— no hubo ningún gran poeta en los años que duró, de 1919 a 1922. Entre los *ismos*, como ya se vio, el que sobrevivió fue el surrealismo con su compromiso político; con menos subconsciencia automática y más conciencia política, inspiró notablemente a César

¹⁵⁶ ANDERSON IMBERT, II, 14.

Vallejo y a Pablo Neruda. Sin embargo, la nota común de los *ismos* más escandalizantes fue el abuso de la metáfora, considerada como esencia de la poesía, a tal grado que los resultados constituían una literatura hermética, poco asequible aun para los críticos. Las características más notorias de esta literatura de "escándalo", según Anderson Imbert, fueron:

- *Cosmopolitismo*: se prefería la vitalidad de las ciudades de cada país a la corrección de las Academias. "Las Academias sirven ahora para provocar el antiacademicismo."¹⁵⁷
- *Actitud ante la literatura*: los más jóvenes sobre todo estaban de común acuerdo en su afán de cambio, nihilista e iconoclasta.
- *Ingenio*: culto a la novedad y la sorpresa.
- *Sentimiento*: era un arte "deshumanizado" donde todo asomo de sentimentalismo era mal visto y sólo daba salida a sentimientos de escarnio, sarcasmo, confusión y humorismo.
- *Felsmo*: dentro de esa expresión de escarnio y sarcasmo va incluida la práctica de los esperpentos.
- *Morfología*: cambios en las funciones gramaticales de las palabras, barbarismos deliberados, sobreproducción de neologismos. En los poemas los espacios en blanco valían tanto como los vocablos. Abandonaron las letras mayúsculas y la puntuación. La tipografía se componía en varios planos simultáneos. Intentaron sustituir las palabras por símbolos no literarios; uso de caligramas y jitanjáforas. Abolición del adjetivo y del adverbio.

¹⁵⁷ ANDERSON IMBERT, II, 20.

- *Sintaxis*: fue destruida. Se redoblaba el sustantivo analógicamente: Hombre-torpedo, Mujer-golfo, Multitud-resaca.
- *Métrica*: verso suelto, abandono de moldes estróficos, de la rima, de la medida, del ritmo, renuncia a la herencia de la música a favor de la poesía.
- *Temas*: exclusión de lo narrativo y lo anecdótico. Se describía el paisaje como telón artificial de fondo. Las cosas inanimadas se hicieron protagonistas. Presencia en la literatura de la vida urbana, la máquina, los movimientos sociales.
- *Imaginismo*: rechazo al símil. La imagen por la imagen a toda costa, pero a través de la metáfora. "Bombardeo de metáforas. Álgebra de metáforas. Metáforas mezcladas o en largas series inconexas."¹⁵⁸

Volvamos ahora a la literatura cubana que dejamos en el periodo de tránsito a la República, con Martí y Casal como iniciadores de un modernismo que, si bien no tuvo éxito en la isla, sí dejó epígonos en el resto de Hispanoamérica y en la misma España. En este momento histórico, los poetas —llamados "de 1902"— que regresaban del destierro o de la manigua publicaron mucha poesía civil y, con ello, retrocedieron a formas prosaicas y didácticas.

Se publicó *Arpas cubanas* (1904), antología compilada por Aniceto Valdivia (el "Conde Kostia"), que nos permite conocer la situación de la lírica cubana a principios del siglo XX. Podemos apreciar en ella a esos poetas "de 1902" que se dedicaron al asunto patrio, también a los seguidores de Casal, modernistas, como Juana

¹⁵⁸ ANDERSON IMBERT, II, 22.

Borrero, Federico y Carlos Pío Uhrbach y, finalmente, a poetas de la primera generación republicana que ensayaron tímidamente algunos intentos de vanguardia (entre estos tenemos a Acosta, Boti y a Poveda).

Antes de dedicar nuestra atención a las distintas ramificaciones del postmodernismo, dejaremos por sentado que nos hemos de ocupar sólo de la poesía, pues no es lo mismo tratar de hablar de todos los géneros literarios tradicionales en un momento en que eran pocos quienes tenían acceso a la edición de sus obras (además de estar limitados al asunto patriótico, como fue desde que llegó la imprenta a Cuba hasta Martí y Casal). No es lo mismo hacer lo que vinimos haciendo hasta nuestra revisión del modernismo que intentar lograrlo con los movimientos literarios propios de la República cubana y las distintas corrientes que convergieron en ella después del modernismo.

Estudiosos, como Salvador Bueno y Raimundo Lazo, coinciden en que el periodo de la República, enmarcado entre 1902 y el triunfo de la Revolución socialista en 1959, se dividió en tres generaciones: la de los nacidos entre 1870 y 1885 y que comenzaron a publicar entre 1895 y 1910; la comprendida entre 1910 y 1925 (nacidos en el periodo que va de 1885 a 1900); y, finalmente, la generación que publicó de 1925 a 1940, cuyo nacimiento estuvo delimitado entre los años de 1900 y 1915.

Decíamos que, al inicio del siglo, el postmodernismo derivó en varias direcciones; se mencionó ya la labor de Boti, Poveda y Acosta, en quienes habían aún rastros modernistas, aunque la lírica se iba

hacia el intimismo, la expresión sencilla y también hacia la poesía social, sin perder la galanura de la forma. Boti (1878-1958) ensayó recursos vanguardistas como los que aparecieron en sus libros *Kodak-Ensueño* (1929) y *Kindergarten* (1930); Poveda (1888-1926) estaba todavía muy influido por José Asunción Silva, los parnasianos, simbolistas y decadentes, aun en su *spleen*,¹⁵⁹ producto de la insatisfacción y el pesimismo ante lo cotidiano y vulgar y la situación política-social de Cuba; Acosta (1886-1979) mostró dos vertientes en su obra poética: una de corte lírico, de tema sentimental, patriótico y amoroso y de intención reflexiva y otra cuyo núcleo se halla en la realidad social, sin perder la compostura modernista, la cual, con todo y su decadencia, no le impidió comunicar un vivo contenido humano. Un poeta más se agrega a esta tríada: Felipe Pichardo Moya (1892-1957), también provinciano como todos estos postmodernistas, caracterizado por una lírica intimista y su amor a lo autóctono, en su forma indígena o africanista (aunque este poeta, por su fecha de nacimiento, perteneció a una segunda promoción generacional). Básicamente estos fueron los creadores poéticos de la primera generación republicana. Si bien es cierto que se preocuparon por adquirir una formación universal, abrevando en poetas europeos de vanguardia de primera mano, en sus idiomas originales, no se dieron en Cuba los mismos excesos que en casi todo el resto de Hispanoamérica y España. Sí hubo un ultraísmo sobre todo en la

¹⁵⁹ *Spleen*: m. (pal. ingl.) Aburrimiento, tedio, melancolía. [Tomado de Ramón GARCÍA PELAYO Y GROSS, *Pequeño Larousse Ilustrado*. México: Larousse, 1989]. Ver: *esplín*: (Del ingl. *spleen*, bazo, hipocondría) m. Melancolía, tedio de la vida. [Tomado de Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*. XXI edición. Madrid: Espasa Calpe, 1992].

segunda generación republicana, tuvo su medio de expresión en la *Revista de Avance*, pero nunca dejaron de pertenecer a la "normalidad" de la que hablaba Enrique Anderson Imbert; nunca dejaron de ser inteligibles y cantaron también a la naturaleza y a las causas sociales.

La poesía de la segunda generación —de la que ya empezamos a hablar— puede dividirse en tres orientaciones:

- una de recóndita intimidad emotiva muy personal, ya directa, ya disimulada u oculta en las formas de una ironía sentimental,
- una ocupada en la forma y la metáfora que podría llamarse "poesía pura",
- y una poesía social, de tema específicamente afrocubano.

Los que pertenecieron al primer grupo, cuya característica notoria era la ironía tras la cual escondían su lirismo y su intimismo, son: José Zacarías Tallet (1893-1989), María Villar Buceta (1899-1977) y Rubén Martínez Villena (1899-1934).

Los poetas "puros" fueron pocos y muy mal comprendidos en su momento por no ocuparse de los asuntos patrios; entre ellos se cuentan nuestra Dulce María Loynaz —con sus reservas, dado que sus creaciones nunca se apartaron de la anécdota y del hálito humano—, Eugenio Florit y Emilio Ballagas —aunque este último autor también se preocupó por el tema negrista.

En el grupo de poesía social tenemos en primerísimo lugar a Nicolás Guillén, quien supo aunar lo folclórico con la protesta y denuncia sociales; entre otros también podemos contar a Manuel Navarro Luna (1894-1966), Regino Pedroso (1896-1983), Félix Pita

Rodríguez (1909-1990). Unos retrataron al negro más pintorescamente y otros se fueron más por el lado de la protesta ante las injusticias cometidas contra esta raza. Es cierto que el "negrismo" estuviera "de moda" en Europa por esas fechas; de hecho, Picasso se inspiró en las culturas negras de África, Frobenius publicó sus estudios antropológicos, Blaise Cendrars dio a conocer su *Antología negra*; éstos son sólo algunos hechos que trajo consigo la Primera Guerra Mundial; sin embargo, en Cuba, Haití y otras partes del Caribe, vino a ser un modo de expresión genuino de una parte importante de su población.

En este apartado de poesía social es pertinente mencionar al "Grupo Minorista" que, aunque su labor fue más política que literaria, fue un movimiento importante que surgió a partir de esta segunda generación republicana, por los intelectuales que agrupó. Nació durante un evento de homenaje a la escritora uruguaya Paulina Luissi en la Academia de Ciencias de Cuba, en el que el abogado y poeta Rubén Martínez Villena denunció en viva voz un hecho fraudulento del gobierno en turno —presidente Alfredo Zayas (1921-1923)— y este escándalo tuvo repercusiones en el pueblo y gran resonancia pública. Se le llamó "Protesta de los Trece". Además de Villena, estuvo en este grupo Juan Marinello.

La generación de los años 40 estuvo determinada por los siguientes acontecimientos históricos: la caída del dictador Gerardo Machado en 1933; el golpe de Estado de Fulgencio Batista y, finalmente, pero aparte, a nivel internacional, estuvo marcada por la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil Española. El ambiente

general que se respiraba era de frustración, especialmente para el artista y el hombre de pensamiento. "La corrupción, la indiferencia ante lo cultural y el fracaso de la República, uniéndose a influencias literarias extranjeras poco estimulantes, impusieron el dilema de rebelión o evasión..."¹⁶⁰

Otro rasgo de esta época fue la "oficialización" de la cultura a través de la creación de Academias: en 1910 la de Historia y la Nacional de Artes y Letras, a las que siguió, en 1932, la de Lengua, correspondiente a la Academia Española.

La respuesta generalizada fue la "evasión"; ponemos entre comillas esta palabra, porque los poetas creían estar haciendo algo útil para su patria al ponerla en las vanguardias y junto a los últimos movimientos literarios del mundo Occidental sin participar de un arte comprometido con ningún partido político que restringiera su libertad. Fue en la lírica donde se dio con más fertilidad el esteticismo del cual acusa Lazo a esta generación. El crítico mencionado dice que el barroquismo de estos poetas los hizo herméticos. Los bardos más representativos de esta generación del 40 son: José Lezama Lima (1912-1976), Virgilio Piñera (1912-1979), Ángel Gaztelu (1914), Justo Rodríguez Santos (1915- ?), Cintio Vitier (1921), Fina García Marruz de Vitier (1923), Eliseo Diego (1920-1994), Octavio Smith (1921-1987), Alcides Iznaga (1914) y Aldo Menéndez (1918). Lazo dice que crearon un arte para iniciados, unos siguiendo los lineamientos gongorinos y popularistas de la generación española "del 27", otros reviviendo el Renacimiento –generación "del 36" que homenajeó a Garcilaso en las

¹⁶⁰ LAZO, 219.

letras españolas de esos años. A estos creadores, esforzados en la metáfora y en la poesía pura en donde no tuviera cabida ni lo didáctico ni lo político, bien podríamos llamarlos "anormales", sin llegar a ser "escandalizantes", de acuerdo con la peculiar terminología de Anderson Imbert.

Esta última generación tuvo su expresión en la revista *Orígenes*, de periodicidad trimestral a partir de 1944 hasta 1956, codirigida por José Lezama Lima y José Rodríguez Feo. "Publicó solamente materiales inéditos, tanto colaboraciones como traducciones, en ambos casos de destacados autores cubanos y extranjeros. En sus páginas aparecieron cuentos, poemas, crítica teatral y literaria, trabajos sobre artes plásticas —en especial sobre pintura—, de estética, filosofía del arte y música. Dio a conocer las últimas corrientes literarias europeas."¹⁶¹

Roberto Fernández Retamar llama "trascendentalista" a la poesía de *Orígenes*: "en cuanto no se detiene morosamente en el deleite verbal, o considera al poema como intermediario de una exposición afectivo-conceptual, sino como 'posible apoderamiento de la realidad.'"¹⁶² Como podemos apreciar, el "trascendentalismo" de *Orígenes* tiene que ver con la poesía pura y no con el rasgo espiritual y el religioso, propios del "trascendentalismo" de Franco Oppenheimer ya mencionado antes. Cintio Vitier explica la actividad y la postura de estos poetas como un volverse a los "orígenes" de la sensibilidad

¹⁶¹ Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, *Diccionario de la literatura cubana*. (2 tomos). La Habana: Letras Cubanas, 1980, tomo II, pp. 665-667.

¹⁶² Cit. por BUENO, 447.

creadora cubana, fuera de los hechos políticos y empeñada no tanto en "avanzar"¹⁶³ ni en seguir la ruta de las vanguardias. Esto último podría tener que ver con la *Revista de Avance*, órgano editado en Cuba entre 1927 y 1930, cuyos miembros ponían énfasis en las vanguardias, especialmente en el ultraísmo y las últimas corrientes literarias llegadas de España y del resto de Hispanoamérica; sus más importantes colaboradores fueron ensayistas y críticos, tales como Jorge Menach, Juan Marinello, Alejo Carpentier, Rubén Martínez Villena y Raimundo Lazo, entre los más destacados.

Los poetas "trascendentalistas" de *Orígenes* pueden ser agrupados en dos promociones durante los doce años que se publicó: en la primera están, además de Lezama Lima (1912-1976), el Padre Ángel Gaztelu (1914), Virgilio Piñera (1912-1979), Justo Rodríguez Santos (1915- ?) y Gastón Baquero (1916- ?); en la segunda: Eliseo Diego (1920-1994), Cintio Vitier (1921), Octavio Smith (1921-1987), Fina García Marruz (1923) y Lorenzo García Vega (1926- ?). *Orígenes* estuvo apareciendo de la primavera de 1944 al año 1956. La segunda promoción la dirigió José Rodríguez Feo; tuvo el nombre de *Orígenes* todavía en los números 35 y 36; después cambió de nombre por el de *Ciclón*, pero siguió contando con la mayoría de los mismos colaboradores.

¹⁶³ Ver BUENO, 447.

Breve bosquejo biográfico y de creación literaria de las principales poetas mujeres hispanoamericanas contemporáneas a Dulce María Loynaz.

En primer lugar es preciso aclarar que las presentaremos según un orden cronológico por sus fechas de nacimiento y que una de ellas, Juana Borrero, debido a su temprana muerte, no puede ser considerada contemporánea de nuestra Dulce María, pero sí precursora de la expresión poética de las mujeres américohispanas que dio sus mejores frutos durante la segunda y tercera década del siglo XX.

No es nuestro objetivo hacer estudios de género, aunque frente a los hechos obvios observables en la creación poética femenina del periodo que nos ocupa –finales del siglo XIX hasta el año en que muere Juana de Ibarbourou (1979)– es inevitable no tomar cierto partido. Así pues, sin enarbolar la bandera feminista tenemos que admitir el gran esfuerzo de estas precursoras de la literatura en un ambiente masculino en el que las mujeres hacían poesía a manera de un entretenimiento y no como una profesión, estaban confinadas a los temas del hogar, de la maternidad y al asunto religioso, generalmente sólo se dedicaban a escribir durante un periodo juvenil y no publicaban ni en periódicos, ni en revistas, menos aún, en forma de libro.

En este apartado examinaremos a tres poetas que dieron a la estampa sus versos durante los inicios del modernismo: María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereira, Juana Borrero y María Eugenia Vaz Ferreira, así como a otras cuatro escritoras –una de ellas modernista y decadente: Delmira Agustini– y las restantes,

tempranamente influidas por Darío y que luego siguieron un camino muy personal: Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou.

En la mayoría de ellas encontramos los temas tradicionales de la mujer, que ya mencionamos —el hogar, la maternidad y el asunto religioso—, pero aparecen también nuevos rasgos: el erotismo, el gusto por lo morboso de la muerte, así como el tomarla entre sus manos y el decidir cuándo morir. Aun en los asuntos convencionalmente femeninos se observa una originalidad muy acusada, de gran calidad en su forma, pese a que ninguna de ellas se caracterizó por ser innovadora en ritmos ni metros, ni por seguir el camino de los *ismos* —por lo que las siete poetas a las que nos referiremos caben dentro del rubro de “los normales” de Enrique Anderson Imbert. Sus creaciones nunca dejaron de ser inteligibles, nunca jugaron con las metáforas y el lenguaje, nunca practicaron la “escritura automática”. Con todo y esto, una de ellas fue galardonada con el Premio Nobel.

Empecemos con María Enriqueta Camarillo Roa de Pereira (1875-1969), mexicana, nacida en Coatepec, Veracruz. Su estilo era simple; cantaba a las cosas pequeñas de cada día, en especial asuntos relacionados con el hogar, con una gran sencillez en la forma, característica que mantuvo a lo largo de toda su producción, a pesar de que estuvo en contacto con distintas corrientes literarias desde que fue enviada por sus padres a la Ciudad de México para que estudiara música.

Si ha de señalársele un ascendiente, éste sería el romanticismo. Escribió también libros para niños, una novela —*Jirón de mundo*

(1918)– y algunos ensayos. Sus poemas fueron recopilados en cuatro libros, cuyos títulos son bastante elocuentes en sí mismos: *Rumores en mi huerto* (1908), *Rincones románticos* (1922), *Álbum sentimental* (1926) y *Poemas del campo* (1935).

Supo elevar a categoría poética los detalles cotidianos de la vida en el hogar; para ella la vida era dolor y la atormentaba la conciencia de que probablemente no encontrara nunca la felicidad en esta vida. Su estación favorita era el otoño, al que asociaba con la soledad.

Rosenbaum habla de la contención y moderación de esta poetisa, de lo mucho que permanecía sin decir, pese a la emoción con que su obra fue creada y que se dejaba traslucir en ella, atribuyendo esta característica a la “mexicanidad” de María Enriqueta:

*“But although emotion rules her verse, its main characteristic is that of restraint, of moderation, which is perhaps, due to her Mexican temperament and character which have the hermetic quality of leaving so much unsaid.”*¹⁶⁴

Más cercana al modernismo, veremos ahora a Juana Borrero (1878-1896). Fue miembro de una prestigiada familia cubana, hija del poeta, prosista, médico y pedagogo Esteban Borrero Echeverría, en cuya casa, situada en el poblado de Puentes Grandes, cerca de La Habana, se reunía los domingos un grupo de amigos para hablar de *omni re scibili*, pero sobre todo de literatura. Borrero tenía varias hijas; todas escribían poesía, pero no la publicaron. “Entre ellas se contaba una niña sorprendente, que tenía apenas trece años: Juanita [...] que a

¹⁶⁴ Sidonia Carmen ROSENBAUM, *Modern Women Poets of Spanish America. The Precursors, Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou*. New York: Hispanic Institute in the United States, 1945, p. 45.

tan tierna edad había producido algunas composiciones bien rimadas y mejor concebidas.”¹⁶⁵ A las tertulias domingueras asistían nada menos que Julián del Casal y los hermanos Carlos Pío y Federico Uhrbach, entre muchos otros. Tanto los Borrero como los Uhrbach estaban deslumbrados por la poesía de Casal y comenzaron a imitarlo. Se dice que la pequeña Juana estaba enamorada de él. Sin embargo, su hermana Helena [Borrero] se comprometió y casó con Federico Urbach, mientras Carlos Pío se volvió el prometido de Juanita, aunque nunca llegaron al matrimonio, porque él murió en la Guerra de Independencia cubana de 1895 y la poeta falleció de tuberculosis poco después.

Pese a su juventud, fue característico de Juana Borrero el “*spleen*”¹⁶⁶ modernista y decadente de su imitado Julián del Casal; había pesimismo y melancolía en su producción, a la vez que un cuidado y una gran elegancia en la forma. Lo mejor de su obra fueron sus sonetos, calificados por Darío como “de lo más extraño” y llenos de “un sensualismo místico”, propio de los epígonos de Casal.¹⁶⁷

Los poemas de la Borrero —algunos de los cuales fueron publicados en su momento en revistas y periódicos— fueron compilados en un solo volumen, titulado *Rimas* (1895), probablemente en reconocimiento de la deuda que tanto ella como incontables poetas tenían con Bécquer y con el romanticismo propiamente dicho. Pues, si bien es cierto que su emotividad cuando era más espontánea tenía parentesco con los románticos, este hecho no niega su filiación

¹⁶⁵ HENRÍQUEZ UREÑA, 120.

¹⁶⁶ Ver nota 159.

¹⁶⁷ Cit. por ROSENBAUM, 48.

modernista. Su obra, aunque necesariamente breve por lo joven que murió y, según Rosenbaum, no completamente "lograda", "fue en forma indiscutible más que una promesa."¹⁶⁸

Ahora nos referiremos a María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924), uruguaya; nació diez años antes que Delmira Agustini y dos décadas antes que Juana de Ibarbourou, más cercana por su tortuoso temperamento a la Agustini.

Su mayor mérito fue abrir camino a las poetas américo-hispanas posteriores a ella, para hacer de la literatura una profesión y no únicamente un pasatiempo de señorita acomodada. Ella, tanto en su vida como en su creación poética, luchó contra corriente; en una sociedad machista, amante de reglas y tradiciones, ella puede ser considerada "rara" y "extraña".

Por otro lado, vivía hondamente la soledad y la desesperación, porque el amor que buscaba y el erotismo que de él manaba, nunca fue un hombre real y concreto; siempre buscó al varón ideal, a un super-hombre y su forzada virginidad le producía indecible sufrimiento.

Sus temas y obsesiones principales fueron: la necesidad de escaparse y "volar" de la realidad cotidiana que la oprimía y la muerte como salida de esa vida suya tan carente de sentido.

Las influencias detectables en su obra están relacionadas en un principio con poetas románticos como Bécquer, Heine y Musset. Pero estas efusiones fueron breves y comenzó a escribir más a la manera modernista del mexicano Díaz Mirón y el uruguayo Álvaro Armando Vasseur.

¹⁶⁸ ROSENBAUM, 49.

El producto de treinta años de creación poética fructífera fue limitado por ella misma a cuarenta y un poemas publicados en un sólo libro: *La isla de los cánticos*, dado a la estampa póstumamente por su hermano, el filósofo Carlos Vaz Ferreira.

Enseguida nos referiremos a Delmira Agustini y Murtfeldt (1886-1914), descendiente de alemanes por parte del abuelo materno y de italianos por el lado paterno. Uruguay a la igual que María Eugenia. Su familia era acomodada y ella fue centro de solícitas consideraciones por ser la menor de un único hermano. Dice Dulce María Loynaz que Delmira ya escribía versos a los tres años.¹⁶⁹ Además de lo extraordinaria que fue su obra, lo fueron también su vida y su forma de morir. En cuanto a su vida, ella llevaba una vida nocturna: escribía de noche y dormía de día y siempre se le respetó entre los suyos tal característica. En cuanto a su muerte, para explicarla tenemos que hacer mención a su vida amorosa. Se casó, tras un largo noviazgo, con el aparentemente único amor de su vida: Enrique Job Reyes; ya casada no consintió en vivir juntos, se regresó a la casa paterna y se entrevistaba con su marido "casi clandestinamente" en un apartamento decorado con todo el cuidado de él para ella, hasta que aparecieron muertos una mañana, sin dilucidar aún si fue un suicidio doble o asesinato y suicidio de uno de los dos.

Delmira sostuvo correspondencia con Rubén Darío, y Carmen Conde cuestiona si Delmira estuvo enamorada del nicaragüense o, por

¹⁶⁹ Dulce María LOYNAZ, "Delmira Agustini: el misterio en su obra y en su muerte". En: *Ensayos literarios*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993, p. 159.

lo menos, deslumbrada por su personalidad, cosa que se deduce de las cartas que escribió ella al vate, publicadas por Conde junto con su ensayo sobre la Agustini.¹⁷⁰

Como dato curioso de la literatura epistolar de la Agustini cabe mencionar su correspondencia con el que fuera su esposo Enrique Reyes. En sus cartas ella usaba un lenguaje infantil totalmente ajeno a su producción poética, llamado por la profesora Ofelia Machado como "dadaísmo"¹⁷¹: "'tere' por quiere, 'vene' por viene, 'yo sabo' por yo sé y así por el estilo."¹⁷² Dulce María cita a Carmen Conde para exponer su teoría del por qué de este "dadaísmo":

"Dice ella que tal vez la poetisa, un tanto harta de ser tratada como una niña prodigio, se burlaba de todos y de sí misma, representando así el papel que los suyos le habían asignado."¹⁷³

En cuanto a su producción, Sidonia Carmen Rosenbaum la divide en cuatro fases: la primera comprende de los escritos entre los diez y los dieciocho años, publicados en *Rojo y blanco* y en *La Alborada* —prestigiosas revistas de aquel momento. El segundo periodo comprendió dos de sus libros: *El libro blanco* (1907) y *Cantos de la mañana* (1910) —escritos entre los veintiuno y los veinticuatro años—; en 1913 (a los 27 años), con *Los cálices vacíos* entró a un tercer estadio en que acentúa el tema erótico, expresado con singular audacia. La cuarta y última etapa fue, indudablemente, la más oscura,

¹⁷⁰ Carmen CONDE ABELLÁN, *Once grandes poetisas américohispánicas*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1967, pp. 62-102.

¹⁷¹ Cit. por Loynaz, *ENL*, 162.

¹⁷² LOYNAZ, *ENL*, 161.

¹⁷³ LOYNAZ, *ENL*, 162.

la más barroca, la más tortuosa y también la más original.¹⁷⁴

Dice la doctora Rosenbaum que Delmira no se alejaba de los tres temas que son la eterna inspiración de todo poeta: la vida, la muerte y el amor que, en el caso de la Agustini, aparecían estrechamente asociados; el amor era vida y muerte al mismo tiempo. Junto a estos tres temas primarios, en Delmira tenemos que tomar en cuenta el tema de los sueños, porque mucho de lo que escribe no fueron sino cristalizaciones de lo soñado, ya fuera placentero o se tratara de una pesadilla. Y estos constructos oníricos la dejaban generalmente en un estado de ánimo de pesadumbre, porque eran resultado de ese insomnio lleno de soledad y oscuridad.

El término exacto del amor en Delmira Agustini era el erotismo porque en él se reflejaba tanto lo espiritual como lo carnal, y ambos pesaban igual en ella. Así podemos hablar de un maniqueísmo extremo que la lleva del erotismo y la pasión a la castidad y la pureza, de la luz a la oscuridad, de la carne al alma y de la vida a la muerte. Su erotismo se acentúa en intensidad al referirse a la cabeza, las manos, los ojos y la boca del amado.

Sin embargo, su erotismo ha sido llevado a extremos de considerarlo una especie de misticismo, al verlo como fuente de una entrega más allá de lo meramente corporal o torpemente fisiológico. Al respecto dice el estudioso uruguayo Alberto Zum Felde:

"...la voluptuosidad no aparece ella misma, como finalidad; es un camino hacia un más allá heroico del deleite y de la carne; su entrega

¹⁷⁴ Cfr. ROSENBAUM, 69.

tiene el carácter de sacrificio vital, que es lo que da un sentido casi religioso –religiosamente metafísico– al acto amoroso.”¹⁷⁵

Sin embargo, de acuerdo con el mismo Zum Felde, el misticismo, de un San Juan de la Cruz o de una Santa Teresa no son aplicables, en modo alguno, a la poetisa uruguaya, en primer lugar porque no había en ella religiosidad y, en seguida, porque su erotismo no era simbólico, sino que estaba lleno de sensualidad o, por lo menos, una mezcla de ambos.

Lo que sí había en ella, tan contundentemente como su erotismo era esa ansia de superación de lo humano, que Zum Felde y Rosenbaum han atribuido a una influencia nietzscheana. Ella hablaba de una “raza nueva”, esa “formidable raza”, esa “estirpe magna, suprema... celeste... sobrehumana” de la cual la poeta se sentía parte.¹⁷⁶

En sus primeras producciones, la presencia de Darío era innegable –Delmira tenía diez años de edad cuando Rubén publicó *Prosas profanas* en 1896–; en la Agustini de la primera y segunda fases encontramos el uso del vocabulario y métrica propios de ese modernismo, así como un notable simbolismo en el uso del color. En ella predominaron el rojo y el blanco. La monotonía y el tedio eran expresados con el gris; lo ilusorio y el sueño, con el azul; las ilusiones, esperanzas y optimismo, con el rosa. El negro simbolizaba tragedia, pena y sombras.

¹⁷⁵ Delmira AGUSTINI, *Poesías completas*. Buenos Aires: Losada, 1971, pp. 16-17.

¹⁷⁶ Cit. por ROSENBAUM, 127.

Pese a que las percepciones sensoriales no figuraban abundantemente en sus imágenes, sí se daban hiperestésias y sinestésias como recursos poéticos.

La mayor parte de sus imágenes eran visuales, las había también relacionadas con el sabor, la comida y la fruta, pero éstas aparecían en forma abstracta. Tampoco estaba muy asociada con el sentido del olfato, pero hay ocasiones en que atribuía a algo un aroma moral, emocional o físico ("perfume santo", "perfume alegre", "cálido perfume", además de que en otras ocasiones se refería al olor de la sangre o de la muerte). Sus imágenes auditivas no eran usuales: para describir la voz y la risa usaba el oro por lo metálico y las perlas por la relación con los dientes. Sus sensaciones táctiles estaban asociadas con figuras tomadas del vestido. Aparecían referencias a mantos, velos, cortinas, terciopelo, raso, satín, tul, gasa.

De antemano, Delmira no fue una poeta de la naturaleza, como Juana de Ibarbourou. Para la Agustini no era un tema, sino tan sólo un medio de expresión.

*"Consequently all the celestial and terrestrial components of nature that enter her poems are almost never used 'per se', but always with the definite purpose of elucidating or defining an intricate mental or emotional state."*¹⁷⁷

Cuando había en ella serenidad, amabilidad o pureza se asociaba con lagos, palomas o lilas; cuando predominaba la turbulencia, la fiereza, lo tempestuoso, la pasión, se comparaba con el mar, el sol, los animales salvajes, bestias para sacrificio, rosas y claveles.

¹⁷⁷ ROSENBAUM, 122.

Los animales que usa simbólicamente son: el cisne (con una doble connotación de vida y felicidad, así como de pasión), la paloma (por su albura expresa pureza, pero es también el pájaro favorito de Venus y simboliza la sensualidad), los cuervos representan pasiones sombrías; los buitres, apetito carnal; las serpientes, el deseo. La fuerza del deseo está implicada también en la furia y la velocidad de los potrillos salvajes o en el vuelo de las águilas, "*[which] are the birds that can scale the heights of inspiration, for their law is their caprice, their limit: the boundless sky.*"¹⁷⁸ Por otro lado la araña está relacionada con la monotonía, el tedio o las inacabables horas de insomnio.

*But far more significant than the animals –used almost in the accepted symbolic sense– are the constant references and allusions to every conceivable form of germination and flowering: idealistic and real, mental and physical, germination and flowering in mind, soul, in thought, in emotion, in body ... Her vocabulary, therefore abounds in words like raíz, entrañas, surco, semilla, simiente, retoño, fruto, flor, fértil, sembrar, arrancar...*¹⁷⁹

Delmira era una poeta sombría; las tristezas, las sombras y la muerte siempre estaban presentes aun en sus composiciones a la felicidad, a la luz y a la vida. Los contrastes luz y sombra aparecían en cualquier momento.

Realmente es escaso el vocabulario con el que esta poetisa componía sus versos, pero lo manejaba con gran originalidad e imaginación.

¹⁷⁸ ROSENBAUM, 126.

¹⁷⁹ ROSENBAUM, 126-127.

En cuanto a las palabras "lago" o "laguna", al igual que el empleo que les daba Dulce María Loynaz años después en *Juegos de agua*, como sinónimos de tersura, paz, calma, serenidad, en Delmira aparecía a menudo esta misma asociación. De igual manera, para la Agustini un espejo era un lago vertical, metáfora que aparecería en Dulce María también.

En cuanto a los recursos retóricos y características formales de la poesía de la uruguaya, tenemos los *oxímora* o juego de contrarios —muy usados por la gran cantidad de antítesis que aparecen en su poesía. Otro recurso es la repetición de palabras, de versos, de estrofas que aportaban musicalidad al ritmo y énfasis al pensamiento. Usaba también "adjetivos acumulativos, sustantivos o verbos que aparecen en series de tres hasta ocho."¹⁸⁰

Rosenbaum divide la poesía de Delmira en tres tipos de versificación:

- A) la regular, con rima consonante o perfecta,
- B) otra más flexible, pero también regular, con asonancias,
- C) y, finalmente, el metro irregular del verso libre. Este último es el más representativo de su obra, porque es el que va usando más y más, progresivamente, en los poemas más originales ya cercanos a su muerte.¹⁸¹

Delmira Agustini no fue una gran innovadora de las formas. En su versificación predominó la rima consonante; el verso más

¹⁸⁰ ROSENBAUM, 144.

¹⁸¹ Cfr. ROSENBAUM, 144-145.

característico de sus últimos poemas era el alejandrino y su forma estrófica favorita fue sin duda el soneto.

En cuanto a las influencias rastreables en la obra de la Agustini, hay algunos críticos, como Zum Felde y Dulce María Loynaz, que hacen énfasis en la singularidad de su estilo, más individual y original que procedente de otros autores. El uruguayo Zum Felde matiza su aseveración, al señalar las características modernistas y decadentes de los versos de Delmira, así como la influencia de Nietzsche en su anhelo de una raza superior. La cubana Dulce María Loynaz, en su ensayo sobre la poeta uruguaya, dice que, al visitar la casa paterna de la poeta, no encontró una biblioteca en la que pudieran rastrearse raíces de su estilo:

Delmira Agustini no poseyó nunca una biblioteca. No se halló biblioteca alguna en su hogar de soltera, ni en el que por tan poco tiempo habitó de casada. Dejó unos cuantos libros sueltos, casi todos de autores extranjeros y muy disímiles entre sí; pero no en número ni ordenación, suficientes para constituir —por modesta que fuese— una agrupación de volúmenes digna de ese nombre.¹⁸²

El crítico español Enrique Díez Canedo también, al igual que Zum Felde, señala la influencia modernista. La doctora Rosenbaum apunta hacia algunos coterráneos de Delmira que dejaron su huella en la obra de esta poeta: Álvaro Armando Vasseur, María Eugenia Vaz Ferreira y Julio Herrera y Reissig. Esto contrasta con lo afirmado por Dulce María, de que la mayor parte de sus libros eran de autores extranjeros.

¹⁸² LOYNAZ, *ENL*, 159.

Es cierto que la misma Rosenbaum, al igual que Díez Canedo y Zum Felde, señalaron la impronta de los decadentes: Banville, Baudelaire, Laforgue, Mallarmé, Poe, Rimbaud, Samain, Verlaine y Whitman. Lo que es difícil de determinar para los críticos es si estas influencias son directas o a través de los modernistas. Del mismo modo en el caso de Nietzsche, les es difícil aseverar si lo conoció de primera mano o a través de D'Annunzio.

La herencia que dejó Delmira Agustini a la poesía femenina es de capital importancia en poetas posteriores a ella, tal como lo veremos en Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou. Parra del Riego, compilador de una antología de poesía de mujeres dice lo siguiente:

"...causó un efecto de revolución artística en América. Fue el primer espectáculo al aire libre de un corazón de mujer que se vio. Desde entonces las poetisas dejaron de imitar a los hombres y cantaron en mujer y pensaron en mujer."¹⁸³

Examinemos ahora brevemente a Gabriela Mistral (1889-1957). Nació en Vicuña (Coquimbo) en Chile. Es el pseudónimo de Lucila Godoy Alcayaga, tomado de su admiración hacia el poeta provenzal Frédéric Mistral, apellido que viene del nombre que los marineros dan al viento fuerte que sopla en el Mediterráneo: "maestral", "minstral" o "mistral".¹⁸⁴

Gabriela dejó publicados, antes de morir, cuatro libros (que inicialmente fueron tres) y son: *Desolación* (1922, Nueva York), *Tala*

¹⁸³ Cit. por ROSENBAUM, 166.

¹⁸⁴ ROSENBAUM, 175.

(1938, Buenos Aires), *Lagar* (1954, Santiago de Chile); el cuarto libro se titula *Ternura* y fue conformado por Calleja en Madrid en 1924 con las poesías infantiles de *Desolación*. A este libro –*Ternura*–, en 1945 la misma Gabriela añadió a la edición de Calleja cuatro secciones de *Tala*: *La Cuenta Mundo*, *Albricias* (que en *Ternura* se llama *Jugarretas*), *Canciones de Cuna* y *Cuentos*.

Antes de morir, Gabriela estaba trabajando en un poema extenso llamado *Recado de Chile*, cuya característica principal es el poder ser cortado en cualquier punto y, asimismo, aun dado por terminado, podría alargarse con otros poemas. Fue publicado en Chile póstumamente como libro “incompleto”.

Un año antes de que Delmira Agustini muriera –1914–, Rubén Darío publicó en la revista *Elegancias*, que imprimían en París los hermanos Guido bajo la dirección del vate nicaragüense, dos obras de Gabriela Mistral: *El ángel guardián* (en verso) y el cuento “La defensa de la belleza”.

La prosa de Mistral es tan importante como sus versos; sus artículos, nunca reunidos en libro, aparecieron siempre en publicaciones periódicas y cubrían un rango de intereses amplio y heterogéneo: “historia, geografía, sociología, literatura, política y vida en general.”¹⁸⁵

Otros dos rasgos destacaron notablemente en su producción: su americanismo y su misticismo. En cuanto al primero, podemos decir que, pese a la influencia modernista que experimentó, nunca se fugó a lugares exóticos, siempre fue sobria y realista, y afirmó los pies en el

¹⁸⁵ ROSENBAUM, 176.

suelo, además de que, invariablemente, le gustaba volver a los recuerdos de infancia y de su temprana adolescencia, al evocar los ambientes rurales en los que ella se desarrolló los doce primeros años de su vida.

El misticismo se daba en Gabriela en forma de oración, imprecación o loa. Ella se llamaba a sí misma "cristiana total".¹⁸⁶ Su misticismo no se dio nunca a nivel especulativo. "No intentó nunca, ni en prosa ni en verso, una explicación de lo divino, ni tampoco se la puede llamar mística a la nueva manera de Santa Teresa o de San Juan de la Cruz, maestros de la experiencia religiosa."¹⁸⁷ Gabriela se elevaba a Dios a través de la naturaleza; había en ella una marcada franciscana; nunca pudo deslindar lo natural de lo sobrenatural y divino.

En su poesía se pueden rastrear temas propios de todo verdadero poeta lírico: el amor, el dolor, la vida y la muerte. El único propio en ella es el infantil, en el que confluyeron la madre que siempre quiso ser y su oficio de maestra. "Toda la literatura infantil de la Gabriela de este tiempo [la aparecida como parte de *Desolación*], está penetrada del sentido moral y religioso que ella ponía en su enseñanza. El maestro, y sobre todo la maestra, debía tener las virtudes del santo y enseñar el amor a la Creación, la hermandad y la paz entre los hombres y la unión con Dios."¹⁸⁸ En estos primeros poemas a los niños, era más notorio el trabajo inventivo, se dejaba ver con mayor nitidez a "la

¹⁸⁶ Gabriela MISTRAL, *Desolación. Ternura. Tala. Lagar*. México: Porrúa, 1986, p. xxiii.

¹⁸⁷ MISTRAL, xxiii.

¹⁸⁸ MISTRAL, xxviii.

poetisa que ensaya un canto y la maestra que busca un fin moral o social."¹⁸⁹

El verdadero hallazgo formal del lenguaje infantil en sus juegos y rondas, así como el del las canciones de cuna en labios de una madre auténtica, fue una meta lograda tras su experiencia en la crianza de su sobrino Yin-Yin. Las de este periodo –las cuatro secciones infantiles de *Tala*– fueron, a juicio de la crítica, sus mejores obras de literatura infantil y de maternidad.

Nos queda por comentar la veta amorosa de la poeta, que tantos sufrimientos le causó. Su vida sentimental estuvo marcada por dos suicidios de seres muy significativos para ella. Primero el de su futuro esposo Romelio Ureta y el otro de su sobrino Yin-Yin, a quien ella crió. En el caso de Ureta, no se ha esclarecido si fue por motivos de honor relacionado con una disposición que hizo de un dinero de la compañía para la cual trabajaba o si fue por haber herido a Gabriela al comprometerse con otra mujer. Sea cual haya sido el motivo, en *Desolación* queda palpable el profundo dolor que esta muerte provocó a Mistral. Pese a que su concepción del amor estuvo sublimada y aparecía transida por la castidad y la pureza, todo ese erotismo seguía un curso fanático; en los poemas de este primer libro –*Desolación*– se observa un deleite morboso en la descomposición corporal de un cadáver y al darle voz a la angustia física y mental a las que inducen “las heridas abiertas y rezumantes, o la carne rasgada en jirones o las venas vaciándose en ríos de sangre...”¹⁹⁰

¹⁸⁹ MISTRAL, XXIX.

¹⁹⁰ ROSENBAUM, 193.

Her vocabulary [...] acquires then an extraordinary force and intensity [...] constant use of certain words suggestive of bodily suffering and pain: of burning, of piercing, of rending, of cutting, of cleaving, of bleeding.

The following verbs of violence appear again and again in Desolación: hender... romper... rasgar... morder... clavar... socarrar... hurgar... taladrar... arañar... tronchar... trizar... llagar... desgarrar... magullar... azotar... Equally abundant are the incisive and piercing instruments: garfio... hierro... zarpa... cuchillo... puñal... clavo... The words llaga... herida... y sangre... —a logical result of all this flogging and cutting— abound, as does entraña...¹⁹¹

En el amor Gabriela fue dominante: ella no pedía fidelidad al amante, ella lo amenazaba “con castigo divino —y con venganza— si él llegara a romper los lazos sagrados que los unen.”¹⁹²

Tala y *Lagar* son libros más complejos. Formalmente representan la tan valorada “difícil simplicidad”. El sadismo y las morbosidades que ya señalamos en *Desolación* fueron reemplazadas por una serenidad que revela una emoción más contenida, inclusive llena de esperanza. Su contacto con la naturaleza no se ha perdido: el pan, la sal, el agua, el aire. Y sus oraciones revelaban un bienestar y una certeza de salvación que no existían en el primer libro.

Se le concedió el Premio Nobel en 1945.

Refirámonos ahora brevemente a Alfonsina Storni (1892-1938). Nació en Suiza, pero desde muy pequeña vivió en la Argentina.

¹⁹¹ ROSENBAUM, 193-194.

¹⁹² ROSENBAUM, 180.

Económicamente nunca fue la niña mimada por la fortuna, como parece haber sido el caso de Delmira Agustini. A los trece años se incorporó a una compañía de teatro itinerante, que abandonó cuatro años después, para ingresar a una escuela normal, obtener un título de maestra y echar raíces, primero en la ciudad de Rosario (provincia de Santa Fe) y más tarde en Buenos Aires.

Tuvo un hijo a los veinte años, hecho que marcó definitivamente su vida y su obra, porque ese vástago era, en palabras de ella misma, "fruto del amor, amor sin ley"; transgresión frente a la cual la sociedad resultó implacable. Alfonsina reaccionó retando a ese mundo masculino, que tiene un código moral para el varón y otro para la mujer. Ese reto lo expresaba asistiendo a reuniones literarias hasta entonces sólo abiertas a los poetas varones. Y, por supuesto, a través de su poesía, en la que desde su primer poemario al último –fueron varios; se trata de una poeta prolífica– el lector puede sentir esa provocación. Pero su dolor nace, más que de sentirse mal interpretada por la gente en general, de la falta de comprensión del "Hombre pequeñito" –como tituló uno de sus poemas.

El sufrimiento de Alfonsina, al igual que el de Delmira, Gabriela y muchas más, es el de los idealistas cuya realidad dista mucho de sus anhelos y, como mujeres, es el padecer por ser superiores, como artistas e intelectuales, a la mayoría de los varones, que pretenden hallar en ellas lo mismo que en cualquier otra mujer.

*"She realizes bitterly, that 'the women of intellect are the losers in matters of love'".*¹⁹³

¹⁹³ ROSENBAUM, 223.

De las poetas descritas en esta semblanza, Storni fue la única que tomó la bandera del feminismo, porque sentía que, al liberarse ella misma de muchos prejuicios ancestrales, estaba haciendo lo propio con todas las mujeres.

En ella aparece, de manera constante, el símbolo de las alas que significaban liberación y las buscaba sin cesar en el cuerpo, en el alma y en el pensamiento porque *"she abhors regimentation –preconceived ruling– of any kind: celestial or human. There is in her, therefore, a constant longing –a need– for liberation: moral, social, spiritual; an open rebellion against the restrict, and oftimes strangling bonds of convention, her sex, life."*¹⁹⁴

Es característico en ella considerar el erotismo como una trampa. *"She feels at times repelled, at times attracted by man –that 'rey devorante', whose strong hands and stony built bind her relentlessly with the chains of desire."*¹⁹⁵

Lo que más admiraba en el varón era su virilidad, su fuerza física: músculos de hierro, manos de acero, una voz que hace temblar a la mujer y domina. Pero estuvo consciente de que ese dominio frecuentemente se extendía más allá de las relaciones sexuales y podía llegar a limitar, realmente, a la mujer en la sociedad, y era en ese momento donde salía la contradicción de la poeta Alfonsina, que se convertía en ironía hacia el sexo opuesto. Se burlaba sencillamente de él.

¹⁹⁴ ROSENBAUM, 220.

¹⁹⁵ ROSENBAUM, 225.

Otro rasgo preponderante de su poesía fue lo social y lo urbano, que a veces le daban a su poesía un tinte prosaico. De todas las poetas que hemos revisado ya veremos que Alfonsina fue la única que abordó estos dos temas. Casi todas han cantado a la naturaleza o se han valido de ella para expresar estados de ánimo o mentales. La Storni se refiere a la ciudad y a "lo que ahora llamamos poesía social: suburbios, obreros, calles pobres, ciudades cuadrículadas, oficios..."¹⁹⁶

Rosenbaum habla de una fuerza "centrípeta" en la mayoría de las poetas mujeres a las que se refiere en su obra,¹⁹⁷ a diferencia de Alfonsina Storni que trata de ver los problemas que afectan a otros, fuera de sí misma.

Su referencia a la muerte nunca fue obsesiva; no es sino hasta los poemas escritos después de 1934 donde abundó en el tema de la muerte y del mar: "sapo y mar, perro y mar, cabeza y mar, pescadores, partida. Y en el tema Río -agua-: Río de la Plata en negro y ocre, Río de la Plata en arena pálido, Río de la Plata en gris áureo."¹⁹⁸

En cuanto a las influencias rastreables en su obra, tenemos el modernismo y el romanticismo en su primer poemario *La inquietud del rosal* (1916). Resulta curioso que, en la antología que ella misma preparó de su obra en 1938 (en el mismo año de su suicidio), no incluyera un solo poema de esa etapa. Después vinieron tres libros escritos y publicados en el espacio de un año: *El dulce daño* (1918), *Irremediablemente* (1919), *Languidez* (1920). En esta última colección

¹⁹⁶ CONDE ABELLÁN, 286.

¹⁹⁷ ROSENBAUM, 226.

¹⁹⁸ CONDE ABELLÁN, 284-285.

había una insatisfacción hacia su propia poesía; sentía que no había dado lo mejor de sí misma y anunció que la poesía que habría de escribir en un futuro sería de otro tipo. Y, efectivamente, su siguiente poemario *Ocre* (1925), así como *Mundo de siete pozos* (1934) y *Poesías* (posteriores a 1934), son más amargos e irónicos. En *Mundo de siete pozos* se nota una forma pulida y sucinta, así como una imaginería ingeniosa que marcó el principio de una extraña y amarga fase. En este libro abandonó la rima y buscó su expresión en verso libre y con imágenes no siempre muy afortunadas. Su alegoría de los siete pozos se refiere a la cabeza con sus siete orificios que la ponen en contacto con el mundo: los dos oídos, las dos aberturas de la nariz, los dos ojos y la boca.

Pese a que sus primeros versos no tenían la calidad de *Mundo de siete pozos*, la aportación más importante de Alfonsina fue su audacia y el haber puesto en Argentina la nota femenina en medio de "los Lugones, los Larretas, los Quirogas, los Ugartes, los Galvez..."¹⁹⁹

También escribió en su juventud obras de teatro para niños: *Pedro y Pedrito*; *Blanco, negro... blanco...*; *Un sueño en el camino*; *Los degolladores de estatuas*; y *El dios de los pájaros*.

Pasemos ahora a tratar de reconstruir una semblanza de Juana de Ibarbourou (1895-1979). Su apellido de soltera fue Fernández; tomó su nombre artístico de su esposo, el oficial de la armada Capitán Lucas Ibarbourou. Nació en Melo, Uruguay, cuando la poesía femenina de este país ya poseía dos figuras de importancia: María Eugenia Vaz Ferreira y Delmira Agustini. Su peso en la literatura

¹⁹⁹ ROSENBAUM, 210.

uruguaya hizo que fuera denominada "Juana de América". Ubiquémosla en relación con otros hechos de la literatura sudamericana del momento en que ella publicaba en el periódico montevideano *La Razón*, sus primeros versos (1918). En esta fecha ya llevaban cuatro años de vida los *Sonetos de la muerte* de Gabriela Mistral; había transcurrido casi una década desde la muerte de Herrera y Reissig; Alfonsina Storni acababa de publicar su primer libro *La inquietud del rosal* (1916); recién había muerto Delmira Agustini (1914).

Un año después de que se diera a conocer en la publicación periódica mencionada, Juana publicó *Las lenguas de diamante* (1919); al año siguiente (1920) entregó a la imprenta *El cántaro fresco* y *Ralz salvaje* en 1922. Bien podríamos decir que aquí se cerró un ciclo en la producción de la poeta; periodo caracterizado –sobre todo es el caso de *Las lenguas de diamante*– por una vitalidad desbordante, un erotismo poderoso y sencillo al mismo tiempo, y por una comunión profunda con la naturaleza. Se ha dicho que, en esta primera obra, ya estaban presentes –a veces de una manera obvia, a veces de una manera velada– todos los rasgos de su personalidad y de su poesía. Nosotros diríamos que esta recurrencia de temas no fue propia de toda su producción, pero sí de sus primeros trabajos.

En esta primera obra existía un vocabulario extenso alusivo a flores, frutos, árboles, insectos; la luz del sol y la lluvia son otros temas en los que reincide; los sabores y olores del campo; las imágenes, los sonidos, toda esa consonancia de elementos que tanto placer le causaban y que ella disfrutaba más cuando los compartía con el

amado. Para ella el amante y el amado son un ser concreto; encontró el amor y lo gozó, no como Delmira, la Storni y la Vaz Ferreira, quienes tanto lo idealizaron que nunca estuvieron satisfechas.

Otros temas muy propios de Juana fueron el miedo a la vejez y a la muerte, a las que asociaba con la oscuridad y la inmovilidad. Para ella, el perecer era una mutación a una nueva forma corporal de ser, pero el espíritu resulta inmortal. Pide al amante que, cuando ella muera, la entierre a flor de suelo, para que el sol caliente sus huesos y pueda oír el canto de los pájaros.

El cántaro fresco (1920) está escrito en prosa y, pese a que aún está dentro del estilo del primer poemario, en él se nota ya una voz menos espontánea y juvenil. En ese momento de su vida, era madre y administradora de un hogar y, aunque también le deleitaban los temas del hogar y de la maternidad, su potente fuerza erótica resultó amainada. Se dice que su tercer libro, *Raíz salvaje*, es un comentario en verso de *El cántaro fresco*, pero con una forma más pulida y con gran variedad en sus estructuras métricas, así como una visión más serena del amor (pese a que, en esta colección de versos, aparezca de nuevo, según Rosenbaum, la "hembra primitiva").²⁰⁰

Después transcurrieron casi ocho años para que apareciera su siguiente libro de poesía: *La rosa de los vientos* (1930), tiempo a lo largo del cual publicó, en periódicos, poemas, cuentos para niños y canciones de cuna, así como dos libros de texto: *Ejemplario* (1924; libro de lectura para escolares) y *Páginas de literatura contemporánea* (1924; selección de prosa y verso). Además, durante ese lapso,

²⁰⁰ ROSENBAUM, 233.

aparecieron varias selecciones propias de sus obras en Barcelona, Madrid y Chile, así como numerosas traducciones al inglés, al francés y al italiano.

Cuando publicó *La rosa de los vientos*, intentó dejar a un lado su expresión directa y sencilla (considerada por algunos como *naïve*) por una forma rococó tomada del postmodernismo. A Rosenbaum le da la impresión de que Juana quería probarse a sí misma que podía hacer piruetas, a la manera de los modernos, con el lenguaje y la imaginaria poética. Pero no fue la forma lo único que cambió en este poemario. Pese a que seguían apareciendo los mismos temas de *Raíz salvaje*, aquí la poeta sentía la necesidad de que la noche cerrara sus ojos; de evadirse y viajar.

*"...a pressing urge to find the road that may lead to a new life, to a new land of hope where she can discard the garb of sorrow that now hangs heavy upon her and don anew the long-sought, radiant one of joy."*²⁰¹

Pero, al margen de este paréntesis creativo, tenemos a la Juana religiosa, que representó una nueva fase en su poesía. En 1934 publicó *Loores de Nuestra Señora y Estampas de la Biblia* y, un año después, el poema "San Francisco de Asís". Las dos primeras obras están escritas en prosa.

Los *Loores* son comentarios poéticos de la letanía; surgidos de toda la belleza, el amor, la ternura y la veneración que la Virgen le inspiraba. Las *Estampas* son descripciones de los procesos internos

²⁰¹ ROSENBAUM, 251-252.

del alma y la mente de algunos personajes señeros del Antiguo Testamento, tales como: Adán, Caín, Noé, Abraham, Jacob, Moisés, David, Salomón, Daniel, Sarah, Rebeca, Ruth, Judith y Esther, entre otros.

Y volviendo a su erotismo, pese a que su entrega al amado da la impresión de cierto salvajismo que no conoce límites morales ni restricciones, ella hacía un repetitivo llamado a la pureza y la castidad propios de lo natural, donde no hay pecado ni redención.

*"And her reactions to the lover are always natural, sound; for he is the end, the goal, of her yearning, and not merely the means of getting to the pith of that inexplicable something which is love."*²⁰²

Antes de terminar esta semblanza, es preciso hacer énfasis en uno de los elementos naturales, que aparecía como tema de gran parte de su obra y que ponía a Dulce María Loynaz en relación con Juana: el agua. Para la Ibarbourou, el agua era bálsamo refrescante, cuyo sonido la alegraba y cuyo contacto producía placer en su cuerpo, pero era más que esto: era fertilidad; estaba relacionada con el verdor, los colores y aromas de los campos.

Por último, se han querido señalar influencias diversas en la obra de Juana de Ibarbourou, por ejemplo, con el poeta persa Omar Kháyám, con Ronsard, Anacreonte, a quienes es posible no los hubiera oído mencionar. Lo único que se puede decir es que se encuentran similitudes —muy obvias para ser accidentales o casuales— entre ciertos versos suyos y otros de Delmira Agustini.

²⁰² ROSENBAUM, 255.

No podríamos hablar de influencias de todas las poetas vistas en esta digresión sobre la producción de Dulce María Loynaz; lo más adecuado es hablar de coincidencias, como la veta religiosa y la "franciscanía" —a veces cercana al panteísmo—, así como el asunto de la maternidad en la Mistral y en la Ibarbourou, la poesía de las cosas mínimas de cada día de María Enriqueta y el amor a la naturaleza y en especial al agua de la Ibarbourou, la metáfora del espejo como un lago cristalizado vertical que aparece más de una vez en Delmira Agustini; el mar como un ser vivo de "carne verde" que aparece en el poema "Abrazo" de Dulce María Loynaz y en un poema de Alfonsina Storni ("carne verde del mar" en el poema "Círculos en centro" tomado del poemario *Mundo de siete pozos*).²⁰³

Lo meritorio de todas ellas, además de la calidad de su producción, fue "el hablar en mujer" —que ya se mencionó al citar a Parra del Riego a través de Rosenbaum.²⁰⁴ Y definitivamente, aun sin ser del todo feministas, es preciso dar el merecido homenaje a estas mujeres que nos abrieron camino con su vida, su creatividad y sensibilidad y que nos han permitido no sólo inmiscuirnos en asuntos de imprentas, libros, periódicos y revistas, sino a comprometernos con la poesía como oficio.

²⁰³ CONDE ABELLÁN, 313.

²⁰⁴ Ver nota 183.

GENERALIDADES DE LA OBRA LÍRICA DE DULCE MARÍA LOYNAZ

I. HACIA SU POÉTICA

EN ESTE APARTADO intentaremos dar un panorama de la obra poética de Dulce María, en especial su proceso de creación y sus características generales más sobresalientes. El asunto de la religiosidad en su obra lírica lo mencionaremos sólo de paso, puesto que merece la atención de un capítulo aparte, dado que constituye nuestro tema central en esta tesis.

La poesía de Dulce María Loynaz se concentra en siete libros: *Diez sonetos a Cristo* (publicados con el título inicial de *El poema de Cristo* en 1921); *Versos (1920-1938)*; *Juegos de agua. Versos del agua y del amor* (1947); *Poemas sin nombre* (1953); *Últimos días de una casa* (1958); *Poemas náufragos* (1990) y *Bestiarium* (1991), con las correspondientes aclaraciones con respecto a que antes de que la "Carta de amor al rey Tut-Ank-Amen" apareciera en *Poemas náufragos*, fue dada a la imprenta en 1938 y, por otro lado, "La novia de Lázaro" se publicó muchos años más tarde de ser escrita (después de 1955, año en que se publicara en España su *Obra lírica*, que reunía sus libros de poesía publicada hasta ese momento y fecha en que ya

tenía compuesta la obra en cuestión) por razones de escrúpulos religiosos. Otro dato interesante es que *Bestiarium* fue escrito en los años mozos de la poeta y publicado por insistencia del Doctor Raimundo Lazo y del Doctor Boza Masvidal en 1991.²⁰⁵

Escribió también novela, libro de viajes, ensayo, y practicó el periodismo; de hecho, según ella misma dice:

Se me ha dicho con frecuencia —escribe Dulce María— que en mi prosa, la de *Jardín* por ejemplo, hay buena dosis de poesía.

Confieso que este repetido comentario no me agrada mucho, porque la prosa debe ser prosa y la poesía debe ser poesía.

Pero confieso también que reconozco lo justo del comentario tal vez, porque en realidad yo he sido más que nada una poetisa, aunque yo hubiera preferido ser una buena prosista.²⁰⁶

De cualquier modo su obra narrativa tuvo una especial acogida tanto en España como en Cuba. Lo mismo que su libro de viajes *Un verano en Tenerife*.

Pero es propio de este apartado y de toda nuestra tesis, como ya dijimos, el circunscribirnos a su poesía y en especial a su poemática religiosa (que trataremos en su momento), por lo que juzgamos adecuado hablar antes de su obra lírica en conjunto, con sus rasgos

²⁰⁵ Pedro SIMÓN, "Conversación con Dulce María Loynaz". En: *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas / Editorial Letras Cubanas, 1991, 63-64.

²⁰⁶ José Antonio PORTUONDO, "Voluntad de estilo en Dulce María Loynaz". En: SIMÓN, 223-224.

tanto de contenido como de forma, para introducir al lector al mundo de la creación poética de Dulce María.

De entrada diremos que nuestra escritora cultivó tanto el verso *stricto sensu*, como el verso libre, así como el poema en prosa, al que nos referiremos en sus *Poemas sin nombre* y en sus *Poemas naufragos*, escritos también en prosa artística (a excepción de *Bestiarium*, incluido en este último poemario y que está hecho en verso).

Para Dulce María, tal como lo citamos antes, el híbrido entre poesía y prosa es un defecto de elocución, aunque –según ella– hay cosas que no pueden ser expresadas en verso y necesitan de la prosa, tal como lo citaremos textualmente más adelante.

Al hablar de verso, especialistas como Helena Beristáin, Guillermo Díaz Plaja y Samuel Gili Gaya coinciden hasta cierto grado en decir que se trata de una "serie de palabras espacialmente dispuestas en una línea conforme a ciertas reglas que atienden al ritmo y al metro principalmente..."²⁰⁷

El problema surge cuando los románticos, y más tarde los modernistas, empiezan a ensayar nuevas métricas, nuevas combinaciones de estrofas y otro tipo de ritmo que no fuera el acentual, sino el basado en metáforas, el cual llega a su clímax con las vanguardias –a excepción del neopopularismo de la generación del 27–, cuando el verso se va acercando a la prosa, y cuando ésta, por hacerse tratar con un ritmo propio y ser objeto de recursos retóricos,

²⁰⁷ Helena BERISTÁIN, *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1885, p. 494.

se aproxima a la poesía. Y aparte tendríamos que mencionar que, en medio del verso y la prosa poética, está el verso libre, tomado de Walt Whitman en la América hispana y de Claudel y Peguy en Francia; estos últimos, inspirados en los versículos bíblicos.

El verso libre puede tener diversos rasgos: algunos poetas respetan la acentuación y son innovadores de metro, estrofa y rima; otros respetan alguna de estas tres características y conservan la tradición en las demás; algunos más combinan dos o más rasgos y conservan la usanza en cualquiera de las restantes peculiaridades.

Veremos en este apartado las características formales de la poesía de Dulce María, así como su contenido en cuanto nos aproxima a explicar su poética.

El contenido de su producción lírica es tan importante como los recursos rítmicos, así como la métrica, la rima o la acentuación, puesto que, a partir del ultraísmo y más tarde del surrealismo, el ritmo del versículo y de la prosa poética radica en la repetición de ideas base, de metáforas, de imágenes, en el uso de recursos léxicos, sintácticos, semánticos, además de los retóricos que ensanchan "lo poético". Ya no hay palabras tabú ni palabras "poéticas". La prosa y el verso llegan a ser una misma cosa.

Procuraremos detenernos en los ejemplos más característicos del estilo de nuestra autora y citaremos sus versos tradicionales, sus versos libres y los versículos de la prosa poética de la escritora. Y así como trataremos que los contenidos sirven para trazar el estilo de la poetisa, de la misma manera nos demoraremos en algunos, para describir sus rasgos formales, y lo haremos del siguiente modo: verso

tradicional y verso libre, con su respectiva acentuación, su métrica, su rima y su estrofa. En el caso del versículo, propio de la prosa poética en particular, también tomaremos en cuenta el ritmo de las ideas y palabras clave y, de manera especial, sus características morfosintácticas tanto de coordinación como subordinación de frases y oraciones, algunas veces marcadas por pausas menores (la coma), mayores (punto y coma, puntos seguidos, aparte y suspensivos muy usuales en la poeta) y, otras veces, por el nexos introductor –transpositores en el caso de las subordinadas; conectores en el de las coordinadas–, así como por la ausencia de nexos en el caso de las oraciones coordinadas yuxtapuestas, o asindéticas. Tampoco descuidaremos la acentuación en esta forma poética de expresión –poema en prosa–, ya que, a veces, entre pausa y pausa hay una regularidad rítmica claramente perceptible.

Llegados a este punto de los análisis rítmicos de los poemas en prosa, es preciso decir que, con miras a la claridad, para hacer más inteligibles estos esquemas acentuales, dividimos en estrofas aquellos versículos de las creaciones poemáticas en que el versículo no coincide con la estrofa –cuando éste abarca varias estrofas. En este caso, se añadirá al número arábigo con el que se indica el versículo, una letra mayúscula que señale la estrofa correspondiente.

En el caso de los esquemas morfosintácticos de los poemas en prosa, el criterio usado es el de los nexos y el de la concordancia verbal, sin descuidar las pausas tanto menores como mayores. Las cláusulas (que aquí son oraciones compuestas) las marcaremos con corchetes ([]) y numeración romana; las oraciones simples –con un

solo verbo o con perífrasis— las señalaremos con barras diagonales (/) ²⁰⁸ y números arábigos. En el caso de las oraciones interrumpidas, las separaremos mediante una línea vertical (|). Asimismo, cuando se presenta un verbo elidido, lo pondremos entre paréntesis angulares (< >).

Por lo que respecta a los poemas en verso, la acentuación la manejaremos mediante esquemas, al igual que los que desarrollaremos en el caso de la prosa y los versículos: las sílabas tónicas las señalaremos con la siguiente marca: “ó” y las átonas mediante un guión (“_”). Sea prosa o verso también efectuaremos conteo de sílabas, pero, en el caso de este último, cuando la terminación del verso o del hemistiquio (en el caso de los de arte mayor) sea aguda (oxítona), se agregará una sílaba más al total del verso. Asimismo cuando el final de éste o del hemistiquio sea esdrújulo (proparoxítono), se disminuirá una sílaba en el conteo total del verso. En el caso de las sinalefas o unión de vocales de distintas palabras (y de la letra “y” cuando tiene sonido vocálico), tomaremos en cuenta dos particularidades importantes: la primera de ellas es que cuando se juntan tres vocales (al final de la primer palabra, seguida por una “y”, “e”, “o”, “u” y otra vocal del inicio de la tercera palabra), las que se unen en sinalefa son la vocal intermedia y la del inicio del tercer término. La otra particularidad es que, en los versos de arte mayor, si se diera una sinalefa entre la última vocal del primer

²⁰⁸ Es preciso mencionar que las barras diagonales (/) también las utilizaremos para indicar los hemistiquios de los versos de arte mayor (los de más de once sílabas). Esto no se presta a confusión ya que el uso en prosa se da sólo en los esquemas morfosintácticos y cuando señala la división de hemistiquio únicamente aparece en verso.

hemistiquio y la primera del siguiente hemistiquio, no se ignora en el conteo final de sílabas, pero, de acuerdo con Antonio Quilis, como la cesura es una pausa versual, en el caso de que la terminación del primer hemistiquio fuera por sí sola aguda (oxítona), se computará una sílaba más al total del verso; y si fuera por sí sola esdrújula (proparoxítona), "las dos últimas equivaldrán a una sola" y en este caso se hará caso omiso de la sinalefa.²⁰⁹

En materia de acentuación nos basamos en Tomás Navarro Tomás, quien considera las sílabas en español como fuertes y débiles (que nosotros manejamos en su equivalente, al definir las como *tónicas* y *átonas*) y no como largas y breves propias de los ritmos en griego y en latín, tal como las consideran Lechantin de Gubernatis y Francisco Montes de Oca. De Navarro Tomás utilizamos el concepto de la *anacrusis*, que designa la sílaba o sílabas átonas que preceden al periodo rítmico interior y el del término *periodo de enlace*, referido a la última sílaba tónica del periodo rítmico interior, más la sílaba o sílabas átonas que siguen al final de dicho periodo rítmico como antecedente del siguiente periodo rítmico y la anacrusis misma (si existe). También tomamos la definición de *periodo rítmico interior*, que es aquella parte del verso comprendida entre la primer sílaba tónica y la precedente a la última sílaba tónica.²¹⁰

Usamos una lista de palabras acentuadas e inacentuadas en español tomada del citado libro de Quilis y una lista de ritmos de

²⁰⁹ Antonio QUILIS, *Métrica española. Edición actualizada y ampliada*. Barcelona: Ariel, 1999, p. 80.

²¹⁰ Ver Isabel PARAISO, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos, 1985, pp. 408 y 420.

Lechantín de Gubernatis, que equivalen a las cláusulas de Navarro Tomás, y que no son otra cosa que una agrupación de dos a cuatro sílabas dentro del periodo rítmico del verso, y se pueden definir según las diversas combinaciones de dos o tres sílabas tónicas y átonas y que determinan ritmos en cada verso. Para referirnos a éstos no usaremos el término "cláusula" de Navarro Tomás y simplemente los llamaremos "ritmos", porque emplearemos el vocablo *cláusula* para las oraciones compuestas de los esquemas morfosintácticos, en algunos casos comprendidas entre dos pausas mayores (coma, punto y coma y suspensivos) o, en otros casos, comprendidas entre nexos y nexos –ya sea coordinante, ya subordinante–, y en el caso de la ausencia de nexo (oraciones yuxtapuestas), dentro de la cláusula, las definiremos por la presencia de un verbo conjugado, ya sea en indicativo, que es el más usado para las oraciones principales y las coordinadas, ya en subjuntivo o como verboide, que es el que tienen generalmente las subordinadas. Por supuesto, en este mismo caso de las asindéticas (yuxtapuestas), tomaremos en cuenta la concordancia en la conjugación de los verbos.

En cuanto a las rimas, que en la mayoría de los casos analizados veremos que son asonantes, las marcaremos con mayúsculas cuando se trate de un verso de arte mayor y con minúsculas en el caso de un verso de arte menor y, por supuesto, con la misma letra para cada asonancia o consonancia –esta última raramente se da en los ejemplos escogidos.

Iniciemos, pues, nuestra travesía por las generalidades de la poesía de Dulce María Loynaz. Enrique Saíenz, de entrada, nos dice:

"Diríase que se trata de una poesía de meditación, aunque no por eso podamos afirmar que sea una poesía filosófica."²¹¹

En su contenido, sus grandes temas son: la naturaleza (en especial, el mar), su propia obra a manera de perfil de su poética, el amor, la religiosidad, los pequeños detalles de la vida cotidiana y una atención caritativa hacia los baldados e impedidos.

Al referirse a "una poesía de meditación", entramos en el terreno de la forma de expresión de esos temas: el silencio, las reticencias y la *sublimación* de lo *erótico*, en aras de un *agape* o amor caritativo más espiritual que corporal.²¹²

²¹¹ Enrique SAÍNZ, "Reflexiones en torno a la poesía de Dulce María Loynaz". En: SIMÓN, 198.

²¹² Eros: "término mediante el cual los griegos designaban el amor y el dios Amor. Freud lo utiliza en su última teoría de las pulsiones para designar el conjunto de las pulsiones de vida, oponiéndolo a las pulsiones de muerte." Freud utiliza corrientemente la palabra "Eros" como sinónimo de pulsión de vida, con el fin de inscribir su nueva teoría de las pulsiones dentro de una tradición filosófica y mítica de alcance universal. Desde un principio Freud no limita "Eros" a las pulsiones sexuales genitales, aunque sí los relaciona, mas no de una forma imprescindible.

Sublimación: "proceso postulado por Freud para explicar ciertas actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero que hallarían su energía en la fuerza de la pulsión sexual. Freud describió como actividades de resorte principalmente la actividad artística y la investigación intelectual. Se dice que la pulsión se sublima, en la medida en que es derivada hacia un nuevo fin, no sexual, y apunta hacia objetos socialmente valorados". La sublimación afecta electivamente a las pulsiones parciales, en especial aquellas que no logran integrarse en la forma definitiva de la genitalidad: "Así, las fuerzas utilizables para el trabajo cultural provienen en gran parte de la supresión de lo que denominamos elementos perversos de la excitación sexual". A través de estas vías debería realizarse la atracción de las fuerzas de la pulsión sexual hacia fines no sexuales, es decir, la sublimación de la sexualidad. Freud, en *El yo y el ello*, habla de la energía del yo como una energía "desexualizada y sublimada", susceptible de ser desplazada sobre actividades no sexuales. Freud sugirió también la posibilidad de una sublimación de las pulsiones agresivas.

Agape: (del griego "amor") En el Nuevo Testamento, preferentemente designa amor en general (caridad); "ante todo, del amor de Dios al hombre y, además,

La contención, las reticencias, los silencios, así como los múltiples puntos suspensivos, son parte de su filosofía de la vida más allá de su Poética; por eso vemos que, al hablar del ardor erótico en su creación, ella contesta:

"—Hay algunos entre los poemas cortos que lo son bastante [ardientes], pero no al estilo de la poesía moderna de ahora en que se dicen tantas cosas de manera tan descarnada... no, ése nunca fue mi estilo. Yo sé decirlo todo, pero con elegancia."²¹³

A esto hay que añadir la lucha de la poetisa contra la lengua misma, con su medio de expresión, que se repite obsesivamente a lo largo de su poesía. Para Dulce María escribir bien no es fácil, es un parto doloroso; corrige tantas veces sus borradores que, a veces, deja la hoja en blanco, "no me encariño con la propia obra, he roto mucho más de lo que he dejado en pie..."²¹⁴

también del amor de los hombres entre sí y de los hombres a Dios." Desde el punto de vista divino, que sustenta quien escribe esta tesis, el amor *agape* proviene de Dios, quien lo infunde a las personas humanas, a manera de un don. Humanamente hablando y desde el punto de vista del psicoanálisis, el *agape* es una sublimación del amor *eros* y sus pulsiones, dando por hecho que la religión es un elemento cultural más, tal como las artes y las ciencias, producto del *eros* sublimado. Aquí hay que hacer hincapié en que la religión y la experiencia religiosa son distintas, como lo veremos en el apartado destinado a la poesía religiosa de Dulce María, y aquí es donde nos es preciso mencionar de paso que *agape* viene de Dios y está relacionado con la experiencia de Dios más allá de la religión misma, que efectivamente tiene un aspecto cultural además del divino.

(Las definiciones de *eros* y *sublimación* fueron tomadas de Jean LAPLANCHE y Jean Bertrand PONTALIS, *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona, Labor, 1993. La definición de *agape* fue tomada de Karl RAHNER y Herbert VORGRIMLER, *Diccionario teológico*. Barcelona: Herder, 1970.)

²¹³ Vicente GONZÁLEZ CASTRO, *Un encuentro con Dulce María Loynaz*. La Habana: Artex / Prelasa, 1994, p. 43.

²¹⁴ Dulce María LOYNAZ, "Mi poesía: autocrítica". En: SIMÓN, 95.

Dice también en su "Poema CXI":

"He ido descortezando tanto mi poesía, que llegué a la semilla sin probarle la pulpa."²¹⁵

Y más adelante declara también en su "Poema CXXI":

"Poesía, bestia divina y salvaje... ¡Cuándo podré marcarte las ancas con mi hierro."²¹⁶

Para comprender mejor su poética qué mejor que acudir a su ensayo "Mi poesía: autocrítica", en donde ella misma expresa su proceso creativo. Para ella, la poesía debe cumplir con las siguientes tres características: "la movilidad, la meta superior a su punto de fluencia y la limpieza de expresión."²¹⁷

Trataremos de explicar cada postulado volviendo repetidamente a sus propias palabras. En primer lugar, la movilidad se refiere a que, para la escritora, la poesía es tránsito, "no un fin ni una meta"; "es traslación, es movimiento":

"Por la poesía damos el salto de la realidad visible a la invisible, el viaje alado y breve, capaz de salvar en su misma brevedad la distancia existente entre el mundo que nos rodea y el mundo que está más allá de nuestros cinco sentidos."²¹⁸

Este tránsito, según la poetisa, debe ser rápido, "para llegar antes de que se pierda la carga eléctrica."²¹⁹ La poesía, al igual que un árbol,

²¹⁵ LOYNAZ, "Poema CXI", *PSN*. En: *Poesía completa*. La Habana: Letras Cubanas, 1993, p. 135.

²¹⁶ LOYNAZ, "Poema CXXI", *PSN*. En: *Poesía completa*, 141.

²¹⁷ LOYNAZ, "Mi poesía: autocrítica". En: SIMÓN, 93.

²¹⁸ LOYNAZ, "Mi poesía: autocrítica". En: SIMÓN, 80.

²¹⁹ LOYNAZ, "Mi poesía: autocrítica". En: SIMÓN, 82-83.

debe crecer hacia arriba y no llenarse de ramas que le impidan llegar a lo alto.

Además, el lenguaje usado no debe oscurecerse intencionalmente; debe ser entendido y comunicar algo desde a un lego hasta un erudito. Y esta es la importancia de la "limpieza de expresión" y la sencillez.

Por otro lado, en cuanto a forma, Dulce María exige dos rasgos de todo buen poeta: el incluir al menos un soneto en un poemario y el no escribir prosa poética, la cual, por experiencia propia en el caso de *Jardín*, dice ella que no sugiere practicarla. Otra cosa es la poesía en prosa, tan practicada últimamente por no vérselas con la métrica y la rima. Al respecto la poeta dice que el poema en prosa es más difícil que el que conserva la preceptiva del verso y, además, tiene su razón de existir, puesto que:

Hay, pudiera decirse, ideas poéticas que no encajan bien en el verso, ni siquiera en el metro libre. Y *hay que decirlos en prosa [sic]*. No sé bien, no he podido saber nunca, en qué consiste esa diferencia que debe ser sutilísima; yo la percibo muy distintamente, pero no me es posible explicarla.²²⁰

Su opinión sobre el uso del adjetivo es muy tajante:

"Considero el adjetivo la parte menos noble del idioma y mi ideal sería poder prescindir de él, escribir sólo a base de sustantivo y verbo."²²¹

²²⁰ LOYNAZ, "Mi poesía: autocrítica". En: SIMÓN, 83-84.

²²¹ LOYNAZ, "Mi poesía: autocrítica". En: SIMÓN, 95.

Así pues el "Poema II" nos ofrece un resumen y ejemplo de esta teoría expresada por la poeta:

- 1A Yo dejo mi palabra en el aire, sin llaves y sin velos.
- 1B Porque ella no es un arca de codicia, ni una mujer coqueta que trata de parecer más hermosa de lo que es.
- 2 Yo dejo mi palabra en el aire para que todos la vean, la palpen, la estrujen o la expriman.
- 3 Nada hay en ella que no sea yo misma; 4 pero en ceñirla como cilicio y no como manto pudiera estar toda mi ciencia.²²²

Tres rasgos sobresalen en este poema con relación a la poética de Dulce María: en primer lugar la sencillez por ella requerida ("sin llaves y sin velos"); es decir, se refiere a una poesía sin hermetismos innecesarios para entenderla. En seguida, es una creación al alcance de todos y, finalmente, aparece aquí un elemento religioso: el de la ascesis y la penitencia con miras a la purificación de su verso, al referirse al cilicio en contraposición al manto, y esto refuerza la idea de lo difícil que es escribir para ella.²²³

²²² LOYNAZ, "Poema II", *PSN*. En: *Poesía completa*, 105.

²²³ *Ascesis*: "(griego askesis= ejercicio, renuncia) significa en la filosofía popular estoica la liberación de toda atadura terrena en orden a conseguir la libre imperturbabilidad del sabio." En el judaísmo tardío representa quedar libre en orden a Dios y el premio correspondiente a la ascesis corresponde a cualquier obra buena. La esencia de la ascesis específicamente cristiana no reside primariamente en la ascesis moral, es decir, en la lucha contra todo pecado. La ascesis cristiana tampoco es una ascesis cúllica, en la que la persona humana ofrece a la divinidad sacrificios. Tampoco es una ascesis mística en el sentido de una preparación del sujeto (morir al mundo, al propio yo, a la voluntad propia, etc.) en orden a una misteriosa experiencia de lo divino. La ascesis cristiana tiene que ver con la aceptación del sujeto de su ser mortal y unirlo a la muerte de Cristo, para participar de su resurrección; por otro lado no constituye

...escribir no es cosa fácil en mí. Tan no es cosa fácil que dudo que lo sea para los otros. Escribir ya sea en prosa, ya en verso, me ha sido siempre algo laborioso, y lento de fructificación, de parto. Y a veces, puedo añadir ha sido necesario desangrarme para poder dar un poco de sangre y de espíritu a la palabra...

...sólo con sangre y con espíritu es la palabra digna de nacer.²²⁴

Esta ascesis, tal como lo expresa Laura Chaer "tiene su estática y su dinámica. Su estática: esperar, vigilar, 'clavarse en la sombra' o '[ponerse] el alma de raíz'. Su dinámica: 'la ceñidura', la purificación de la forma."²²⁵

el camino exclusivo hacia Dios. En la Iglesia católica primitiva el apremio de la ascesis tiene que ver con la espera del retorno del Redentor glorificado (parusía). (Información de este término obtenida de RAHNER y VORGRIMLER, *Diccionario teológico*). *Penitencia*: (del latín *paenitentia*) este término se refiere a la purificación de los pecados de la persona humana a través del sacramento que lleva este nombre, ejercido por un sacerdote, siempre y cuando se dé en el alma del penitente el dolor, el propósito de enmienda y demás circunstancias debidas. Su definición también apunta a cualquier acto de mortificación interior o exterior, específicamente los que uno procura para disciplinar nuestros sentidos y pasiones. Pero su significado más profundo es el de ser una virtud que consiste en el dolor de haber pecado y el propósito de no pecar más, como resultado de una actitud del ser humano ante el pecado (el propio y el pecado en general), y en la que su acto más substancial es la contrición (*metanoia*).

A este arrepentimiento pertenece también de forma esencial el dejarse gobernar por la palabra de Dios, que se nos revela. Asimismo entra dentro de la esencia de este acto la voluntad seriamente efectiva de enmienda, confiando en la gracia de Dios victoriosa a través de la impotencia humana. El penitente se aparta de su pasado, de ese pasado que le "duele", porque vuelve a aceptarse la validez indestructible de la voluntad divina. Por otro lado, la penitencia externa e interna, fe y caridad, satisfacción, precaptación del futuro en el "propósito" (Información de este concepto obtenida de RAE. *Diccionario de la lengua española* y de RAHNER y VORGRIMLER, *Diccionario teológico*).

²²⁴ LOYNAZ, "Mi poesía: autocrítica". En: SIMÓN, 97.

²²⁵ LAURA CHAER, "La grande ausencia en la obra de Dulce María Loynaz". En: SIMÓN, 480.

Antes de entrar en la simbología de la poesía de nuestra autora, haremos un breve comentario sobre la forma rítmica y morfosintáctica del poema que acabamos de comentar (el "Poema II").

Ciertamente la lengua española *no* coincide con la griega en lo referente a la distribución vocálica ni en el conteo o duración silábica. Sin embargo, para poner de relieve la maestría en el dominio prosódico de nuestra poeta, desarrollaremos, siguiendo las bases establecidas por la poesía griega clásica, su sofisticada maquinaria sonora, para mejor apreciar su dominio en ese aspecto.

Volviendo al "Poema II", como preámbulo a su descripción rítmica y morfosintáctica podemos decir que esta creación pertenece a *Poemas sin nombre*, está escrito en prosa y en cuanto a la acentuación predomina la mezcla de *troqueo* (una sílaba acentuada seguida de una átona), *tribraco* (tres sílabas átonas seguidas) y *dáctilo* (una tónica seguida de dos átonas). No existe un ritmo propiamente dicho, registramos cierta periodicidad en el versículo 2, en donde, después de un *dáctilo* y un *troqueo* que van juntos al final del primer periodo, se repite esta combinación *dáctilo-troqueo* en el segundo periodo. También en este versículo dos, se duplica un *anfibraco* (átona- tónica- átona) y se presentan juntos en los periodos tres y cuatro. De igual modo, en el versículo 4 hay una secuencia *troqueo-tribraco- troqueo- tribraco- troqueo*. Es importante señalar también que los primeros periodos de los versículos 1A y 2 son exactamente iguales —están constituidos por un *espondeo* (dos tónicas juntas), un *tribraco* (tres átonas seguidas), un *dáctilo* (tónica-átona- átona) y un *troqueo* (tónica-átona). Aquí podemos ver estos fenómenos esquemáticamente:

Versículo 1; estrofa "A":

ó ó _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ (10 sílabas) / _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ (7) //

Versículo 1; estrofa "B":

_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ (11 sílabas) /

_ (21) //

Versículo 2:

ó ó _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ (10 sílabas) / _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ (8) / _ _ _ _ _ (3) / _ _ _ _ _ (3) /

_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ (4) //

Versículo 3:

ó ó _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ (11 sílabas) //

Versículo 4:

_ (24) ///

Con fines de clarificar el esquema rítmico de esta creación poemática en prosa, tal como ya dijimos al inicio de este capítulo, dividimos el versículo 1 en dos estrofas: "A" y "B".

En seguida contamos el número de sílabas entre pausa y pausa para ver la longitud de los periodos del poema y, de acuerdo con los datos obtenidos, podemos llegar a las siguientes conclusiones: notamos que la mayoría de los periodos son de longitud media, entre 7 y 12 sílabas (los más cercanos al ritmo del habla coloquial), los cuales contrastan con otros de 21 y 24, sílabas y así como dos de 3 sílabas y uno de 4.

No hay ninguna rima interna. Usa el recurso de la repetición en "Yo dejo mi palabra al aire". Ahora veremos sus características morfosintácticas en el siguiente esquema:

- I [Yo dejo mi palabra en el aire, sin llaves y sin velos. (1) /
Porque ella no es un arca de codicia (2) / ni <es> una mujer coqueta
(3) / que trata de (4) / parecer más hermosa (5) / de lo que es. (6)]
- II [Yo dejo mi palabra en el aire (1) / para que todos la vean, (2) / la
palpen, (3) / la estrujen (4) / o la expriman. (5)]
- III [Nada hay en ella (1) / que no sea yo misma; (2) pero (3) | en ceñirla
como cilicio (4) / y/ no <ceñirla> como manto (5) | pudiera estar toda
mi ciencia. (3)]

I. Oración compuesta:

- 1. Oración independiente que funciona como principal de 2.
- 2. Oración subordinada adverbial causativa causa eficiente de 1.
- 3. Oración coordinada copulativa negativa con 2 (verbo elidido: <es>) y como oración coordinada copulativa con 2, al igual que 2, es subordinada adverbial causativa causa eficiente de 1.
- 4. Oración subordinada adjetiva especificativa de "mujer coqueta" (oración 3).
- 5. Oración subordinada sustantiva de suplemento de 4.
- 6. Oración subordinada adverbial cuantitativa comparativa de superioridad de 5.

II. Oración compuesta:

- 1. Oración independiente que funciona como principal de 2.
- 2. Oración subordinada adverbial causativa de causa final de 1.
- 3. Oración yuxtapuesta a 2 y, como 2, oración subordinada adverbial causativa de causa final de 1.
- 4. Oración yuxtapuesta a 3 y, como 3, oración subordinada adverbial causativa de causa final de 1.

5. Oración coordinada disyuntiva con 4 y, como oración coordinada disyuntiva con 4, al igual que 4, es subordinada adverbial causativa de causa final de 1.

III. Oración compuesta:

1. Oración independiente que funciona como principal de 2.
2. Oración subordinada adjetiva especificativa de "nada" (oración 1).
3. Oración coordinada adversativa restrictiva con 1 y 2.
4. Oración subordinada adverbial circunstancial modal de 3.
5. Oración coordinada copulativa afirmativa con 4 (verbo elidido: <ceñirla>) y, como oración coordinada copulativa con 4, al igual que 4, es subordinada adverbial circunstancial modal de 3.

Este breve texto tiene 50% de oraciones coordinadas y yuxtapuestas; la otra mitad está constituida por subordinadas. Aunque algunas oraciones tienen verbo elidido en general la sintaxis no es rebuscada. La principal dificultad que se presenta es que no nos pudimos dejar conducir por las pausas y los signos ortográficos de éstas en todos los casos. La cláusula I está interrumpida (ver esquema anterior) por un punto y aparte, que bien puede estar ahí como un recurso retórico para dar mayor énfasis a la oración principal. Otro caso en que, para efectos del análisis, no seguimos la puntuación está en la cláusula III, oración 2, en la que hay un punto y coma; pero el nexos siguiente nos obliga a la continuidad. Por su parte, las oraciones yuxtapuestas de la cláusula II hacen ágil el texto y aglutinan imágenes visuales y táctiles. Por otro lado, cada una de las cláusulas tiene entre cinco y seis oraciones simples, característica que, por tratarse de un texto tan breve, indica complejidad.

Podríamos empezar a asomarnos a los símbolos usados en la obra lírica de la poetisa con el tema de las "raíces". Es preciso mencionar que sus símbolos, casi siempre llevan en sí a su contrario o apuntan cada uno a dos o más realidades opuestas. En su obra es constante la lucha de contrarios así como las dualidades.

En el caso concreto de las "raíces", aparecen éstas por contraposición a las "alas", y ambas se refieren respectivamente a la tierra y al cielo.

Río cansado se acogió a la sombra
de los árboles dulces..., de los árboles
serenos que no tienen que correr...
Y allí se quedó en gracia de recodo.

- 5 Ya está el remanso. Mínimas raíces
lo fijan a la orilla de su alma:
Reflejando las luces y las sombras,
se duermen con un sueño de distancias...

- Es mediodía. Por el cielo azul
10 una paloma pasa...
El río está tan quieto
que el gavilán, oculto entre las ramas,
no sabe ya por un instante
dónde tender el vuelo con la garra:

- 15 Si al fino pájaro del aire
o al pájaro, más fino aún, del agua...²²⁶

²²⁶ LOYNAZ, "El remanso", JDA. En: *Poesía completa*, 92-93.

En este poema las raíces y los árboles tienen una connotación de paz, no así en otras producciones donde Dulce María se lamenta de no tener alas y tener que estar pegada a la tierra. Esta paz que le producen los árboles se expresa en los adjetivos "dulces" y "serenos" (versos 2 y 3). Por otro lado, junto con las alas y las raíces que aparecen en este poema, entra en escena el agua, que es otro elemento simbólico en la obra de la poeta y al cual nos referiremos más adelante; por lo pronto diremos que aquí el agua complementa esa tranquilidad de conjunto del poema y simboliza la vida. Se habla de un río (verso 1) con el adjetivo "cansado" que no tiene que correr, que decide quedarse "en gracia de recodo" (verso 4) y formar un remanso, al echar "mínimas raíces", y refleja a manera de espejo —que es también otro símbolo recurrente en la poetisa— "las luces y las sombras" y a la paloma y al gavilán que aparecen en la última estrofa.

Al usar el adjetivo "cansado" para el río, la poeta emplea una prosopopeya y personifica al caudal de agua. Igualmente el verso 8 cumple con esta función de humanizar al elemento natural, cuando usa el verbo "se duerme" para referirse al "sueño de distancias", que hace alusión a un río que ha recorrido y está destinado a recorrer largos caminos.

Del verso 9 al 16 aparecen las dualidades de los árboles y las raíces con las alas de la paloma y del gavilán, y la agresividad de la depredación frente a la paz del momento captado por la poetisa.

En cuanto a los recursos formales de este poema, escrito en verso, nos encontramos con dos cuartetos sin rima (a excepción de la asonancia entre el verso 6 y el 8) y una octava con asonancias (versos

10, 12, 14 y 16). En el esquema rítmico que haremos de este poema las asonancias serán marcadas, tal como dijimos en un principio, con mayúsculas las que corresponden a versos de arte mayor, y con minúsculas, las de arte menor. La métrica es fluctuante, a la que sirve de base el endecasílabo, pero la poeta introduce de repente dodecasílabos (verso 5), decasílabos (verso 6), eneasílabos (versos 13 y 15) y heptasílabos (versos 10 y 11). Podríamos decir que se trata de una silva libre y, para ver su ritmo, en seguida esquemizamos su acentuación:

		Total de sílabas	Rima
1	ó _ _ ó _ _ _ _ _ ó _ ó _ _	11	
2	_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _	12 - 1	
3	_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _	10 + 1	
4	_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _	11	
5	ó ó _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _	11	
6	_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _	10	A
7	_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _	11	
8	_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _	11	A
9	ó _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _	10 + 1	
10	ó _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _	7	a
11	_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _	7	
12	_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _	11	A
13	ó ó _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _	9	
14	ó _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _	11	A
15	_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _	9	
16	_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _	11	

Como vemos, predominan los *troqueos* (una sílaba tónica seguida de una átona) y los *dáctilos* (una tónica antes de dos átonas) y, en menor número, los *tríbracos* (tres sílabas átonas juntas) y los *espondeos* (dos tónicas agrupadas). La distribución de estos ritmos no es periódica, pese a que el poema está en verso.

Otro ejemplo en el que los árboles y las raíces tienen una connotación positiva, de fidelidad a la realidad terrena, es "La impaciencia", poema del cual sólo citaré los versos que expresan ese significado de conformidad e, incluso, de alegría hacia su destino telúrico, por contraposición al afán de evasión que tienen de negativo, en este ejemplo, las alas:

Voy hacia arriba como la hoja verde...

Voy hacia abajo como la que muerde
la tierra, como la raíz oscura y fiel.

[...]

Alas tengo, garras tengo... –Y este
afán de partir!²²⁷

Es obvia la explicación de la dualidad de la tierra y las raíces con las alas, que nuevamente aparece en el mismo poema, aunque no es tan clara la presencia de las "garras", a menos que, haciendo conjeturas atrevidas, se refiera a las alas y garras de un ave grande y majestuosa como el águila.

Pongamos ahora un ejemplo en el que las raíces y las alas manifiestan una oposición irreductible y el estar atada a la tierra es

²²⁷ LOYNAZ, "La impaciencia", VRS. En: *Poesía completa*, 60.

casi una maldición, en contrapartida de la libertad que simbolizan las alas:

"Tú tienes alas y yo no: con tus alas de mariposa juegas en el aire, mientras yo aprendo la tristeza de todos los caminos de la tierra."²²⁸

El contenido es demasiado claro, no requiere comentario, excepto que aparece nuevamente una dualidad: juego/ tristeza. Para clarificar el aspecto del ritmo de este poema y, por tratarse de prosa, el de su construcción morfosintáctica, nos valdremos de los siguientes esquemas:

ó ó _ ó _ _ ó ó (8 sílabas)// _ (15)/
_ (20)///

Resultados: predominan los *troqueos* (una tónica seguida de una átona) y los *tríbracos* (tres sílabas átonas seguidas), situación que hace coloquial la composición, aunque los periodos son largos y no corresponden, por tanto, al habla de cada día. No hay ninguna regularidad ni en la repetición de estos ritmos, ni en la longitud de los periodos. Podemos concluir que esta creación da la impresión de una espontaneidad y una sencillez tan difíciles de lograr sin perder su carácter de literatura refinada.

Ahora veremos su estructura morfosintáctica:

- I [Tú tienes alas (1)/ y / yo no: (2)]
- II [con tus alas de mariposa juegas en el aire, (1) mientras yo aprendo la tristeza de todos los caminos de la tierra (2)]

²²⁸ LOYNAZ, "Poema XIII", PSN. En: *Poesía completa*, 107.

I. Oración compuesta:

1. Oración independiente y primer término de coordinación.
2. Oración coordinada copulativa afirmativa con 1.

II. Oración compuesta:

1. Oración independiente que funciona como principal de 2.
2. Oración subordinada adverbial circunstancial de tiempo de 1.

Recurrimos a este esquema morfosintáctico dado que el poema está en prosa; y pese a lo breve que es este escrito, se pueden extraer algunas conclusiones: en la primera cláusula predominan las oraciones independientes y coordinadas, mientras que, en la segunda, se da una subordinación en la que las oraciones subordinadas están próximas a sus subordinantes; resultados que hablan de una simplificación en la estructura de esta pequeña prosa.

Otra muestra, en la que la carencia de alas es casi una maldición, es la siguiente:

- 1 Viendo volar las criaturas que el Hacedor dotó de semejante privilegio, el alma se me llena de esos celos oscuros que se dan muchas veces entre hermanos.
- 2 Pienso que hay tantas alas en el mundo, y que al hombre, el Benjamín de Dios, no le tocó ninguna...
- 3A Alas potentes de las águilas, que ven amanecer antes que nadie desde sus nidos descolgados en las cumbres...
- 3B Alas de pequeños pájaros, heraldos del día y de la noche, constelación sonora en los crepúsculos...

- 3C Alas de mariposa, coloreadas como los pétalos de una vibrante flor errátil en fuga de su tallo y su raíz; y las de las gaviotas, escarchadas de sal; y las de las abejas, en trasiego de miel y de rocío; y las de los murciélagos, hendiendo sombras, deshojando lunas...
- 3D Y hasta las alas de los ángeles, donde circula aún sangre caliente y una vaga nostalgia, un recuerdo, aún no borrado, de aire primaveral...
- 4 ¡Y sólo el hombre ha de marchar pegado a sus caminos poco menos que el gusano a los suyos, impedido de alzar el pie sin dejar el otro en tierra, sujeto por la tierra, halado por la tierra bajo la inútil siega de luceros!²²⁹

Aquí hay que hacer hincapié en la mención de Dios como el Hacedor, creador del mundo para la poeta. Asimismo la referencia bíblica de "el Benjamín de Dios" que en el Antiguo Testamento es el hijo menor de Jacob y Raquel, y el más querido por ser el menor y por haberlo dado a luz —después de José— la esposa más amada de Jacob. Otro elemento religioso es la mención de los ángeles. Éstas son referencias de paso, puesto que en su debido momento enmarcaremos a qué elementos religiosos nos referimos y por qué son religiosos, y, en casos como éste en que aparecen citas bíblicas, daremos la referencia bibliográfica correspondiente.

Este poema está escrito en prosa y, en cuanto a su ritmo, veremos cuántas sílabas hay en sus periodos y de paso también

²²⁹ LOYNAZ, "Poema LXXIX", PSN. En: *Poesía completa*, 126.

periodos endecasílabos. En algunos contados casos se extiende a 24 y 27 sílabas por periodo y más escasos aún, pero se dan agrupaciones de 3, 4 y 5 sílabas.

En tanto que el poema está en prosa, nos permitimos elaborar un esquema morfosintáctico para ver las relaciones sintácticas de los elementos gramaticales de esta creación:

- I [Viendo (1)/ volar las criaturas (2)/ que el Hacedor dotó de semejante privilegio (3)/ el alma se me llena de esos celos oscuros (4)/ que se dan muchas veces entre hermanos. (5)]
- II [Pienso (1)/ que hay tantas alas en el mundo (2)/ y / que al hombre, el Benjamín de Dios, no le tocó ninguna. (3) /
 Alas potentes de las águilas, (2) / que ven (2. a.) | amanecer antes (2. b.) / que nadie <ve> (2. c.) | desde sus nidos descolgados en las cumbres... (2. a.) /
 Alas de los pequeños pájaros, heraldos del día y de la noche, constelación sonora en los crepúsculos... (2) /
 Alas de mariposa, coloreadas como los pétalos de una vibrante flor errátil en fuga de su tallo y su raíz; (2) / y las de las gaviotas, escarchadas de sal; (2) / y las de las abejas, en trasiego de miel y de rocío; (2) / y las de los murciélagos, (2) / hendiendo sombras, (2. d.) / deshojando lunas... (2. e.) /
 Y hasta las alas de los ángeles, (2) / donde circula aún sangre caliente (2. f.) / y <circula> una vaga nostalgia, (2. g.) / <circula> un recuerdo, (2. h.) | aún no borrado, (2. i.) | de aire primaveral... (2. h.)]
- III [¡Y sólo el hombre ha de marchar (4) / pegado a sus caminos poco menos (5) / que el gusano <pegado> a los suyos, (6) / impedido de (7) / alzar el pie (8)/ sin dejar el otro en la tierra, (9) / sujeto por la tierra, (10) / halado por la tierra bajo la inútil siega de luceros! (11)]

I.- Oración compuesta:

1. Oración subordinada adverbial circunstancial modal de 4.
2. Oración subordinada sustantiva de complemento directo de 1.
3. Oración subordinada adjetiva especificativa de "criaturas" (oración 2).
4. Oración independiente que funciona como principal de 1.
5. Oración subordinada adjetiva especificativa de "celos oscuros" (oración 4).

II.- Oración compuesta:

1. Oración independiente que funciona como principal de 2.
2. Oración subordinada sustantiva de complemento directo de 1.
3. Oración coordinada copulativa afirmativa con 2 y, como oración coordinada copulativa con 2, al igual que 2, es subordinada sustantiva de complemento directo de 1.
 - (2). Todas las frases marcadas con el número 2 son frases sustantivas que funcionan como aposición de "alas en el mundo" (oración 2).
- 2a. Oración subordinada adjetiva explicativa de "las águilas".
- 2b. Oración subordinada sustantiva de complemento directo de 2a.
- 2c. Oración subordinada adverbial circunstancial de tiempo de 2b.
- 2d. Oración subordinada adjetiva explicativa de "murciélagos".
- 2e. Oración yuxtapuesta a 2d y como 2d, oración subordinada adjetiva explicativa de "murciélagos".
- 2f. Oración subordinada adjetiva explicativa de "alas de los ángeles".
- 2g. Oración coordinada copulativa con verbo elidido <circula> con 2f y, como oración coordinada copulativa con 2f, al igual que 2f, es subordinada adjetiva explicativa de "alas de los ángeles".
- 2h. Oración yuxtapuesta a 2g con el mismo verbo elidido: <circula> y, como yuxtapuesta a 2g, es oración subordinada adjetiva explicativa de "alas de los ángeles".
- 2i. Oración subordinada adjetiva explicativa de 2.h.

III. Oración compuesta:

4. Oración coordinada copulativa afirmativa con "pienso" (cláusula II, oración 1).
5. Oración subordinada adverbial circunstancial de modo de 4.
6. Oración subordinada adverbial cuantitativa comparativa de inferioridad con verbo elidido: <pegado> de 5.
7. Oración subordinada adverbial circunstancial de modo de 4.
8. Oración subordinada sustantiva de suplemento de 7.
9. Oración subordinada sustantiva de complemento adnominal de "pie" (oración 8).
10. Oración subordinada adverbial circunstancial de modo de 4.
11. Oración subordinada adverbial circunstancial de modo de 4.

Este texto está dividido en cuatro versículos pero, morfosintácticamente, en tres cláusulas u oraciones compuestas. Se nos presentan más subordinaciones que coordinaciones y yuxtaposiciones, algunas de ellas con su subordinante no tan próximo. La cláusula II es bastante extensa, porque los versículos del 2 al 3D forman una sola oración compuesta, en donde se aglutinan frases sustantivas que funcionan como aposiciones de la oración simple número 2 de la cláusula II, que, dentro del texto en general, constituye, a su vez, una oración subordinada sustantiva de complemento directo de la oración principal, pero como oración simple tiene otro complemento directo inserto, que es "tantas alas en el mundo" y es a este elemento sustantivo al cual se une una retahíla de aposiciones que, en algunos casos, son meras frases y, en otros, van acompañadas de oraciones subordinadas y, en menor cantidad, de coordinadas y de yuxtapuestas. La sintaxis es intrincada por este fenómeno, que bien puede justificarse como un recurso retórico para

unir metáforas, símiles, sinonimias y repeticiones de cualquier tipo –ya de dicción, ya de pensamiento–, unas tras otras sin verbo, pero sin dejar de predicar en forma sustantiva sobre "tantas alas en el mundo". Lo complicado, morfosintácticamente hablando, es el reducir tanta oración subordinada, coordinada y yuxtapuesta al nivel de un elemento que forma parte de otro que también está subordinado, y explayarse en esta transposición. El efecto que produce esta subordinación tan extensa de elementos propios de una oración simple es, pues, el de una aglutinación de elementos retóricos.

Otro significado de las alas y las raíces tiene que ver con su poética:

- 1 Sólo clavándose en la sombra, chupando gota a gota el jugo vivo de la sombra, se logra hacer para arriba obra noble y perdurable.
- 2 Grato es el aire, grata la luz; pero no se puede ser todo flor..., 3 y el que no ponga el alma de raíz, se seca.²³⁰

Este último poema pertenece a *Poemas sin nombre*; está escrito en prosa y para analizar sus características formales comenzamos esquematizando su acentuación:

Versículo 1:

ó __ ó __ __ ó _ (9 sílabas) / _ ó _ ó _ ó _ ó _ __ __ ó _ (15) / _ ó _
 __ __ ó ó _ ó _ __ __ ó _ (15) / /

Versículo 2:

ó __ ó _ (5 sílabas) / ó __ ó (4) // _ _ _ _ _ ó _ ó ó _ ó (10) //

²³⁰ LOYNAZ, "Poema III", PSN. En: *Poesía completa*, 105.

Versículo 3:

_ _ ó _ _ _ _ _ ó (10)/ _ _ _ _ (3)///

Deducimos que en los versículos 1 y 2 predomina el ritmo *trocaico* (una sílaba tónica seguida por una átona), propia del habla coloquial del español, aunque se dan recurrencias dignas de mencionarse, como es el caso del tercer periodo del primer versículo, en el cual se repiten dos *créticos* (tónica- átona- tónica), divididos entre sí por un *anapesto* (dos sílabas átonas seguidas por una tónica). Otro fenómeno rítmico recurrente lo son los dos *antibaquios* (dos tónicas antes de una átona), que se presentan con unas cuantas sílabas de espacio entre sí en el tercer periodo del segundo versículo y el periodo primero del versículo 3.

En cuanto a la longitud de sus frases y oraciones, podemos decir que también se ajustan al habla coloquial, porque fluctúan entre 9 y 15 sílabas entre una y otra pausa, aunque tiene sus excepciones, como es el caso de miembros de 6, 4 y 3 sílabas.

Morfosintácticamente el poema presenta el siguiente esquema:

- I [Sólo clavándose en la sombra, (1)/ chupando gota a gota el jugo vivo de la sombra, (2)/ se logra (3) / hacer para arriba obra noble y perdurable. (4)]
- II [Grato es el aire, (1)/ grata <es> la luz; (2) / pero no puede ser todo flor..., (3) / y (4) | el que no ponga el alma de raíz, (5) | se seca. (4)]

I. Oración compuesta:

1. Oración subordinada adverbial circunstancial modal de 3.
2. Oración subordinada adverbial circunstancial modal de 3, yuxtapuesta con 1.

3. Oración independiente que funciona como principal de 1, 2 y 4.

4. Oración subordinada sustantiva sujeto paciente de 3.

II. Oración compuesta:

1. Oración independiente, primer término de coordinación.

2. Oración independiente con verbo elidido <es> yuxtapuesta con 1.

3. Oración coordinada adversativa restrictiva con 1 y 2.

4. Oración coordinada copulativa afirmativa con 3.

5. Oración subordinada sustantiva sujeto de 4.

Como podemos ver en este esquema, el versículo uno (cláusula I) está compuesto por dos elementos coordinados, los cuales, a su vez, están subordinados a la oración principal. Esto nos muestra nuevamente la característica de Dulce María de aglutinar elementos retóricos, como la metáfora, el símil, las sinonimias y las repeticiones de dicción y de pensamiento. En los siguientes versículos —dos y tres—, que corresponden a la cláusula II, cuatro de las cinco oraciones simples son coordinadas, una de las cuales rige a las demás como oración principal, y se da una sola subordinada, lo que nos muestra una simplicidad sintáctica y aquella unión de elementos retóricos y sintácticos sin nexo, que produce la aglutinación de que hablábamos antes.

Tras haber analizado la forma del poema anterior, el cual está relacionado con la visión que Dulce María sostiene en su propia poética, continuaremos con lo que representa para ella la creación literaria y citaremos el "Poema CXVII", que tiene que ver con la "sajadura y espera" que significan la poesía y el amor:

Por la longitud entre pausa y pausa podríamos decir nuevamente que se trata del ritmo del habla común (9, 10 y 16 sílabas), aunque aparecen también periodos de 18 y 22 sílabas, así como algunos muy breves de 3 y 5 sílabas.

Ahora pasaremos a examinar su esquema morfosintáctico, en tanto que el poema está en prosa:

I [Poesía y amor piden paciencia. (1) / Amor es espera y sajadura. (2) / Poesía es sajadura y espera. (3) / Y los dos, <piden> una vigilia dolorosa por unas gotas de resina...

 Esa preciosa, aromática resina (4) / que sólo cae muy lentamente (5) / mientras arriba el sol o la ventisca devora la cabeza de los pinos. (6)]

I. Oración compuesta:

1. Oración independiente, primer término de coordinación.
2. Oración independiente yuxtapuesta con 1.
3. Oración independiente yuxtapuesta con 2.
4. Oración coordinada copulativa afirmativa con verbo elidido <piden> con 1.
5. Oración subordinada adjetiva especificativa de "aromática resina" (oración 4).
6. Oración subordinada adverbial circunstancial de tiempo de 5.

En este texto tenemos una única cláusula conformada por una oración principal, tres coordinadas y dos subordinadas. En el caso de estas últimas, sus subordinantes están contiguos, lo cual da simplicidad a las transposiciones. En las coordinadas, que están una tras otra en las oraciones de la 2 a la 4, nuevamente vemos que hay

una aglutinación de elementos retóricos, sobre todo si tomamos en cuenta que estas coordinaciones son todas sin nexos (asindéticas).

Observamos también que se da una repetición en las oraciones 2 y 3, pero alternando los elementos: "amor es espera y sajadura"; "poesía es sajadura y espera", repetición que técnicamente tiene el nombre de *anadiplosis* o *conduplicación*, cuyo esquema es: /...X/ X.../.

En cuanto a los recursos semánticos de que hace uso Dulce María, tenemos la antítesis de estar abajo, en tierra, frente a un árbol, esperando una resina que mana lentamente, mientras arriba, en la copa de los pinos, son "devorados" por elementos vitales como el sol o la ventisca. Ese verbo que entrecorramos connota fuerza e incluso pasión erótica.

La tierra también significa en algunos poemas de Dulce María Loynaz, la muerte, como podemos ver en este fragmento del poema "La marcha", del cual no enumeraremos los versos porque no analizaremos uno por uno de ellos, sino la idea global:

Camino hacia la sombra.

Voy hacia la ceniza mojada –fango de
la muerte...—, hacia la tierra.

Voy caminando y dejo atrás el cielo,

la luz, el amor. Todo lo que nunca fue mío.²³²

De estas líneas no formularemos ningún esquema rítmico, puesto que sólo se trata de un fragmento del poema total, así como no trabajaremos en esquema morfosintáctico alguno, dado que está escrito en verso.

²³² LOYNAZ, "La marcha", VRS, En *Poesía completa*, 61.

En seguida nos permitiremos hacer un esquema morfosintáctico dado que el poema está en prosa:

I [No emplumaron tus sueños (1)/ y / ya quieren volar... (2) /
 Y es (3) / que ellos se conocen las alas (4) / antes de que les
 salgan (5) / y saben (6)/ que la vida (7) | que se hizo para lo alto, (8) |
 peca (7)/ y se pudre (9)/ si no da el pecho a su destino. (10)]

I. Oración compuesta:

1. Oración independiente, primer término de coordinación.
2. Oración coordinada copulativa afirmativa con 1.
3. Oración coordinada copulativa afirmativa con 1 y 2.
4. Oración subordinada sustantiva de sujeto de 3.
5. Oración subordinada adverbial circunstancial de tiempo de 4.
6. Oración coordinada copulativa afirmativa con 3.
7. Oración subordinada sustantiva de complemento directo de 6.
8. Oración subordinada adjetiva especificativa de "vida" (oración 7).
9. Oración coordinada copulativa afirmativa con 7 y, como oración coordinada copulativa con 7, al igual que 7, es subordinada sustantiva de complemento directo de 6.
10. Prótasis: oración subordinada adverbial causativa de causa condicional de 9.

La estructura de esta pequeña prosa es sencilla, toda ella se reduce a una sola cláusula u oración compleja, pese a que son dos versículos. Nuevamente nos guiaremos más por los nexos (ya conectores, ya transpositores), que por la puntuación: hay una pausa mayor (puntos suspensivos) entre las oraciones simples 2 y 3, que ignoramos por el nexo "y" que favorece una continuidad sintáctica entre una y otra. Esos puntos suspensivos tan abundantes en toda la obra lírica de la poetisa fueron puestos allí, probablemente, como

recurso retórico, para dar más fuerza a la idea principal, expresada en las dos primeras oraciones, pero, ante el nexos conector que les sigue, y semánticamente hablando, hay una continuidad que no puede ser pasada por alto. De las diez oraciones simples que componen esta cláusula única, cinco de ellas son coordinadas; y las otras, oraciones subordinadas. La oración 7 se corta, y esto introduce una subordinada adjetiva, pero, en general, las subordinadas están cercanas a sus subordinantes y bien definidas por sus nexos, lo que vuelve sencilla su estructura morfosintáctica.

Retóricamente es imposible no tomar en cuenta la aliteración que se da con las sibilantes "s" y la "c" (ésta pronunciada con seseo), que dan la impresión del sonido de las alas: "ellas se conocen las alas antes de que les salgan y saben..."

En seguida nos referiremos a la dualidad luz/ sombra en la poeta, que son también símbolos muy constantes; este primer ejemplo asocia la luz con la pureza:

Vuelvo a nacer en ti:

Pequeña y blanca soy... La otra

—la obscura— que era yo, se quedó atrás
como cáscara rota

5 como cuerpo sin alma,

como ropa

sin cuerpo que se cae...

¡Vuelvo a nacer!... —Milagro de la aurora
repetida y distinta siempre...—

10 Soy la recién nacida de esta hora

pura. Y como los niños buenos,
no sé de dónde vine.

Silenciosa

He mirado la luz —tu luz...—

15 ¡Mi luz!

Y lloré de alegría ante una rosa.²³⁴

En el verso 2 el adjetivo "blanca" se asocia a la luz, en contraposición al de "obscura", en el verso 3. Más adelante, en el verso 8, "la aurora" nos remite también a la luminosidad, y luego repite en los versos 14 y 15, expresamente tres veces, el sustantivo "luz" de una manera un tanto ambigua, ya que bien puede referirse a la luz de su amado —a un hombre concreto—, o bien a la luz de Dios que ya ha hecho suya.

En este poema en particular, tanto en el verso 1 como en el 8 y en el 10, se habla de un renacer; en el verso 1, al decir "en ti", nuevamente puede referirse a Dios o a un hombre; antes de llegar al verso 8 explica en qué consiste ese volver a nacer como un dejar atrás lo negativo que hay en ella. En el verso 8 se repite "¡Vuelvo a nacer", que apunta al despertar de cada día. Asimismo en el verso 10, al mencionar "de esta hora/ pura...", nos remite a ese momento —la aurora. Más adelante, habla de haber mirado la luz de la poesía ("Y lloré de alegría ante una rosa!"). Consideramos aquí la rosa como símbolo de la obra lírica, muy propio de la poeta.

²³⁴ LOYNAZ, "Vuelvo a nacer en ti", VRS. En: *Poesía completa*, 67.

En esta composición poética es interesante comentar los versos del 10 al 12 bajo la óptica del psicoanálisis. Alicia G. R. Aldaya, crítica literaria y profesora universitaria, autora del ensayo "De la negación a la afirmación: 'eros' y 'agape' en *Versos de Dulce María Loynaz*", dice que tal vez haya "una tácita reprobación de 'eros' engendrador de los niños buenos"²³⁵ y una "refrenada voluptuosidad".²³⁶ Sería útil remitir al lector a la nota 212 de este apartado, donde explicamos sucintamente los procesos psicológicos de sublimación de eros a *ágape*, de acuerdo con el psicoanálisis.

En seguida nos daremos a la tarea de mostrar el esquema rítmico –acentual, métrico, de rima y estrófico– del poema que vimos, que está elaborado en verso libre y que por lo tanto, no nos remite a un estudio morfosintáctico, puesto que no está escrito en prosa.

	Total de Sílabas	Rima
1 ó _ _ ó _ ó	7 (6 aguda)	
2 _ ó _ ó _ ó ó _	8	
3 _ ó _ ó _ ó _ _ ó ó	11 (10 aguda)	
4 _ _ ó _ _ ó _ _	7	
5 _ _ ó _ _ ó _ _	7	a
6 _ _ ó _	4	a
7 _ ó _ _ _ ó	7	
8 ó _ _ ó _ ó _ _ _ ó _	11	A
9 _ _ ó _ _ ó _ ó _	9	
10 ó _ _ ó _ ó _ ó ó _	10	A

²³⁵ Alicia G. R. ALDAYA, "De la negación a la afirmación: 'eros' y 'agape' en *Versos de Dulce María Loynaz*". En: SIMÓN, 285.

²³⁶ ALDAYA. En: SIMÓN, 288.

11	ó _ _ _ _ ó _ ó _	9	
12	ó ó _ ó _ ó _	7	
13	_ _ ó _	4	a
14	ó _ ó _ _ ó _ ó	9	
15	_ ó	3	
16	_ _ ó _ _ ó ó ó _ ó _	11	A

Acentualmente predomina el *trocaico* (una sílaba tónica seguida de una átona), ya estrictamente hablando, ya en forma aproximada ante la presencia de *anfibracos* (átona- tónica- átona), *dáctilos* (tónica antes de dos átonas) y *créticos* (tónica- átona- tónica); estos últimos ritmos con acentos próximos entre sí, *cuasi-trocaicamente*. Es pertinente señalar que ese efecto sonoro se presenta en los versos del 1 al 6, el 9, el 12, el 14 y el 16. En el verso 10 aparece el efecto *yámbico* (átona- tónica), que es el reverso del *troqueo* (tónica- átona). Los versos 4 y 5 son exactamente iguales, rítmicamente hablando (pues no lo son en lo que dicen). Se observa, por otro lado, que los versos 7, 8 y 11 son más lentos. Una de las conclusiones a las que podemos llegar es que, desde el punto de vista acentual, esta composición es fluctuante e irregular; en este aspecto puede afirmarse que se trata de verso libre.

En cuanto a la rima, también se trata de verso blanco, pues sólo hay unas cuantas asonancias, marcadas con "A" y "a" en caso de ser verso de arte mayor o menor respectivamente. Tampoco existe regularidad estrófica. Hay cuatro estrofas, la primera de 7 versos, la segunda de 5, la tercera y la cuarta de 2 versos cada una.

En cada estrofa hay una métrica fluctuante. En la primera, el verso de base es el heptasílabo; en la segunda, la métrica oscila entre 7 y 11 versos, mientras que en la tercera y cuarta estrofas es totalmente irregular: combina versos muy cortos de 3 y 4 sílabas con versos de 9 y 11.

Aunque suene redundante, es preciso insistir que, en el caso de los versos blancos de la producción de Dulce María, no hemos hecho ni haremos ningún esquema morfosintáctico, porque consideramos que, aunque este tipo de versos tienden a la prosa, no lo son, y desvirtuaríamos el poema al usar un método que nos revele qué relación morfosintáctica guardan sus elementos gramaticales entre sí; útil en los versículos y en la prosa mas no en el verso, ante sus posibles *hipérbata* y encabalgamientos.

Continuaremos ahora con la dualidad luz/ sombra de la que hablábamos párrafos atrás. La luminosidad a veces se da como mero contraste con la oscuridad y viceversa; tal es el caso de:

¡Estrellas en el río!
Cuántas estrellas han caído en el agua...
Míralas cómo tiemblan;
míralas cómo brillan y se esconden
5 y vuelven a salir
sobre el agua encantada...
¡Las estrellas están jugando...!

Hermana:

¿Tú no sabes que yo soy luminosa
10 porque bebí en el río el agua con estrellas?²³⁷

Las estrellas y el sol, que aparecen en otros versos, son símbolos de vida y de poesía; los poetas son hombres y mujeres iluminados —“porque bebí en el río el agua con estrellas”—; y aquí contrastan oscuridad y luz a través de un elemento simbólico más: el agua, que nuevamente actúa como espejo, tal como vimos ya en el poema “El remanso”.²³⁸

El esquema rítmico (acentuación, rima, métrica y estrofa) de “Estrellas en el río” es el siguiente:

	Total de sílabas	Rima
1 _ ó _ _ _ ó _	7	
2 ó _ _ ó _ _ ó _ _ ó _	12	A
3 ó _ _ ó _ _ ó _	7	
4 ó _ _ ó _ _ ó _	11	
5 _ ó _ _ _ ó	7 (6 aguda)	
6 _ _ ó _ _ ó	7	a
7 _ _ ó _ _ ó _ _ ó _	9	
8 _ _ ó _	3	a
9 ó ó ó _ _ _ ó ó _ _ ó _	11	
10 _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ ó _	13	

En cuanto a acentuación, priva el *trocaico* (una sílaba tónica seguida de una átona), pero también se llegan a dar *dáctilos* (una

²³⁷ Loynaz, “Estrellas en el río”; JDA. En: *Poesía completa*, 90.

²³⁸ Ver nota 226.

tónica seguida de dos átonas), ritmo emparentado con el *troqueo* que mencionamos. En el esquema podemos ver que se repiten patrones acentuales *casí-trocaicos* en los versos 2, 3, 8 y 9. Hay otros versos con similitudes entre sí, como el 3 y el 4, así como el 6 y el 7. Aparecen otros definitivamente más lentos como el 1, el 5 y el 10. En general, se puede decir que es verso libre en cuanto a su acentuación, porque, a pesar de estar en verso, no tiene un ritmo definido.

Su métrica es fluctuante; hay dos ejes básicos: los heptasílabos y los endecasílabos; estos últimos agrupados con un eneasílabo y un dodecasílabo. El broche final del poema tiene 13 sílabas. En general, en este aspecto del cómputo de sílabas, también se trata de verso libre.

La rima se reduce a tres asonancias, en las palabras "agua" (verso 2), "encantada" (verso 6) y "hermana" (verso 8). Las esquematizamos con las letras "A" y "a", según se trate de verso de arte mayor o de verso de arte menor, respectivamente. Esta irregularidad es también propia de los versos blancos de la poetisa.

Hay dos estrofas, el verso 8 tipográficamente aparece plegado a la derecha del texto. Nuevamente nos hallamos ante un verso libre en este caso, estróficamente.

Repetimos que, tal como en el ejemplo anterior, por ser verso y no prosa, no haremos el estudio de número de sílabas entre pausa y pausa ni el de subordinaciones y coordinaciones propios de la prosa.

Otra muestra de la dualidad luz/ sombra, en que vuelve a aparecer la cotidianidad de la aurora, es el "Poema LXIII":

"Tú eres como el paisaje de mi ventana, que a cada amanecer encuentro indemne y limpio de la inmensa noche... De la noche del mundo de que sale..."²³⁹

En seguida exponemos su esquema rítmico:

ó _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ (12 sílabas)/ _ ó _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ (19)//
_ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ (11)///

Predomina el *troqueo* (una sílaba tónica seguida de una átona) y en menor medida los *tribracos* (tres sílabas átonas seguidas). El periodo más melódico es el primero, formado por: *troqueo- tribraço-troqueo- tribraço-troqueo*. En general, la distribución de los acentos de esta composición hace que el poema se acerque al ritmo del habla coloquial.

Los periodos entre pausa y pausa son realmente cortos (11 y 12 sílabas), característica también del habla cotidiana, que gira alrededor de los octosílabos. Sólo hay un periodo de 19 sílabas.

En el aspecto morfosintáctico –que analizaremos por tratarse de prosa– tenemos la siguiente información:

I [Tú eres (1)/ como el paisaje de mi ventana <es>, (2)/ que a cada amanecer encuentro indemne y limpio de la inmensa noche... De la noche del mundo (3)/ de que sale.... (4)]

I. Oración compuesta:

1. Oración independiente que funciona como principal de 2.
2. Oración subordinada adverbial circunstancial modal con verbo elidido "<es>" de 1.
3. Oración subordinada adjetiva explicativa de "el paisaje" (oración 2).
4. Oración subordinada sustantiva de complemento adnominal de 3.

²³⁹ LOYNAZ, "Poema LXII", PSN. En: *Poesía completa*, 122.

Aquí predominan las subordinaciones. Cabe advertir que la construcción interna de la oración 3 es una *anadiplosis* o *conduplicación*, es decir, una repetición del último elemento del sintagma anterior, cuyo esquema es /...X/ X.../. Esta *anadiplosis* y la elisión de un verbo en la segunda oración vuelven complicada la sintaxis de este poema en prosa, sobre todo porque es breve para presentar tantas irregularidades en las cuatro oraciones simples que lo conforman. A esta dificultad hay que agregar que los puntos suspensivos no marcan independencia oracional.

En el "Poema CXIII", la poeta se refiere al encuentro con el amado a distintas horas del día, desde el amanecer hasta la noche, y va describiendo los cambios de luz conforme transcurre el tiempo; así pues, nuestro ejemplo comienza en la tercera estrofa:

"...dirás tu palabra al amanecer, amado mío. Debe haber luz cuando tú hablas."

Luego en los versículos y estrofas subsecuentes (los cuales no numeraremos, porque no se hará el estudio de cada uno de ellos por separado, sino del contenido total del poema) continúa la escritora en este tenor:

Debe haber luz y empieza a haberla. Y esta aurora me toma de sorpresa, como si nunca hubiera amanecido [...]

Pero no fue así ni pudo serlo. Era yo quien tenía los ojos cerrados, voluntaria y voluntariosamente cerrados [...] a toda luz, a todo bien que no fueras tú mismo. Y tú no venías...

Ahora me cuesta abrir los ojos que cerré por tanto tiempo, y he de habituarme a la luz del día —¡a la luz tuya!— como el infante a leche nueva...

Espera amigo mío, que me aclimate a la felicidad...

Al mediodía, con el sol vertical sobre la frente y despojados hasta de la propia sombra, será bello escucharte.

[...]

Pero ese corazón regresa siempre, y ya el atardecer estará aquí para escuchar temblando tu palabra.

[...]

Lentamente. Aunque caiga la noche antes que tu palabra.

La noche... Es ya la noche.

[...]

Pero la verdad es que hace ya mucho tiempo que tenía sueño...

Y ahora sólo es hora de dormir.²⁴⁰

El ejemplo es lo suficientemente elocuente, al referirse a la luz como la vida, la felicidad y el amor, y a la noche como la muerte. Destacamos también la referencia a la "palabra" del amado y no a ninguna manifestación de cariño física o sensual.

Las estrellas también se refieren a su poética; consideramos que en el siguiente versículo alude a los poemas como a sus hijos y pide a Dios:

²⁴⁰ LOYNAZ, "Poema CXIII", *PSN*. En: *Poesía completa*, 135-136.

"Dame, Señor, una de tus estrellas de nodriza para estos hijos de menguada madre."²⁴¹

No desplegaremos esquemas ni del "Poema CXIII" ni del "Poema I" que recién citamos fragmentariamente, justamente por eso, porque no se trata de la obra completa sino de algunos versículos, tomados de la misma.

Para la poetisa hay otra dualidad más: el cuerpo y el alma vistos, a la manera de Platón, como el cuerpo, cárcel del alma. Y dentro del cuerpo, un símbolo muy recurrente son los "ojos", que significan la conciencia y la preponderancia de lo visible sobre los otros cuatro sentidos. De hecho, inclusive hay en su poesía un cromatismo profuso en el que destacan el color azul del cielo y el mar, así como el verde de los árboles y la vegetación de parques y jardines. Pondremos en seguida unas muestras, en primer lugar, de la dualidad cuerpo/ alma, y más adelante de los ojos y el ver.

- 1 Ayer quise subir a la montaña, y el cuerpo dijo no.
- 2 Hoy quise ver el mar, bajar hasta la rada brilladora, y el cuerpo dijo no.
- 3 Estoy desconcertada ante esta resistencia oscura, esta inercia que contrapesa mi voluntad desde no sé dónde y me sujeta, me suelda invisibles grillos a los pies.
- 4 Hasta ahora anduve todos mis caminos sin darme cuenta de que eran justamente esos pies los que me llevaban, y me llené de todos los paisajes sin fijarme si

²⁴¹ LOYNAZ, "Poema I", *PSN*. En: *Poesía completa*, 105.

entraban por mis ojos, o los llevaba ya conmigo antes de que se dibujaran en el horizonte, y alimenté luceros, sueños, almas, sin reparar en que las propias venas se me vaciaban de la sangre prodigada.

- 5 Ahora pregúntome qué estrella vendrá a exprimirse gota a gota dentro del corazón exhausto, qué fuente habrá para abrevarlo como animal cansado...
- 6 Pregúntome qué haré sobre la tierra con este cuerpo inútil y reacio. 7A Y oigo decir al cuerpo todavía:
- 7B —¿Qué haré con esta chispa que se creía sol, con este soplo que se creía viento?²⁴²

En primer lugar es pertinente señalar que el poema está numerado en versículos, porque se trata de una prosa poética, y casi cada uno de ellos coincide con una estrofa, a excepción del versículo séptimo que comienza en la sexta estrofa y termina en la número siete —y que, para clarificar el esquema rítmico, lo señalamos con las letras "A" y "B", como lo hemos venido haciendo.

Desde el principio hasta el final, la poeta hace hincapié en la dualidad aparentemente irreductible en donde sale perdiendo el cuerpo, porque ya está cansado o llegó a la vejez. Finalmente, en los versículos 6, 7A y 7B, después de quejarse amargamente de "este cuerpo inútil y reacio", pone en boca de éste la respuesta tajante: "—¿Qué haré con esta chispa [el alma] que se creía sol, con este soplo que se creía viento...?" Y nos da a entender que el alma en su

²⁴² LOYNAZ, "Poema XXXII", *PSN*. En: *Poesía completa*, 112.

Versículo 7; estrofa "A":

ó _ _ _ ó _ (11)///

Versículo 7; estrofa "B":

ó ó _ (13 sílabas)/ _ (12)///

A lo largo de esta composición nos encontramos con un ritmo fluctuante que se polariza a partir del *trocaico* (tónica- átona) y ritmos breves emparentados con éste —como es el caso de los *dáctilos* (tónica- átona- átona) y los *antibaquios* (tónica- tónica- átona)— hasta el uso de *peones* —ritmos largos de cuatro sílabas en los que sólo una de ellas es tónica y las otras tres son átonas— y del *tríbraco* (tres átonas juntas). No hay un patrón ni recurrencia alguna en la forma en que se presentan estos acentos. En cuanto a la longitud de las frases y oraciones, su eje está formado por sintagmas endecasílabos, que se extienden en un rango de 6 a 16 sílabas, lo que le da, en parte un ritmo coloquial, y decimos en parte, porque abundan periodos que se dan desde 21 a 33 sílabas, así como dos casos de 2 sílabas.

Ahora veremos su esquema morfosintáctico:

- I [Ayer quise (1)/ subir a la montaña, (2)/ y el cuerpo dijo no. (3)]
- II [Hoy quise (1)/ ver el mar, (2)/ bajar hasta la rada brillante, (3)/ y el cuerpo dijo no. (4)]
- III [Estoy desconcertada ante esta resistencia obscura, esta inercia (1)/ que contrapesa mi voluntad (2)/ desde no sé dónde (3)/ y/ me sujeta, (4)/ me suelda invisibles grillos a los pies. (5)]
- IV [Hasta ahora anduve todos mis caminos (1)/ sin darme cuenta de que (2)/ eran justamente esos pies (3)/ los que me llevaban (4)/ y / me llené de todos los paisajes (5)/ sin fijarme (6)/ si entraban por mis ojos, (7)/ o los llevaba ya conmigo (8)/ antes de que se dibujaran en

el horizonte (9)/ y / alimenté luceros, sueños, almas, (10)/ sin reparar en que (11)/ las propias venas se me vaciaban de la sangre prodigada. (12)]

V [Ahora pregúntome (1)/ qué estrella vendrá a exprimirse gota a gota dentro del corazón exhausto, (2)/ qué fuente habrá (3)/ para abrevarlo como animal cansado... (4)]

VI [Pregúntome (1)/ qué haré sobre la tierra con este cuerpo inútil y reacio. (2)/ Y oigo (3)/ decir al cuerpo todavía: (4)/
 ~¿Qué haré con esta chispa (5)/ que se creía sol, (6)/ <qué haré> con este soplo (7)/ que se creía viento...? (8)]

I. Oración compuesta:

1. Oración independiente que funciona como principal de 2.
2. Oración subordinada sustantiva de complemento directo de 1.
3. Oración coordinada copulativa afirmativa con 1.

II. Oración compuesta:

1. Oración independiente que funciona como principal de 2.
2. Oración subordinada sustantiva de complemento directo de 1.
3. Oración yuxtapuesta a 2 y, como 2, oración subordinada sustantiva de complemento directo de 1.
4. Oración coordinada copulativa afirmativa con 1.

III. Oración compuesta:

1. Oración independiente que funciona como principal de 2.
2. Oración subordinada adjetiva especificativa de "esta inercia" (oración 1).
3. Oración subordinada adverbial circunstancial locativa de 2.
4. Oración coordinada copulativa afirmativa con 3.
5. Oración coordinada copulativa afirmativa yuxtapuesta a 4.

IV. Oración compuesta:

1. Oración independiente que funciona como principal de 2.
2. Oración subordinada adverbial circunstancial modal de 1.
3. Oración subordinada sustantiva de suplemento de 2.
4. Oración subordinada sustantiva de complemento predicativo de 3.

5. Oración coordinada copulativa afirmativa con 1 y, como 1, oración independiente.
6. Oración subordinada adverbial circunstancial modal de 5.
7. Oración subordinada sustantiva de complemento directo de 6.
8. Oración coordinada disyuntiva con 7 y, como oración coordinada disyuntiva de 7, al igual que 7, es subordinada sustantiva de complemento directo de 6.
9. Oración subordinada adverbial circunstancial de tiempo de 8.
10. Oración coordinada copulativa afirmativa con 5 y, como 5, oración independiente.
11. Oración subordinada adverbial circunstancial modal de 10.
12. Oración subordinada sustantiva de suplemento de 11.

V. Oración compuesta:

1. Oración independiente que funciona como principal de 2.
2. Oración subordinada sustantiva de complemento directo de 1.
3. Oración subordinada sustantiva de complemento directo de 1.
4. Oración subordinada adverbial causativa de causa final de 3.

VI. Oración compuesta:

1. Oración independiente que funciona como principal de 2 y primer término de coordinación con 3.
2. Oración subordinada sustantiva de complemento directo de 1.
3. Oración coordinada copulativa afirmativa con 1 y, como 1, oración independiente.
4. Oración subordinada sustantiva de complemento directo de 3.
5. Oración subordinada sustantiva de complemento directo estilo directo de 4.
6. Oración subordinada adjetiva especificativa de "chispa" (oración 5).
7. Oración yuxtapuesta a 5, y como 5, oración subordinada sustantiva de complemento directo estilo directo de 4.
8. Oración subordinada adjetiva especificativa de "soplo" (oración 7).

Este texto está formado por seis cláusulas, todas oraciones compuestas en las que prima la subordinación. Las cláusulas I y II

tienen casi la misma estructura. Las cláusulas V y VI también tienen una estructura parecida entre sí. Las oraciones subordinadas están próximas a sus subordinantes, y no hay ninguna interrumpida. Finalmente, se da un fenómeno en la división de las oraciones 4 y 5 de la cláusula número VI: se presenta un signo ortográfico de dos puntos (:) al final de la oración 4 y, de acuerdo con criterios sintácticos, este signo marcaría el final de la oración compuesta, pero dado que los dos puntos (:) desde el punto de vista lógico, indican que el sentido de la cláusula no está completo, que lo que sigue cierra su significación, consideramos a las oraciones 5 y subsecuentes como un elemento subordinado sustantivo de complemento directo de la oración 4. En general y como conclusión, podríamos decir que la sintaxis de este poema es sencilla. Por otro lado, el recurso poético de esta obra es más semántico que rítmico o estructural: se repiten ciertas palabras girando en torno del cansancio y la decadencia del cuerpo, frente a un alma vigorosa aún: "resistencia obscura", "inercia", "corazón exhausto", "animal cansado", "cuerpo inútil y reacio".

Otro ejemplo en el que abiertamente la escritora desprecia al cuerpo y no hay comunión posible entre los contrarios es el siguiente fragmento, tomado del "Poema XXXIV":

Como el ratón en la trampa, acabo de caer, sin
comprenderlo todavía, en esta extraña trabazón de alambres,
en esta imprevista jaula del dolor físico.

[...]

Pero hoy acabo de descubrir que sólo soy un ratoncillo
aterrado en el fondo de un mecanismo artero, una miserable

criatura cautiva de un poder terriblemente físico y misterioso, que no suelta ni mata, pero que se interpone entre mi cuerpo y el mundo en el que este cuerpo se movía.²⁴³

Aquí habla del dolor físico, la enfermedad que, pese a todos los logros espirituales alcanzados, le aqueja y "no suelta ni mata", pero le impide seguir creando. La comparación de su situación de enfermedad con un ratón enjaulado, de los que usan en los laboratorios, es un reproche al destino, como "mecanismo artero" que la limita en el ejercicio de su voluntad.

No haremos esquemas rítmicos ni morfosintácticos de este ejemplo, puesto que se trata sólo de un fragmento de la obra total. Tampoco numeraremos sus versículos, porque se hará el estudio del contenido global y no de cada uno de estos.

La siguiente muestra es totalmente elocuente por sí misma:

Como una guerra civil, como una rebelión sordamente contenida, el dolor ha estallado en alguna parte de mi cuerpo sin darme tiempo a huir, cogida por sorpresa entre su furia.

Se presentó primero como una insinuación cuyo rumor apenas me alcanzaba, como gentes que hablan de noche y uno oye entre sueños; tenía ya el dolor en la propia carne y lo buscaba a tientas en derredor mío, fuera de mí. Cuando vine a saber que estaba dentro, era ya un foco que no podía sofocar, un amotinamiento.

²⁴³ LOYNAZ, "Poema XXXIV", PSN. En: *Poesía completa*, 113.

Todavía no lo entiendo: este cuerpo con que ando sobre la tierra estaba hecho a obedecerme, fue siempre humilde y manso.

Nunca reclamó nada, nunca adiviné que tuviera quebrantos que resarcir ni justicias que vindicar.

Lo ayudé a subsistir como a siervo fiel y útil que era, con su ración de cada día; lo defendí del frío, de la lluvia, de caminos tortuosos y contactos vulgares. ¿Qué más podía hacer yo, trajinada de afanes y de sueños?

Acaso algunas veces —muchas veces— le exigí más de lo que podía darme, y no fue junto a mí más que corteza preservadora de la pura almendra, y en la que nunca se me hubiera ocurrido buscar sustancia ni dulzura.

Poco he sabido de él, y ahora se venga, me hace patente su presencia de modo que no pueda ignorarla, gritándome su nombre en el silencio de mis noches, cosiéndome con dardos de fuego a las sudadas sábanas, envenenando en mis arterias la sangre con que quiso mi soberbia alguna vez amamantar estrellas.

Clavada a este muro, sin más fuga que obleas y tisanas, me avergüenzo de mis vanos delirios, de lágrimas que me salen de no sé donde y que jamás lloré en trances más dignos.

Soy toda huesos quebrantados, humores miserables. Soy la prisionera de este amasijo de dolor y fiebre, como las altivas reinas antiguas lo eran del populacho enardecido.

Ya que no puedo huir, tengo que hallar un precio de rescate. Tengo que sobornar o someter.

A pesar de esta brusca rebeldía, yo sé que el enemigo es débil... Si no me es dable reducirlo, quizá yo pruebe a contentarlo ofreciendo a su ira imprevista un poco de la miel que dejó el alma en la escanciada copa de mi vida.

Las sobras del convite, para él... Para el mendigo cándido y colérico que dormía todas las noches a mi puerta.²⁴⁴

No hay mucho que comentar en cuanto al contenido, pues, como ya dijimos, es muy obvia la postura de la escritora frente a esa dualidad cuerpo/ alma. Por esta razón no enumeramos los versículos, dado que el objetivo del enumerar es el orden y la referencia rápida en el comentario de la creación poemática y aquí analizamos el asunto en general. Dentro del contenido es digno hacer mención de una alusión bíblica (Mt 11, 29) en "fue siempre humilde y manso", al calificar la poetisa a su propio cuerpo. En cuanto a la forma, está escrita en prosa y presenta una aliteración en "era ya un foco que no podía sofocar", que semeja a una dificultad para respirar.

El siguiente fragmento del "Poema CXIII" ilustra muy bien tanto la dualidad cuerpo/ alma, como el símbolo de los ojos:

Velé tanto, que el alma se olvidó de que era alma y el cuerpo se olvidó de que era cuerpo.

Tanto que toda yo me volví ojos: inmensos, innumerables, fijos ojos abiertos.

²⁴⁴ LOYNAZ, "Poema XXXV", *PSN*. En: *Poesía completa*, 113-114.

Árbol de ojos, agonía de ojos...²⁴⁵

Asociamos los ojos con la conciencia y la vida; nos apoyamos en la interpretación que hace Gilbert Azam de este mismo símbolo –los ojos– en el Juan Ramón Jiménez de la última etapa creadora:

“El poeta se siente liberado frente a la luz solar, en el mundo nuevo de la madurez y no en las tinieblas plateadas del viejo mundo de la ilusión. Pasión del día tras pasión de la noche...”²⁴⁶

En “Carta de amor al rey Tut-Ank-Amen” menciona aproximadamente diez veces la palabra “ojos” y el sustantivo “mirada”, así como los verbos “mirar” y “ver”.

En la última parte de la obra de Juan Ramón Jiménez aparece el sustantivo “ojos” repetidas veces, siempre asociado al dios-conciencia y a la vida y la alegría. Cierto es que “Carta de amor al rey Tut-Ank-Amen” fue escrita mucho antes; sin embargo, entre estos dos poetas hay similitudes muy marcadas; inclusive, en este caso en particular, podríamos hablar de un paralelismo en el desarrollo de la obra de ambos, que en su momento –en el apartado de influencias en la obra de la poetisa– sustentaremos. Y por eso nos atrevimos a apoyarnos en Juan Ramón.

En seguida nos referiremos a otra dualidad en la poeta: lo elevado y lo cotidiano. Ella se destaca por su estilo coloquial e íntimo:

El guijarro es el guijarro, y la estrella es la estrella. Pero cuando yo cojo el guijarro en mi mano y lo aprieto y lo arrojó y lo vuelvo a coger... Cuando yo lo paso y lo repaso

²⁴⁵ LOYNAZ, “Poema CXIII”, *PSN*. En: *Poesía completa*, 135-137.

²⁴⁶ GILBERT AZAM, *La obra de Juan Ramón Jiménez. Continuidad y renovación de la poesía lírica española*. Madrid: Nacional, 1983, p. 348.

entre mis dedos..., la estrella es la estrella, pero el guijarro es mío... ¡Y lo amo!²⁴⁷

El guijarro es símbolo de lo alcanzable; y la estrella, de una realidad lejana, de lo inasible; pero la dualidad se reduce cuando los guijarros sumergidos en el agua –nuevamente ésta como espejo– reflejan la luz de las estrellas. Otro caso similar a éste:

“Y dije a los guijarros:

–Yo sé que vosotros sois las estrellas que se caen.

Entonces los guijarros se encendieron, y por ese instante brillaron –pudieron brillar...– como las estrellas.”²⁴⁸

En ambas muestras el significado global de cada poema es sencillo de captar y no es preciso explicar versículo por versículo; por eso, no los enumeramos.

Para la poeta, el sueño y la quimera, que aparentemente son irreales, resultan más verdaderos que las inaccesibles nubes y estrellas; las primeras, así como se forman, así se desvanecen, y en el caso de las estrellas, muchas están ya muertas, mientras los sabios les dan recientemente nombres hermosos. En el siguiente ejemplo, el erudito llora por haber consagrado su vida a cosas que no existían:

1A Habló la nube, y dijo:

1B –Soy y no soy. Estoy y ya dejé de estar. Nada es menos que yo, que no soy nada.

2A Habló la estrella, y dijo:

2B –Tampoco yo soy yo. Millones de años llevo muerta

²⁴⁷ LOYNAZ, "Poema XXI", PSN. En: *Poesía completa*, 109.

²⁴⁸ LOYNAZ, "Poema XXV", PSN. En: *Poesía completa*, 110.

cuando los sabios me dan nombres hermosos.

3A Habló el sueño, y dijo:

3B -Yo estoy más allá de la muerte, porque no he nacido todavía. Y aunque puedo quedarme sin nacer, soy ya más fuerte que la vida.

4 Entonces el hombre que escuchaba se sentó a llorar desoladamente. Todo lo que había contado como suyo no existía; su reino era un reino de fantasmas, su corazón, un corazón sin eco.

5 Y él, a cambio, había podido vivir y morir día tras día, por cosas que no morían ni vivían.²⁴⁹

Esta muestra, además de hablarnos de la dualidad entre lo cotidiano y los anhelos humanos elevados, nos hace reflexionar sobre lo perecedero de dichos anhelos, que bien pueden ser bagatelas.

Ahora haremos sus respectivos esquemas, rítmico y morfosintáctico de este poema en prosa:

Versículo 1; estrofa "A":

_ ó _ ó _ ó _ (7 sílabas)//

Versículo 1; estrofa "B":

ó _ ó ó (4 sílabas)// _ ó _ ó _ ó _ ó (8 sílabas)// ó ó ó _ _ ó (6 sílabas)/
_ ó ó ó _ (5 sílabas)//

Versículo 2; estrofa "A":

_ ó _ ó _ ó _ (7 sílabas)//

²⁴⁹ LOYNAZ, "Poema CXVIII", PSN. En: *Poesía completa*, 139.

En cuanto a la extensión de los periodos que acabamos de aludir, dominan los de 6 y 12 sílabas, propias del habla coloquial, acompañados de algunos periodos largos (de 16 a 21 sílabas) y unos cuantos muy breves (de 1 a 4 sílabas).

Ahora haremos su correspondiente análisis morfosintáctico, ya que el poema está en prosa:

I [Habló la nube (I.1.) / y / dijo: (I.2.) /

–Soy (I.3.a.) / y / no soy. (I.3.b.) / Estoy (I.3.c.) / y / ya dejé de (I.3.d.) / estar. (I.3.e.) / Nada es menos que (I.3.f.) / yo <soy> (I.3.g.) / que no soy nada. (I.3.h.)]

II [Habló la estrella, (II.1.) / y / dijo: (II.2.) /

–Tampoco yo soy yo. (II.3.a.) / Millones de años llevo muerta (II.3.b.) / cuando los sabios me dan nombres hermosos. (II.3.c.)]

III [Habló el sueño (III.1.) / y / dijo: (III.2.) /

–Yo estoy más allá de la muerte, (III.3.a.) / porque no he nacido todavía. (III.3.b.) / Y (III.3.c.) | aunque puedo quedarme (III.3.d.) / sin nacer, (III.3.e.) | soy ya más fuerte (III.3.c.) / que la vida <es>. (III.3.f.)]

IV [Entonces el hombre (IV.1) | que escuchaba (IV.2) | se sentó (IV.1.) / a llorar desoladamente. (IV.3.)]

V [Todo (V.1.) | lo que había contado como suyo (V.2.) | no existía; (V.1.) / su reino era un reino de fantasmas, (V.3.) / su corazón, <era> un corazón sin eco. (V.4.) /

Y él, a cambio, había podido vivir (V.5.) / y / morir día tras día, por cosas (V.6.) / que no morían (V.7.) / ni vivían. (V.8.)]

I. Oración compuesta:

- I.1. Oración independiente, primer término de coordinación.
- I.2. Oración coordinada copulativa afirmativa con 1 y, como oración coordinada copulativa con 1, es oración independiente.

- I.3. Todas las oraciones que principien con esta numeración forman un solo elemento sustantivo de complemento directo en estilo directo de I.2.
- I.3a. Oración subordinada sustantiva de complemento directo en estilo directo de "dijo" (oración I.2.).
- I.3b. Oración coordinada copulativa afirmativa con I.3a. y, como oración coordinada copulativa con I.3a., es subordinada sustantiva de complemento directo en estilo directo de "dijo" (oración I.2.).
- I.3c. Oración subordinada sustantiva de complemento directo en estilo directo de "dijo" (oración I.2.), yuxtapuesta a I.3a. y I.3b.
- I.3d. Oración coordinada copulativa afirmativa de I.3c., y, como oración coordinada copulativa de I.3c., es subordinada sustantiva de complemento directo en estilo directo de "dijo" (oración I.2.).
- I.3e. Oración subordinada sustantiva de suplemento de I.3d.
- I.3f. Oración yuxtapuesta a I.3a. y I.3c. y, como I.3a. y I.3c., es subordinada sustantiva de complemento directo en estilo directo de "dijo" (oración I.2.).
- I.3g. Oración subordinada adverbial cuantitativa comparativa de inferioridad de I.3.f.
- I.3h. Oración subordinada adjetiva especificativa de "yo" (oración I.3g.).

II. Oración compuesta:

- II.1. Oración independiente, primer término de coordinación.
- II.2. Oración coordinada copulativa afirmativa con II.1., y, como oración coordinada copulativa con II.1, es oración independiente.
- II.3. Todas las oraciones que principien con esta numeración forman un solo elemento sustantivo de complemento directo en estilo directo de II.2.
- II.3a. Oración subordinada sustantiva de complemento directo en estilo directo de "dijo" (oración II.2.).
- II.3b. Oración subordinada sustantiva de complemento directo en estilo directo de "dijo" (oración II.2), yuxtapuesta a II.3a.
- II.3c. Oración subordinada adverbial circunstancial de tiempo de II.3b.

III. Oración compuesta:

- III.1. Oración independiente, primer término de coordinación.

- III.2. Oración coordinada copulativa afirmativa con III.1., y, como oración coordinada copulativa con III.1, es oración independiente.
- III.3. Todas las oraciones que comiencen con esta numeración son oraciones subordinadas sustantivas de complemento directo en estilo directo de "dijo" (oración III.2.).
- III.3a. Oración subordinada sustantiva de complemento directo estilo directo de "dijo" (oración III.2.).
- III.3b. Oración subordinada adverbial causativa de causa eficiente de III.3a.
- III.3c. Oración coordinada copulativa afirmativa con III.3a., y, como oración coordinada copulativa con III.3a., es subordinada sustantiva de complemento directo en estilo directo de "dijo" (oración III.2.).
- III.3d. Oración subordinada adverbial causativa de causa concesiva de III.3c.
- III.3e. Oración subordinada adverbial circunstancial modal de III.3d.
- III.3f. Oración subordinada adverbial cuantitativa comparativa de superioridad de III.3c.

IV. Oración compuesta:

- IV.1. Oración independiente que funciona como principal de 2.
- IV.2. Oración subordinada adjetiva especificativa de "hombre" (IV.1).
- IV.3. Oración subordinada adverbial causativa de causa final de IV.1.

V. Oración compuesta:

- V.1. Oración independiente que funciona como principal de 2.
- V.2. Oración subordinada adjetiva especificativa de V.1.
- V.3. Oración independiente yuxtapuesta a V.1.
- V.4. Oración independiente yuxtapuesta a V.3 con verbo elidido <era>.
- V.5. Oración coordinada copulativa afirmativa con V.1., y, como oración coordinada copulativa con V.1., es oración independiente.
- V.6. Oración coordinada copulativa afirmativa con V.5., y, como oración coordinada copulativa con V.5., es oración independiente.

- V.7. Oración subordinada adjetiva especificativa de "cosas" (oración V.6.)
- V.8. Oración coordinada copulativa negativa con V.7., y, como oración coordinada copulativa con V.7., es subordinada adjetiva especificativa de "cosas" (oración V.6.)

Este texto tiene una sintaxis muy intrincada, puesto que tres de sus cinco cláusulas presentan unas subordinaciones muy peculiares: las introduce una oración coordinada que invariablemente corresponde al verbo "decir" conjugado en tercera persona del singular, en tiempo pretérito simple ("dijo"). Lo insertado por cada una de estas oraciones coordinadas son subordinadas sustantivas de complemento directo en estilo directo, las cuales, a su vez, tienen oraciones coordinadas, subordinadas y yuxtapuestas. Es cierto que sería más complejo el texto, si la poeta hubiera usado el estilo indirecto; esto cambiaría muchas coordinaciones y yuxtaposiciones por subordinadas, y los tiempos verbales probablemente no estarían en indicativo. Lo importante es señalar que usamos un criterio lógico y no morfosintáctico en las oraciones introducidas por "dijo" y dos puntos (:): —oraciones I, II y III—, ya que, sintácticamente, este signo de puntuación bastaría para dividir la cláusula en dos, pero, como desde el punto de vista lógico, las oraciones subsecuentes a "dijo" complementan el significado que los dos puntos (:) dejan pendiente, consideramos lo "dicho" como una sola cláusula con las oraciones independientes coordinadas que lo introducen ("dijo"). Por otra parte, es un recurso retórico el dar voz a la nube, a la estrella y al sueño, y humanizarlos mediante el uso de la *prosopopeya* (humanización de elementos inanimados, vegetales y animales). En las cláusulas I, II y V

aparecen dos o tres yuxtaposiciones, que nuevamente nos remiten a la aglutinación de elementos retóricos así como morfosintácticos, recurso muy propio de la poeta.

Ya hemos hablado del agua como espejo, ya sólo ejemplificaremos más claramente esto:

"[Refiriéndose al espejo] el agua vertical que fue al principio."²⁵⁰

"Este espejo colgado a la pared,
donde a veces me miro de pasada...
es un estanque muerto que han traído
a la casa.

Cadáver de un estanque es el espejo:
Agua inmóvil y rígida que guarda
dentro de ella colores todavía,
remembranzas"²⁵¹

Ahora continuaremos tratando el tema del agua, puesto que constituye un símbolo plurivalente y constante en la poetisa, al grado de dedicarle un poemario completo –*Juegos de agua. Versos del agua y del amor*–. Este elemento, para la poeta, significa la vida, la muerte, el amor y la poesía misma.

Generalmente la vida está asociada al goce del amor, llevado al punto del erotismo, y a la poesía, como medio de alcanzar la felicidad, sobre todo en *Juegos de agua* y en *Poemas sin nombre*, en donde la

²⁵⁰ LOYNAZ, "Poema C", *PSN*. En: *Poesía completa*, 132.

²⁵¹ LOYNAZ, "El espejo", *JDA*. En: *Poesía completa*, 97-98.

escritora es más optimista y el crear poesía la alegra, lejos de considerarla como una completa y total sajadura dolorosa. En el siguiente ejemplo resulta patente el entusiasmo de quien, tras los avatares de la vida, llega a su destino y a un destino de plenitud:

"Yo seré como el río, que se despeña y choca, y salta y se retuerce... ¡Pero llega al mar!"²⁵²

Lo opuesto a esta sed de vida y a esta alegría, que "se despeña y choca, y salta y se retuerce", lo encontramos en un poema como:

"Voy -río negro- en cruces, en ángulos, en yo no sé qué retorcimientos de agonía, hacia ti, mar mío, mar ensoñado en la punta quimérica y fatal de nuestra distancia."²⁵³

Aquí los retorcimientos se refieren a una muerte y a un destino fatal, pero no por ello es menos erótico que el poema citado antes.

El intimismo y las reticencias propias de Dulce María envuelven el erotismo -vida- en los siguientes versos:

Cuando vayamos al mar
yo te diré mi secreto...
Mi secreto se parece
a la ola y a la sal.

5 Cuando vayamos al mar
te lo diré sin palabras:
Por bajo del agua quieta,
desdibujado y fugaz,
mi secreto pasará

²⁵² LOYNAZ, "Meta", JDA. En: *Poesía completa*, 90.

²⁵³ LOYNAZ, "Agua ciega", JDA. En: *Poesía completa*, 81.

10 como un reflejo del agua,
 como una rama de algas
 entre flores de cristal...

Quando vayamos al mar
 yo te diré mi secreto:

15 Me envuelve, pero no es ola...
 Me amarga... pero no es sal...²⁵⁴

El "secreto", que menciona cuatro veces, apunta hacia el amor erótico que el agua se encargará de revelar y transmitir. El mar es el vehículo de esa ola que la envuelve y de esa sal que la amarga —nuevamente nos encontramos ante una dualidad. Aquí podemos ver en esa amargura lo opuesto a ese "reflejo del agua" y a esas "flores de cristal" de los versos 10 y 12, y a la paz y a la quietud de los versos 7 y 8.

En la forma, nos encontramos con asonancias en palabras agudas terminadas en "a" en los versos 1, 4, 5 y 8, 9 y 12, 13 y 16, y otras asonancias con la repetición "a-a" en sílabas llanas en los versos 6, 10 y 11. Aquí la métrica es regular casi completamente —octosílabos—, a excepción de los versos 4 y 11, que son heptasílabos. Veamos ahora su ritmo:

	Total de sílabas	Rima
1 _ _ _ ó _ _ ó	8	a
2 ó _ _ ó _ _ ó _	8	
3 _ _ ó _ _ _ ó _	8	
4 _ ó _ _ _ ó	7	a

²⁵⁴ LOYNAZ, "Cuando vayamos al mar...", JDA. En: *Poesía completa*, 80.

5	___ ó ___ ó	8	a
6	___ ó ___ ó _	8	b
7	_ ó ___ ó ___ ó _	8	
8	___ ó ___ ó	8	a
9	___ ó ___ ó	8	a
10	_ ó ___ ó ___ ó _	8	b
11	_ ó ___ ó ___ ó _	7	b
12	___ ó ___ ó	8	a
13	___ ó ___ ó	8	a
14	ó ___ ó ___ ó _	8	
15	_ ó ___ ó ó _	8	
16	_ ó ___ ó ó	8	a

En la mayoría de los versos está acentuada la sílaba séptima, a veces en palabras agudas, a veces en llanas —precisamente en estas terminaciones paroxítonas generalmente se da un *troqueo* (una sílaba tónica seguida por una átona). Predominan, además de este *trocaico*, los ritmos *dáctilos* (una tónica que antecede a dos átonas). En menor cantidad se dan los *yambos* (una sílaba átona antes de una tónica) y unos cuantos *peones primeros* (tres átonas tras una tónica). Sólo una serie larga de *troqueos* en el verso 11. Los versos 1, 5, 8 y 13 tienen el mismo periodo rítmico interior.

Todo esto quiere decir que la melodía de los *dáctilos* y los *peones primeros* produce una suavidad en la regulación de los acentos, porque los espacia entre sí y se aleja por completo del ritmo *trocaico* del habla coloquial, que es un tanto "marcial" (tá-ta-tá-ta).

La división estrófica es irregular, hay una estrofa larga de doce versos y una cuarteta después.

Se dan repeticiones de versos completos ("Cuando vayamos al mar/ yo te diré mi secreto...") y de palabras-clave ("secreto", "ola", "sal", "agua", "mar").

Veremos otro ejemplo en donde hay una connotación de vida-erotismo y que apunta a la libertad:

	Número de sílabas
Inútil fue querer que el amor mío	11
anduviera por cauces de colores...	11
Él muerde las riberas que le ciñen;	11
él no tiene jacintos que lo rondan...	11
5 Si los hombres sembraron a su vera,	11
¡bien arrastró las siembras de los hombres!	11
Pero a su beso de mil lenguas, lejos	11
quizá cosechas de luceros broten...	11
Nunca ha sabido de qué piedra nace	11
10 ni en qué mar se desangra roto en soles...	11
Mas, ¿qué muerte amansar esta agua fiera	11
pudo? Ni qué nacer de piedra o monte	11
necesita, si sola, sin imagen,	11
de su alma bebe y de su carne come,	11
15 matándose y pariéndose a sí misma	11
en un desgarramiento de horizontes...	11
No hay mano que lo suelte o que lo agarre;	11
como los ríos desbordados, rompe	11
los medidos caminos, se retuerce,	11

20 logra escaparse de su cruz y corre	11
libre...	2
Como los ríos desbordados,	9
mi amor se ha sacudido cauce y nombre. ²⁵⁵	11

En los primeros versos el amor se equipara con el río, que no tiene cauce ni medida (versos 3 y 4); luego usa una expresión muy erótica –“beso de mil lenguas”– que es una contraposición a las “cosechas de luceros” por lo carnal de uno y lo espiritual de las otras; ese río-amor no sabe ni su origen ni su destino (versos 9 y 10); lo único claro es que la muerte no puede hacer presa de él y que no necesita saber de dónde viene ni a dónde va, pues “de su alma bebe y de su carne come”, y como todo amor verdadero, mientras más se da, más crece (“matándose y pariéndose a sí misma”). Por último, de los versos 17 al 23 se trata de una redundancia que refuerza la idea de libertad, y finaliza en el último verso con la mención del amor-río como apoteosis de esa libertad. Hay un elemento religioso en el verso 20 (“su cruz”) que tiene que ver con el peso cotidiano que cargamos los seres humanos, como nuestra condición de personas, pero que, en este caso, no es una limitante para el río-amor-eros, pues “logra escaparse de su cruz”.

En cuanto a su forma, se trata de endecasílabos asonantados (entre el verso 2 y el 4; el 6 y el 8; el 10 y el 12; el 14 y el 16; y el 20 y el 23). Se da un fenómeno curioso: los versos 21 y 22 forman uno solo métricamente hablando, pero la poetisa los divide en dos sin tratarse de una cesura.

²⁵⁵ LOYNAZ, “El agua rebelada”, JDA. En: *Poesía completa*, 90.

Como contraposición a la libertad de que hablábamos, también hay agua presa:

La pobre agua está triste
 en la gran taza de mármol.
 La pobre agua está triste
 Recogida en el tazón
 De este parquecillo urbano.
 [...]

¡Prisionera la llevaron,
 prisionera la retienen:
 Malas manos la asaltaron
 A la linde del sendero...!²⁵⁶

En este caso no numeramos los versos, porque no requieren mayor comentario, pues su significado en conjunto es muy transparente.

Pasemos ahora al agua-muerte, que a veces se conecta también con el erotismo:

	Número de sílabas
¡Ay qué nadar de alma es este mar!	10
¡Qué bracear de naufrago y qué hundirse y hacerse a flor y otra vez hundirse!	10
¡Ay qué mar sin riberas ni horizonte,	11
5 ni barco qué esperar! Y qué agarrarse a esta blanda tiniebla, a este vacío	11
	12

²⁵⁶ LOYNAZ, "Agua en el parque", JDA. En: *Poesía completa*, 98-99.

	que da vueltas y vueltas... A esta agua	10
	negra que se resbala entre los dedos...	11
	¡Qué tragar sal y muerte en esta ausencia	11
10	infinita de ti! ²⁵⁷	7

La idea aparentemente central del poema es la muerte, que en realidad disfraza a la pasión y al erotismo, al naufragio en una poderosa sensualidad. Los versos 2 y 3 son muy reveladores de un orgasmo, al igual que el verso 7. Y esa presencia del hombre amante se expresa justamente con su antinomia: "ausencia infinita de ti!" en los versos 9 y 10.

La métrica es fluctuante, oscila entre las 10 y 12 sílabas, por lo que en este aspecto es verso blanco. Tampoco hay ninguna rima ni asonancias.

Otra muestra de eros-muerte-agua:

"Cuando la ola viene impetuosa sobre la roca... ¿La acaricia o la golpea?"²⁵⁸

Otro ejemplo del mismo talante:

	Hoy he sentido el río entero
	en mis brazos... Lo he sentido
	en mis brazos, trémulo y vivo
	como el cuerpo de un hombre verde...
5	Esta mañana el río ha sido
	mío: Lo levanté del viejo
	cauce... ¡Y me lo eché al pecho!

²⁵⁷ LOYNAZ, "Naufragio", JDA. En: *Poesía completa*, 83.

²⁵⁸ LOYNAZ, "Duda", JDA. En: *Poesía completa*, 83.

Pesaba el río... Palpitaba

El río adolorido del

- 10 desgarramiento... –Fiebre fría
 del agua... Me dejó en la boca
 un sabor amargo de amor y de muerte...²⁵⁹

Todo el poema es muy erótico. En los versos 3 y 4 el río se personifica (prosopopeya o humanización de elementos inanimados o de animales); los versos 7, 8 y 10 están especialmente cargados de erotismo. En el verso 12 vuelve a aparecer la amargura de “Cuando vayamos al mar...” Formalmente, la métrica es fluctuante; en cuanto a rima sólo hay unas cuantas asonancias con las vocales “i-o” al final de los versos 2, 3 y 5, y otras internas en el verso 1 (“sentido”, “río”), en el 5 (“río”), en el 6 (“mío”), en el 8 (“río”) y en el 9 (“adolorido”). Se da también otra asonancia con las vocales “e-o” al final de los versos 6 y 7. Encontramos asimismo algunas aliteraciones: “eché al pecho” (verso 7), “Fiebre fría” (verso 10) y “amargo”, “amor”, “muerte” (verso 12). La división estrófica es irregular; estamos primero ante una cuarteta y después una octava.

Ahora comprobaremos algunas de estas observaciones mediante el siguiente esquema rítmico:

		Número de sílabas	Rima
1	ó ó _ ó _ ó _ ó _	9	
2	_ _ ó _ ó _ ó _	8	a
3	_ _ ó _ ó _ _ _ ó _	9	A
4	ó _ ó _ ó ó _ ó _	9	

²⁵⁹ LOYNAZ, “Abrazo”, JDA. En: *Poesía completa*, 91-92.

5	ó __ ó _ ó ó ó _	9	A
6	ó _ _ _ _ ó _ ó _	9	B
7	ó _ _ _ _ ó ó _	7	b
8	_ ó _ ó _ _ _ ó _	9	
9	_ ó _ _ _ _ ó _ _	7	
10	_ _ _ _ _ ó _ ó _ ó _	9	
11	_ ó _ _ _ _ ó _ ó _	9	
12	ó _ ó _ ó _ _ _ ó _ _ _ ó _	12	

En este poema aparecen cuatro series largas casi exclusivamente *trocaicas* (tónica- átona) en los versos 2, 4, 6 y 10. Este ritmo se presenta también aislado al principio de los versos ya mencionados, además del 3, 7 y 11, así como al final de todos los versos, exceptuando el 9. Los cinco primeros versos de la composición guardan cierta melodía por la cercanía entre los acentos, al igual que el verso 10. En lo restante de esta creación poemática predominan las sílabas átonas, y las acentuadas están muy separadas entre sí, además de que no siguen ningún patrón de repetición; todo esto hace lento al texto, considerando que la extensión de los versos —a excepción del último— no excede de nueve sílabas (longitud aproximada al habla coloquial) y da la impresión de ausencia de melodía.

El agua también está asociada con la poesía, con el proceso de creación:

	Número de sílabas
¡Qué mar negro me circunda!	8
¡Qué ola me va a envolver!	8
Voy a hacer con mi esperanza	8

	un barquito de papel...	8
5	Lo echo al mar... ¡Y que navegue!	8
	que navegue...	4
	¡Siempre habrá	4
	para un barco de papel	8
	algún puerto de coral!	8
10	Me embarco en el barco leve;	8
	llevo sólo una canción	8
	que no pesa... Ni siquiera	8
	suena ya...	4
	Mi canto y yo	5
15	viajeros ligeros somos	8
	en un barco de papel.	8
	Un mar negro nos circunda;	8
	una ola nos va a envolver.	9
	Mi barco sueña con puertos	8
20	de coral...	4
	Yo doblo en dos	5
	el pañuelo con que dije	8
	a no sé qué cosa, adiós... ²⁶⁰	8

En el verso 1 nuevamente expresa la creación poética como algo difícil, en este caso amenazada por el agua que simboliza la antítesis de la transparencia del lenguaje ("mar negro"). En el verso 2 redunda en esa amenaza. Finalmente, en los versos 3 y 4 no pierde la

²⁶⁰ LOYNAZ, "Viaje", JDA. En: *Poesía completa*, 79-80.

esperanza de que su poesía sobreviva a ese mar agresivo que la circunda y convierte su obra en un barco que remonta esas aguas oscuras en medio de su fragilidad, pues es de papel –material en que, hasta antes de los libros electrónicos, se imprimía la literatura. En los versos 5 y 6 lanza su poema al mar y repite dos veces “¡que navegue!”, confiada en que llegará a un destinatario (“algún puerto de coral”). Luego en los versos del 10 al 16 es más explícito el asunto de su poética, al decir que se embarcan ella y su canto y que son una carga ligera, propia de un barco de papel, que en los versos 17 y 18 se ve desafiada nuevamente por el “mar negro”. Luego el “barco sueña” (*prosopepeya* o humanización de entes inanimados o de animales), pero precisamente ese soñar lo aproxima a su destino; la poetisa se remonta en la frágil embarcación y en una reticencia muy suya dice que se despidе de “no sé qué cosa”.

En su forma, la mayoría son octosílabos combinados con tetrasílabos, aunque su métrica no resulta muy estricta ni cuidadosa, porque a veces se dan eneasílabos y pentasílabos. Se dan tres asonancias: una con las mismas palabras (“envolver” y “papel” en los versos 2 -4 y 16 -18, otra en “navegue” y “leve” (versos 5-10) y por último “dos” y “adiós” (versos 21-23). Hay una aliteración en “Me embarco en barco leve”. El poema tiene tres estrofas, las dos primeras de nueve versos y la última de cinco, por lo que podemos concluir que en lo único que hay cierta regularidad es en la métrica, no así en las asonancias ni en la división estrófica.

El agua también está asociada a un deseo de “huir hacia”, más que de “partir a”. Un ejemplo lo tenemos en el siguiente fragmento del

poema "Momento":

"(Y este deseo mío tan extraño
de irme en todos los barcos que se van)."²⁶¹

Otro símbolo recurrente en Dulce María es la rosa, aunque en una entrevista dijo que sus flores favoritas eran las violetas:

"Las violetas son mis flores preferidas, pero la rosa es el símbolo de todas las flores. Cuando se dice rosa se está hablando de todas las flores del mundo, de todas las cualidades de las flores."²⁶²

"[La rosa] en su realidad de pétalo, es un símbolo, el único símbolo, en una poética concepción que está amasada en carne y palpitante en sueño"²⁶³

Nos encontramos, pues, ante un símbolo genérico de la poesía:

	Número de sílabas
Yo no digo: —La rosa...	7
Pero la rosa	5
está en el aire...	5
Y tú la sientes cerca,	7
5 viva, honda:	3
No se nombra	4
la rosa, pero <i>está</i> la rosa fresca... ²⁶⁴	11

No hay mucho que comentar sobre este poema, puesto que es elocuente en sí mismo. Los verbos "decir" (verso 1) y "nombrar" (verso

²⁶¹ LOYNAZ, "Momento", JDA. En: *Poesía completa*, 83-84.

²⁶² GONZÁLEZ CASTRO, 88.

²⁶³ Rafael MARQUINA, "Una poetisa cubana". En: SIMÓN, 253.

²⁶⁴ LOYNAZ, "Yo no digo...", VRS. En: *Poesía completa*, 28.

6) hablan de la labor del poeta, que para Dulce María es tan imperfecta que no alcanza a expresar el lirismo que está en la vida cotidiana ("en el aire") y que los receptores sienten "cerca,/ viva, honda", y que "está fresca" pese a las limitaciones del escritor. En el último verso tipográficamente aparece señalada la palabra "está".

La métrica de este poema es completamente irregular; si no fuera por el par de versos de 3 y 4 sílabas, podríamos decir que se trata de una silva en que se combinan pentasílabos, heptasílabos y endecasílabos. Se da una asonancia entre los versos 1 y 2 con la palabra "rosa" y nuevamente en los versos 5 y 6 con "honda" y "nombra".

En el siguiente ejemplo la rosa baja del pedestal de la poesía y se convierte en juguete para un niño, un niño que la escritora estaba impedida a concebir y parir y al que le hubiera dado lo mejor de sí misma:

Para que el niño de los ojos mansos juegue
arranqué del jardín mis rosas blancas.

Y mis rosas rojas...

[...]

En esta mañana de luz y fragancia
corté para el juego del niño que amo
las más frescas rosas, las rosas de Francia.

Para que el niño juegue, las rosas más blancas...

—¡Última blancura—:
la rosa más pura.

Para que juegue el niño
 en esta brillante mañana olorosa,
 la rosa más rosa...
 (¡Aún tengo sangre para teñir una rosa!...) ²⁶⁵

El último verso es un reproche a la naturaleza, que no le permitió alimentar con su sangre al hijo, pero sí tiene "sangre para teñir una rosa".

No numeramos los versos, porque no nos detuvimos a analizar cada uno de ellos.

La rosa también transforma la realidad que la rodea, la hace hermosa y también buena —nuestra poeta aquí identifica la bondad con la belleza:

"Era buena la Vida: había rosas.
 [...]
 Pasó volando... —había muchas rosas...
 y era buena la Vida todavía..." ²⁶⁶

Nuevamente la rosa-poesía:

	Número de sílabas
Hueles a rosa y se te abre en rosa	10
toda el alma rosada:	7
¿De qué rosal celeste desprendida	11
viniste a rozar, Rosa, mi alma?	9
5 Rosa, lento rosario de perfumes...	11

²⁶⁵ LOYNAZ, "El niño quiere jugar...", VRS. En: *Poesía completa*, 36.

²⁶⁶ LOYNAZ, "La duda", VRS. En: *Poesía completa*, 39.

Rosa tú eres... Y una rosa larga	11
que durará mañana y después de	11
mañana..." ²⁶⁷	3

En los dos primeros versos abundan las características físicas de la rosa; en los versos 3 y 4 la rosa es ya simbólica, es "celestes", y rozó su "alma" como poesía que es. Luego usa una sinestesia —que no es otra cosa sino la transposición de una sensación propia de un sentido a otro sentido diferente— que asocia lo olfativo con lo táctil del "rosario"; más adelante, en los versos 6, 7 y 8 le atribuye inmortalidad, también como símbolo de lo lírico. En cuanto a la forma, la métrica es totalmente irregular, aunque privan los endecasílabos, no así las asonancias en los versos pares y las múltiples aliteraciones.

En el siguiente ejemplo la rosa es, además de poesía, amor:

		Número de sílabas
	Como la rosa en el rosal...	9
	así armoniosamente,	7
	sencillamente estaba la palabra	11
	de paz sobre tu boca.	7
5	A ella hubiera ido	5
	yo con las manos juntas	7
	y en cuenco tembloroso	7
	a recoger fresca, verdad, amor...	12
	Como la rosa en el rosal, así espaciaba	13
10	tu corazón fragancia; así volvía	11
	blancura y suavidad la tierra que lo ataba...	13

²⁶⁷ LOYNAZ, "Rosa", VRS. En: *Poesía completa*, 43.

	¡Y así te hubiera amado, con la tierra	11
	hecha luz en tu frente hacia la luz	11
	por el instinto vertical del cielo!...	11
15	Y así pasaste de una tarde a otra,	11
	breve y eterno... Como la rosa en el rosal. ²⁶⁸	13

Este poema está dirigido a un hombre muy amado. En las dos únicas estrofas —la segunda muy breve, de sólo dos versos— lo compara con “la rosa en el rosal”; en los versos 3 y 4, la flor estaba como una “palabra/ de paz sobre tu boca”, en las líneas 9 y 10 la rosa envolvía el corazón del amado con su fragancia y “volvía/ blancura y suavidad la tierra que lo ataba...” En la segunda estrofa (versos 15 y 16) nuevamente esta flor es un símil de lo “breve y eterno” del amado. En el verso 12 la voz poética le dice al amante que si se asemejara a las rosas, “así lo hubiera amado”, con la emoción de recoger la palabra de paz del objeto de su amor, que es en sí mismo “frescura, verdad y amor...” En los versos del 12 al 14 lo “hubiera amado” por la frente llena de luz, que, al igual que las flores, crece verticalmente en pos del sol (luz). En cuanto a la forma, la métrica es totalmente irregular y no hay rima ni asonancias.

Es interesante que, así como hemos citado poemas llenos de un disfrazado erotismo, aquí, que se dirige al amado expresamente, lo hace de una forma altamente idealizada.

Otro caso en el que el amor es la rosa:

²⁶⁸ LOYNAZ, “Como la rosa...”, VRS. En: *Poesía completa*, 50-51.

De amar mucho tienes la palabra que persuade, la mirada que vende y que turba...

De amar mucho dejas amor en torno tuyo, y el que pasa cerca y se huele el perfume en el pecho, viene a creer que tiene la rosa dentro...²⁶⁹

No hace falta una explicación minuciosa de este poema –por lo cual no numeraremos sus versículos–, en donde el amor, que por naturaleza es difusible –si no, no sería amor–, es como llevar una flor en el corazón y contagiar a todo el que pasa junto al amante del aroma de la rosa.

Otro ejemplo de la rosa-poesía-amor:

"Aunque parece sujeto por el tallo, recogido en la rizada copa de los pétalos, el perfume está antes y después de la rosa."²⁷⁰

Aquí lo más importante de la rosa es su perfume, que le precede antes de florecer y perdura después de deshojada. Es la misma esencia que se identifica con el amor y la poesía.

En el "Poema XL", Dulce María asocia la rosa con el amor una vez más:

"Para que tú no veas las rosas que haces crecer, cubro mi cuerpo de cenizas... De ceniza parezco toda, yerta y gris a la distancia; pero, aún así cuando pasas cerca, tiemblo de que me delate el jardín, la sofocada fragancia."²⁷¹

²⁶⁹ LOYNAZ, "Poema LXIV", *PSN*. En: *Poesía completa*, 122.

²⁷⁰ LOYNAZ, "Poema LXXIV", *PSN*. En: *Poesía completa*, 125.

²⁷¹ LOYNAZ, "Poema XL", *PSN*. En: *Poesía completa*, 115.

Aquí la poeta, ya por timidez, ya por orgullo, no quiere tomar la iniciativa del juego amoroso y, es más, no desea corresponder a él, si el amado se diera cuenta de que ha despertado el amor en ella ("las rosas que haces crecer"). Así pues, sofoca todo indicio de flor-amor y flor-fragancia y se cubre de ceniza. Hay que hacer notar dos rasgos importantes en el poema: el verbo "sofocar" en este caso se asocia con asfixiar, con hacer ahogar un aroma o algo relacionado con la respiración, y por lo tanto, con algo que es vital. Y otro aspecto interesante es lo que simboliza "la ceniza", que en las religiones judeo-cristianas se asocia con la penitencia y la ascesis que ya definimos antes (ver nota 223 de este apartado), por lo que representa negarse a aceptar o a ser parte activa de un amor que sí quiere y desea, pero sacrifica, como ya dijimos, sea por timidez, orgullo o miedo.

En la siguiente muestra, tal como la autora lo dijo, la rosa es la flor por antonomasia (ver nota 263 de este apartado) y, más aún, la primavera misma:

"Amado mío, dame la rosa de ayer o la de mañana... ¡Y guarda el resto de la primavera!"²⁷²

Parecido al ejemplo penúltimo, en éste nos encontramos con algo similar, un amor "sofocado" y una rosa al fondo de un lago, sofocada como la ternura con que dejó ir al amado:

El amor, el amor de los hombres y las mujeres debió parecerme extraño en ti, como una rosa en el fondo de un lago.

²⁷² LOYNAZ, "Poema LIII", *PSN*. En: *Poesía completa*, 119.

[...] Y así te dejé ir, con la turbación obscura, como la ternura sofocada del que brevemente titubea entre el Minuto y la Eternidad.²⁷³

Es interesante que al amado al que dirige este poema no lo pueda ver como hombre desde el punto de vista erótico ("el amor de los hombres y las mujeres debió parecerme extraño en ti"). Idealiza tanto al objeto de su amor que lo compara con una rosa al fondo de un lago, "sofocada" como en la muestra penúltima y con las connotaciones que este verbo tiene y que ya mencionamos antes.

Ahora pasaremos a la expresión de amor y de erotismo como mujer-poeta, a sabiendas de que una mujer intelectual es perdedora en el amor, cuando las condiciones sociales no le permiten ser valorada, no como una competidora del varón, sino como una compañera. Y aunque Dulce María siempre fue bien calibrada por su público lector, por su familia y por su segundo esposo, Pablo Álvarez de Cañas; su época y su país, al igual que en el caso de las rebeldes Vaz Ferreira y la Storni, tenían sus limitaciones para la mujer intelectual, sobre todo para vivir una vida cordial, en todos los aspectos, al lado de un consorte, y hacen que nuestra poetisa externe su inconformidad en una tríada de poemas que a continuación citaremos. Empezamos con "Deseo":

Que la vida no vaya más allá de tus brazos.
 Que yo pueda caber con mi verso en tus brazos,
 que tus brazos me ciñan entera y temblorosa
 sin que afuera se queden ni mi sol ni mi sombra.

²⁷³ LOYNAZ, "Poema LVI", PSN. En: *Poesía completa*, 120.

5 **Que me sean tus brazos horizonte y camino,
camino breve y único horizonte de carne:
que la vida no vaya más allá... ¡Que la muerte
se parezca a esta muerte caliente de tus brazos!**²⁷⁴

En los versos 2, 3 y 4 está el meollo del asunto; la poeta pide que su verso quepa en los brazos del amante, que la "cifian entera y temblorosa", sin que dejen de ser amados ni su "sol ni [su] sombra". En los versos 1 y 7 pide "que la vida no vaya más allá" de los brazos del amado e inclusive que ese amor sea la guía y el camino de sus propios versos ("camino breve y único horizonte de carne"). Y, finalmente, se refiere al orgasmo, comparado con "esta muerte caliente de tus brazos", y pide a la vida que la muerte se parezca a ese instante de muerte placentera.

En cuanto a su forma, este poema, a excepción de los versos 5 y 6, que tienen trece sílabas y del verso 8, con quince sílabas, el resto está conformado por versos alejandrinos con sus respectivas cesuras de 7 sílabas –salvo el verso 2 que muestra su primera cesura en la sílaba sexta aguda (así es como reúne las siete sílabas métricas), el verso 6, con primer heterostiquio de ocho sílabas esdrújulo, y el verso 8, cuyo primer hemistiquio es de 8 sílabas llano. En el verso 6 se da una sinalefa que es respetada por la cesura. No hay rima, salvo un par de asonancias con las vocales "o-a" en "temblorosa" y "sombra" en los versos 3 y 4; las palabras "tus brazos" se repite tres veces y así da un efecto sonoro de rima, sin ser tal. Otro aspecto en el que hay

²⁷⁴ LOYNAZ, "Deseo", VRS. En: *Poesía completa*, 68-69.

regularidad (al igual que, relativamente, en la métrica) es en el número de versos de cada una de sus dos estrofas, que son cuartetos. Veremos ahora su aspecto rítmico (señalaremos las cesuras con una diagonal):

	Número de sílabas	Rima
1 __ ó ó ó / ó ó __ ó _	14	
2 _ ó ó __ ó / __ ó __ ó _	14 (6 aguda + 7)	
3 __ ó __ ó / _ ó __ __ ó _	14	A
4 __ ó __ ó / __ ó __ ó _	14	A
5 __ ó _ ó / __ ó __ ó _	13	
6 _ ó _ ó _ / _ ó __ ó _	13 (8 esdrújula + 6)	
7 __ ó _ ó ó / ó _ ó __ ó _	14	
8 __ ó _ ó _ ó / _ ó __ ó _	15	

Nos podemos dar cuenta de que predominan la combinación de *dáctilos* (tónica- átona- átona) precediendo a *troqueos* (tónica- átona) en el segundo hemistiquio de los versos 1, 2, 5, 6 y 7, así como el primer hemistiquio del verso 3 y en los dos hemistiquios del verso 4. A excepción de los versos 2 —cuyo primer heterostiquio es yámbico (átona- tónica)— y el 6 —con primer hemistiquio *dactílico* (tónica- átona- átona)—, el resto de los versos con sus dos hemistiquios son *trocaicos* (tónica- átona) en sus periodos de enlace. Se dan series de *troqueo* (tónica- átona) en el primer hemistiquio del verso 5 y en el verso 8. Hay ritmos lentos —*peones primeros* (tónica seguida de tres átonas)— en el segundo hemistiquio de los versos 3 y 8. Podemos concluir, a partir de la recurrencia de *troqueos* precedidos por *dáctilos*

en la mayor parte de la composición, que hay una melodía que pocos de los poemas de los que hemos analizado —aun los escritos en verso— tienen. Nos atreveríamos a decir que, como es usual en la poesía contemporánea, los recursos de embellecimiento de las creaciones más que fónicos, son simbólicos y semánticos.

Un segundo ejemplo de la manifestación de amor y erotismo como mujer-poeta en una sociedad aún no lo suficientemente favorable para ella, nos lo ofrece en el siguiente poema:

Si me quieres, quíereme entera,
 no por zonas de luz o sombra...
 Si me quieres, quíereme negra
 y blanca. Y gris, verde, y rubia,
 5 y morena...
 Quiéreme día,
 quíereme noche...
 ¡Y madrugada en la ventana abierta!...

Si me quieres, no me recortes:
 10 ¡Quiéreme toda... O no me quieras!²⁷⁵

Los versos 1 y 10 expresan la exigencia de ser amada en todos los aspectos de su personalidad. El resto del poema es una enumeración de aquellas características de ella que desean ser amadas, en especial el contraste entre luz y sombra (versos 2, 6, 7 y 8) y el cromatismo que va de lo blanco a lo negro, pasando por lo gris, lo verde, lo "rubia" y lo "morena". En estos colores los únicos propios del

²⁷⁵ LOYNAZ, "Si me quieres, quíereme entera", VRS. En: *Poesía completa*, 45.

ser humano son "blanca", "negra", "gris", "rubia" y "morena"; algunos de éstos son simbólicos, en especial el blanco y el negro que remiten nuevamente a la "luz" y a la "sombra", y el verde que, como ya dijimos antes, junto con el azul son constantes en ella (aunque aquí no aparezca el azul) y representan, respectivamente, la vegetación y el jardín, mientras que el azul, el mar y el cielo, lo infinito. Por otro lado, lo "gris" se asocia con la cabeza cana, que también desea ser amada.

En seguida desplegaremos el esquema rítmico de este poema, para poder extraer algunas conclusiones sobre el aspecto estilístico de esta creación:

		Número de sílabas	Rima
1	__ ó _ ó __ ó _	9	A
2	ó _ ó __ ó _ ó _	9	
3	__ ó _ ó __ ó _	9	A
4	_ ó _ ó ó _ ó _	8	
5	__ ó _	4	a
6	ó _ ó _	5	
7	ó _ ó _	5	
8	___ ó ___ ó _ ó _	11	A
9	__ ó _ ó __ ó _	9	
10	ó _ ó _ ó _ ó _	9	A

Podemos observar que es recurrente la combinación de un *dáctilo* (tónica- átona- átona) seguido de un *troqueo* (tónica- átona) en los versos 1, 3, 6, 7, 9 y 10. Es conveniente añadir que, concretamente, en los versos 1, 3 y 9 se da la misma estructura rítmica: el *dáctilo*

(tónica- átona- átona) en medio de dos *troqueos* (tónica- átona) con una *anacrusis* de dos átonas. Del mismo modo, los versos 6 y 7 son iguales, presentan un *dáctilo* (tónica- átona- átona) y un *troqueo* (tónica- átona). Las series largas de *troqueos* aparecen en los versos 2 y 10. Es posible concluir que este poema sí tiene una musicalidad. Se dan asonancias con las vocales “e-a” en los versos 1, 3, 5, 8 y 10. La división estrófica prácticamente no existe, pues primero se agrupan ocho versos, y los dos últimos, más que estrofa, son un broche que resume el contenido de todo el poema. Un 50% de los versos son eneasílabos, tres más son de arte menor (un tetrasílabo y dos de cinco sílabas), los otros dos versos son un octosílabo y un endecasílabo. No hay encabalgamientos ni cesuras.

Los versos en su mayoría son breves (muy cercanos al popular y ágil octosílabo), los ritmos dominantes también son, como pudimos ver líneas atrás, cercanos a lo coloquial. La poeta quiere hacer una reflexión sin caer en lo admonitorio y usa el lenguaje de cada día para lograr esto.

En el siguiente ejemplo —que es el último de la tríada que asociamos en su relación con el varón como mujer-poeta—, ella, como mujer y como persona humana, no es poseída nunca del todo; siempre hay una parte de sí que permanece totalmente libre, con la responsabilidad y la soledad que ello entraña:

Hombre que me besas,
 hay humo en tus labios.
 Hombre que me ciñes,
 viento hay en tus brazos.

- 5 Cerraste el camino,
yo seguí de largo;
alzaste una torre,
yo seguí cantando...
- Cavaste la tierra,
15 yo pasé despacio...
Levantaste un muro.
¡Yo me fui volando!...
- Tú tienes la flecha:
yo tengo el espacio;
19 tu mano es de acero
y mi pie es de raso...
- Mano que sujeta,
pie que escapa blando...
¡Flecha que se tira!...
- 20 (El espacio es ancho...)
- Soy lo que no queda
ni vuelve. Soy algo
que disuelto en todo
no está en ningún lado...
- 25 Me pierdo en lo oscuro,
me pierdo en lo claro,
en cada minuto
que pasa... En tus manos...

Humo que se crece,
30 humo fino y largo,
crecido y ya roto
sobre un cielo pálido...

Hombre que me besas,
tu beso es en vano...

35 Hombre que me ciñes:
¡Nada hay en tus brazos!...²⁷⁶

Los versos 1 y 3 sirven de inicio y los repite para cerrar el poema en los versos 33 y 35 ("hombre que me besas" y "hombre que me ciñes"). Son los más eróticos de todos y van acompañados de la antinomia del placer: "hay humo en tus labios" (verso 2), "viento hay en tus brazos" (verso 4), "tu beso es en vano..." (verso 34) y "Nada hay en tus brazos!..." (verso 36). El varón ancestral cerró caminos a la mujer-poeta, le alzó torres, hizo fosos, levantó muros para cercarla y poseerla íntegramente, pero ella siguió de largo ante el camino cerrado, continuó cantando de frente a la torre que le erigió, pasó despacio el hoyo de la tierra, y delante del muro, se fue volando: nunca pudo ser aprisionada.

Luego usa otras dos antítesis: la flecha de él y el espacio que es ella y la mano de acero ("mano que sujeta") frente al pie de ella, calzado de delicado raso. Todo esto se aprecia en la cuarta estrofa, del verso 13 al 16. Más adelante, en la estrofa siguiente —la quinta—, esas antinomias se reducen: la "mano [de acero] que sujeta" se

²⁷⁶ LOYNAZ, "La mujer de humo", VRS. En: *Poesía completa*, 34-35.

enfrenta con el delicado pie que "escapa blando..." Por otro lado, la "flecha que se tira" (verso 19) se encuentra con un espacio "ancho" (verso 20).

En su encuentro sexual con el varón, ella es "lo que no queda/ ni vuelve./ [...] algo/ que disuelto en todo/ no está en ningún lado..." Asimismo en toda la estrofa 7 (versos del 25 al 28) habla de ese encuentro en el que nuevamente la fugacidad es la característica esencial ("en cada minuto/ que pasa") y su evasión se reitera ("Me pierdo en lo oscuro,/ me pierdo en lo claro").

Su esencia de mujer está más allá de su cuerpo; del verso 29 al 32, la mujer-poeta se identifica con el "humo que se crece/ humo fino y largo/ crecido y ya roto/ sobre un cielo pálido..." Una feminidad que nunca puede ser poseída del todo.

En estas líneas hay uniformidad tanto en la métrica –hexasílabos–, como en la división estrófica –nueve cuartetas–, así como en las asonancias con las vocales "a-o" en los versos pares. Hay tres encabalgamientos, uno en los versos 21-22, otro en los versos 22-23 y uno más en los versos 27-28.

Ahora vemos su ritmo en el siguiente esquema:

		Número de sílabas	Rima
1	ó ___ ó _	6	
2	ó ó __ ó _	6	a
3	ó ___ ó _	6	
4	ó ó __ ó _	6	a
5	_ ó __ ó _	6	
6	ó _ ó _ ó _	6	a

7	_ ó ó _ ó _	6	
8	ó _ ó _ ó _	6	a
9	_ ó _ _ ó _	6	
10	ó _ ó _ ó _	6	a
11	_ _ ó ó ó _	6	
12	ó _ ó _ ó _	6	a
13	ó ó _ _ ó _	6	
14	ó ó _ _ ó _	6	a
15	_ ó ó _ ó _	6	
16	_ _ ó _ ó _	6	a
17	ó _ _ _ ó _	6	
18	ó _ ó _ ó _	6	a
19	ó _ _ _ ó _	6	
20	_ _ ó _ ó _	6	a
21	ó _ _ _ ó ó _	6	
22	_ ó _ _ ó ó _	6	a
23	_ _ ó _ ó _	6	
24	ó ó _ _ ó ó _	6	a
25	_ ó _ _ ó _	6	
26	_ ó _ _ ó _	6	a
27	_ ó _ _ ó _	6	
28	_ ó _ _ ó _	6	a
29	ó _ _ _ ó _	6	
30	ó _ ó _ ó _	6	a
31	_ ó _ _ ó ó _	6	

32	_ ó ó _ ó _ _	6 (7 esdrújula= 6)	a ("á-i-o")
33	ó _ _ _ ó _	6	
34	_ ó ó _ ó _	6	a
35	ó _ _ _ ó _	6	
36	ó ó _ _ ó _	6	a

Grosso modo hay ocho versos en que se repiten de dos a tres *troqueos* (tónica- átona) en su periodo rítmico interior —se trata de los versos 6, 8, 10, 12, 16, 18, 20 y 30 (todos pares y algunos próximos entre sí)—; de igual manera hay recurrencia de versos formados por un *peón primero* (una tónica seguida por tres átonas) y un *troqueo* (tónica- átona), combinación que se da en los versos 1,3, 17, 19, 29, 33 y 35 (todos impares y la mayoría cercanos entre sí). Asimismo, en seis versos —el 5, el 9, el 25, 26, 27, y 28— aparece una combinación de *dactílico* (tónica- átona- átona) seguido de *troqueo* (tónica- átona); es importante señalar que los últimos cuatro versos mencionados forman una estrofa. Se presentan, con menos repetición, otras mezclas de ritmos dentro de los periodos rítmicos interiores de algunos versos, tales como: la mixtura de un *jónico mayor* (dos tónicas seguidas por dos átonas) con un *troqueo* final (tónica- átona) en los versos 2, 4, 13, 14 y 36; y, esporádicamente, la combinación de un *antibaquio* (dos tónicas antes de una átona) seguido por un *troqueo* (tónica- átona) en los versos 7, 15 y 34.

A nivel de estrofa, sólo la 7 tiene sus cuatro versos con la misma estructura rítmica. En algunos casos se da el fenómeno de que, dentro del cuarteto, los versos pares tienen el mismo armazón y, en otros, los dos impares presentan la misma distribución acentual.

De toda esta descripción del esquema, podemos inferir que, pese a que los versos son cortos y por tanto ágiles y hasta populares, no hay un ritmo uniforme estrictamente hablando como es el caso del romance; los acentos no están distribuidos regularmente, salvo las excepciones que ya señalamos. Sin embargo, la relativa arbitrariedad acentual no es tan marcada como en el resto de los poemas que hemos analizado; de alguna manera éste es uno de los poemas más musicales dentro de los estudiados aquí. La escritora, al ceñirse a una métrica, rima y acentuación regulares, vuelve al poema melódico y hasta fácil de memorizar.

En cuanto a la rebeldía de la que hablábamos de ser mujer-poeta, en el caso de Dulce María, en un momento histórico un tanto adverso para la situación de la mujer, hay un fragmento de "Canto a la mujer estéril" que refuerza lo ya dicho en los tres poemas citados anteriormente:

"Los que quieren que sirvas para lo
que sirven las demás mujeres."²⁷⁷

Estos versos son muy fuertes, bien podrían sonar a despecho ya que, como vimos en el apartado biográfico, Dulce María era estéril. Además del episodio de su vida al lado de su primer marido, que, como también constatamos en el apartado biográfico, no fue muy estimulante para su creatividad.

Hemos de consignar también que, en contrapartida, la Dulce María físicamente estéril era una poeta que consideraba su oficio como un parir con dolor; era una poetisa que dedicó *Juegos de agua*.

²⁷⁷ LOYNAZ, "Canto a la mujer estéril", VRS. En: *Poesía completa*, 73.

Versos del agua y del amor "a Pablo Álvarez de Cañas, / en vez del hijo que él quería,"²⁷⁸ Y más aún, ella era libre como poeta, era libre en su verso:

- En mi verso soy libre: él es mi mar.
 Mi mar ancho y desnudo de horizontes...
 En mi verso yo ando sobre el mar,
 camino sobre olas desdobladas
 5 de otras olas y de otras olas...Ando
 en mi verso; respiro, vivo, crezco
 en mi verso, y en él tienen mis pies
 camino y mi camino rumbo y mis
 manos qué sujetar y mi esperanza
 10 qué esperar y mi vida su sentido.
 Yo soy libre en mi verso y él es libre
 como yo. Nos amamos. Nos tenemos.
 Fuera de él soy pequeña y me arrodillo
 ante la obra de mis manos, la
 15 tierna arcilla amasada entre mis dedos...
 Dentro de él, me levanto y soy yo misma.²⁷⁹

Así vemos que la vida compensó su esterilidad física con su poesía. A estos versos hay poco que comentar, pues expresan elocuentemente esta realidad. En cuanto a su forma, no es muy estricta en su métrica, pues, aunque la mayoría de sus versos son

²⁷⁸ LOYNAZ, "Dedicatoria" a *Juegos de agua. Versos del agua y del amor*. En: *Poesía completa*, 76.

²⁷⁹ LOYNAZ, "En mi verso soy libre", *VRS*. En: *Poesía completa*, 68.

endecasílabos, se cuelean algunos decasílabos, otros dodecasílabos y hasta un eneasílabo. No hay rima, sólo un par de asonancias con las vocales "i-o" en los versos 10 y 13. No hay división estrófica. Pongamos ahora en un esquema rítmico el poema, para luego sacar conclusiones:

		Número de sílabas	Rima
1	_ _ ó _ / ó ó ó ó _ ó	11 (4 + 6 aguda)	
2	_ ó ó _ / _ ó _ _ _ ó _	11 (4 + 7)	
3	_ _ ó _ / ó _ _ _ _ ó	10 (4 + 5 aguda)	
4	_ ó _ _ _ ó / _ _ _ _ _ ó _	11 (5 aguda + 5)	
5	ó _ _ ó _ _ / ó _ _ _ _ ó _	10 (5 esdrújula + 6)	
6	_ _ _ ó _ / _ _ _ _ _ ó _	11 (4 + 7)	
7	_ _ _ ó _ / _ _ _ _ _ ó	11 (4 + 6 aguda)	
8	_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ / _ _ _ _	10	
9	ó _ _ _ _ _ _ _ _ _ / _ _ _ _ _	12 (6 aguda + 5)	
10	ó _ _ _ _ _ / _ _ _ _ _ _ _	11 (4 + 7)	A
11	ó ó ó _ _ / _ _ _ _ _ _ _	11 (4 + 7)	
12	_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ / _ _ _ _ _	11 (7 + 4)	
13	ó _ _ _ _ _ / _ _ _ _ _ _ _	12 (3 aguda + 8)	A
14	_ _ _ _ _ _ / _ _ _ _ _ _ _	8 (4 + 5 esdrújula)	
15	ó _ _ _ _ _ / _ _ _ _ _ _ _	11 (4 + 7)	
16	ó _ _ _ _ _ / _ _ _ _ _ _ _	12 (3 aguda + 8)	

Por ser todos versos de arte mayor, hay cesura en ellos. Siete de ellos —casi la mitad del poema— se dividen en la cuarta sílaba, por lo que el segundo hemistiquio resulta de siete sílabas (tomemos en consideración que la mayoría de los versos son endecasílabos). Hay un caso, también en los versos de once sílabas, en que el patrón se

invierte, es decir: el primer hemistiquio es de siete sílabas y el segundo, de cuatro. El resto del poema son tres decasílabos con cesura variable, dos dodecasílabos divididos en un primer hemistiquio de cuatro sílabas y un segundo de ocho, un dodecasílabo fraccionado en su sílaba métrica siete y con un segundo heterostiquio de cinco sílabas y, finalmente, un octosílabo con cesura en la cuarta sílaba y segundo hemistiquio de cinco sílabas esdrújulo (así disminuye una sílaba métrica y cuenta como cuatro de éstas).

En cuanto al ritmo, se dan varios casos de *peones primeros* (una tónica antes de tres átonas) seguidos por un *troqueo* (tónica-átona), sobre todo en los segundos hemistiquios de los versos 2, 3, 10 y 15, así como en el primer hemistiquio del verso 8. Aparecen también varias tónicas juntas, ya en *espondeo* (dos tónicas juntas) —versos 1, 11 y 16— o en *jónico mayor* (dos tónicas antes de dos átonas) —verso 7—; asimismo se presentan series largas de *troqueo* (tónica-átona) en los versos 5, 6 y 11, de igual modo que en los primeros hemistiquios del 10 y del 15. Hay también varios *dactílicos* (tónica antes de dos átonas) aislados.

El reporte del ritmo de este poema nos revela en primer lugar la ausencia de uniformidad en el mismo: no hay melodía, pese a estar escrito en verso; los cortes de los versos son caprichosos; son versos blancos en cuanto a acentuación y rima, pese a que su métrica es más uniforme que en otros ejemplos que ya hemos visto. Otro resultado de este registro de ritmos es una cierta lentitud, un tanto por el carácter versual de once sílabas y otro tanto por la distribución de los acentos, que están muy espaciados entre sí. Otro fenómeno que vuelve lento el

poema son las cesuras, porque generalmente los primeros hemistiquios son más breves que los segundos. Todo esto nos remite a un efecto de reflexión y de meditación, alejado de lo popular y cotidiano.

Hablemos ahora del símbolo de la casa que le mereció un hermoso poema –*Últimos días de una casa*– y que se hizo presente de igual manera en otras dos ocasiones en poemarios anteriores. Este largo poema en verso libre tiene sus ascendientes en un poeta cubano que le precedió en la publicación de su obra. Inspiró asimismo a otra poeta, también cubana, que dio a la estampa una obra con tema similar años después de *Últimos días de una casa*:

“Así, podríamos, desde el comienzo, trazar un arco desde *La casa del silencio* (1916) de Mariano Brull hasta *Casa que no existía* (1967) de Lina de Fera para descubrir el lugar preciso que ocupa *Últimos días de una casa* [1958] en la poesía cubana.”²⁸⁰

En cuanto al poema de Dulce María, la casa habla (*prosopopeya* o humanización de seres inanimados o de animales). Parece una anciana que se quejara del abandono de sus antiguos moradores, que ya tenían mucho de no habitarla. Hace remembranzas de los viejos tiempos en que los más jóvenes hacían sus reuniones y había alegría en ella; también recuerda los momentos más amargos de la muerte de “una niña”; se queja de que ahora las casas no presencian los velorios ni los partos:

²⁸⁰ César LÓPEZ, “Días en la casa de la poesía”. En: SIMÓN, 358.

Ni aun para morirse
espacio hay en esas casas nuevas;
y si alguien muere, todos tienen prisa
por sacarlo y llevarlo a otras mansiones
labradas sólo para eso:
acomodar los muertos
de cada día.

Tampoco nadie nace en ellas.
No diré que el espacio ande por medio;
mas lo cierto es que hay casas de nacer,
al igual que recintos destinados
a recibir la muerte colectiva.²⁸¹

No numeraremos los versos citados de este extenso poema, porque cada grupo de ellos reproducido redondea una idea que no es preciso analizar verso por verso.

La casa está consciente de que va a ser vendida, de que aquellos dueños suyos, que son de mejor arcilla que ella, por ser humanos, se comportan contradictoriamente, codiciosos y dispuestos a recibir una suma de dinero —por elevada que sea—, a cambio de ese recinto tan lleno de vivencias:

“Los hombres son y sólo ellos,
los de mejor arcilla que la mía,
cuya codicia pudo más
que la necesidad de retenerme.”²⁸²

²⁸¹ Loynaz, *UDUC*. En: *Poesía completa*, 150.

²⁸² Loynaz, *UDUC*. En: *Poesía completa*, 160.

Los compradores van a hacer mediciones, a desamueblar los cuartos, dejando las marcas donde estuvieron los muebles durante mucho tiempo. La casa se indigna ante tanto materialismo:

"y la mujer que vino luego
poniendo precio a mi cancela;
a ella le hubiera preguntado
cuánto valían sus riñones y su lengua."²⁸³

Tiene la vaga esperanza de que sus dueños vuelvan en la Navidad, que es una fiesta que se pasa en casa. Y cuando los moradores llegan antes de que empiecen a derribarla, se expresa aludiendo a Jesucristo en Getsemaní, al reprochar a sus discípulos no haber podido estar en vigilia ni una hora, acompañándolo en sus padecimientos:

"la hora de mi dicha!
La hora de mi dicha no ha durado
una hora siquiera."²⁸⁴

Finaliza con:

"Y es hora de morir."²⁸⁵

César López, médico, poeta, narrador y ensayista cubano, comenta con relación al símbolo de la casa, lo siguiente:

"Y la expresión *en casa* para el criollo es la casa en sí, la única, la eterna, la casa que esta casa quiere ser. La perpetuable. Es inevitable la referencia martiana: *No hay casa en tierra ajena*."²⁸⁶

²⁸³ Loynaz, UDUC. En: *Poesía completa*, 153.

²⁸⁴ Loynaz, UDUC. En: *Poesía completa*, 154.

²⁸⁵ Loynaz, UDUC. En: *Poesía completa*, 160.

²⁸⁶ LÓPEZ, 371.

Esto es aplicable a Dulce María sobre todo si consideramos que nunca abandonó Cuba como residencia permanente y que, a excepción de un par de veces —una vez en Luxor, Egipto, y otra en La Paz, Bolivia—, nunca pudo escribir fuera de casa, como ya comentamos en el apartado biográfico.

Dijimos que, aparte de *Últimos días de una casa*, este símbolo ya había aparecido en poemas anteriores, concretamente en *Poemas sin nombre*. Nos encontramos primero con el "Poema XLIX", del cual no numeraremos sus versículos, porque no haremos su estudio uno por uno, sino de su contenido global:

Yo guardaré para ti las últimas rosas...

Porque no hayas sembrado, no tengas miedo de encontrar la casa vacía. Porque no la cerraste para la tormenta, no pienses que otros no pondrán su pecho contra el viento.

Ninguno firme como el tuyo, ninguno seguro como el tuyo cuando quiso serlo; pero con el huracán a la puerta, todos sabremos defenderla.

Yo salvaré la casa y el jardín; yo recogeré todo lo que aún es digno de guardarse; menos, quizá, de lo que cabe en el hueco de mis manos...

Pero yo guardaré para ti las últimas rosas, y cuando tú vuelvas y veas la casa sin luz, el jardín devastado, piensa con un poco de emoción que todavía hay rosas para ti.²⁸⁷

²⁸⁷ LOYNAZ, "Poema XLIX", PSN. En: *Poesía completa*, 118.

Aquí se asocian dos símbolos: la rosa-poesía-amor y la casa-seguridad-resguardo en una situación de emergencia como es el caso de un huracán. El interlocutor de la poeta, en este caso, es un hombre amado, cuya característica es tener la fuerza, la firmeza y la seguridad "cuando quiso serlo", pero abandonó la casa por mucho tiempo. Y ante el desastre natural será la poetisa la que salve "la casa y el jardín" sin importar la ausencia del amado, y no sólo defenderá "todo lo que aún es digno de guardarse" sino que también sembrará rosas para el hombre poco previsor.

El siguiente ejemplo del símbolo de la casa lo encontramos en el "Poema C":

- 1 Habíamos caminado mucho; pero ahora ya era todo tan firme, tan exacto, que una profunda sensación de consuelo nos invadió serenamente, empezó a circular despacio, como aceite vertido en nuestras arterias.
- 2 Aquél era el lugar; aquélla, la casa. Y aunque nunca la habíamos visto, la reconocimos desde el primer instante como si hubiera hablado en el encuentro la voz de la sangre. Una sangre misteriosa que hubiera estado trazando sus caminos en el aire.
- 3 También de "dentro" nos reconocieron, porque encendieron todas las luces y abrieron de par en par todas las puertas.
- 4 Fue entonces cuando vimos a través de los cristales, a través de las paredes, a través de nuestra vieja ceguera,

que todo lo perdido estaba allí, reunido cuidadosamente con paciencia de amor y silencio de fe.

- 5 Allí guardados el primer sueño, las alegrías olvidadas, la rosa intacta de la adolescencia, el agua vertical que fue al principio.
- 6 Y mientras contemplábamos suspensos la deslumbradora, inesperada riqueza, el tiempo fue perdiendo toda su premura, y el alma toda su angustia, y el mundo todo su imperio.
- 7 Y fue así que nos echamos a dormir al pie de las ventanas iluminadas... Creo que sí, que nos dormimos... La noche estaba quieta; y ya lo ves: no entramos en nuestra casa.²⁸⁸

En el primer versículo se habla de una búsqueda fatigosa que, por fin, había terminado cuando la poeta y sus acompañantes —en este poema la voz lírica está en plural— súbitamente se llenaron de “consuelo” y de serenidad. En el segundo versículo explica el porqué del apaciguamiento: encontraron su casa, una morada que nunca habían visto, pero que intuitivamente sabían que era “su” casa. Esa intuición para la poetisa es “la voz de la sangre”, a la que atribuye el encontrar los “camino en el aire” para volver de regreso al hogar. En el versículo 3 refuerza la idea de haber llegado a su destino, pues de “dentro” de la casa les “encendieron todas las luces y abrieron de par

²⁸⁸ LOYNAZ, “Poema C”, *PSN*. En: *Poesía completa*, 132.

en par todas las puertas"; los que habitaban ese lugar reconocieron que los peregrinos pertenecían a ella.

Se trata de un recinto misterioso, una morada paradisíaca, que cabría llamarla inclusive divina; tal vez podríamos compararla con una morada de las más profundas, más interiores de Santa Teresa, pues la poeta y sus acompañantes se percataron de que en ella "todo lo perdido estaba allí, reunido cuidadosamente con paciencia de amor y silencio de fe", como si alguien muy amoroso hubiera dispuesto las cosas así. Luego, en el quinto versículo, enumera cuáles son las cosas perdidas que fueron encontradas: "el primer sueño, las alegrías olvidadas, la rosa intacta de la adolescencia, el agua vertical que fue al principio." Entre estas cosas están dos símbolos ya vistos: "la rosa" y "el agua vertical" (alusión al espejo).

En el versículo 6 se insinúa un éxtasis místico, producto de la contemplación de todas las riquezas re-encontradas: "el tiempo fue perdiendo toda su premura, y el alma toda su angustia, y el mundo todo su imperio."

En el séptimo y último versículo hay dos acciones paralelas: el echarse a dormir fuera de la casa, a la luz de sus ventanas y el no entrar en la acogedora morada. Destaca nuevamente el aspecto místico ("la noche estaba quieta") y por falta de valor o de compromiso "no entramos en nuestra casa."

Hicimos esquemas rítmicos y morfosintácticos de este poema en prosa que pertenece a *Poemas sin nombre*. Principiaremos con el rítmico:

Versículo 1:

_ ó _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ (10 sílabas)// _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ (11 sílabas)/
 ó _ _ _ _ _ (4 sílabas)/ ó _ _ _ _ _ (21
 sílabas)/ _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ (9 sílabas)/ _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ (12
 sílabas)//

Versículo 2:

_ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ (6 sílabas)// _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ (3 sílabas)/ _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ (3 sílabas)// _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _
 _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ (10 sílabas)/ _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _
 _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ (30 sílabas)// ó _ _ _ _ _
 ó _ _ _ _ _ (24 sílabas)

Versículo 3:

_ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ (11 sílabas)/ _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _
 ó _ _ _ _ _ (22 sílabas)//

Versículo 4:

ó ó _ _ _ _ _ (15 sílabas)/ _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ (8 sílabas)/ _ _ _ _ _
 ó _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ (11 sílabas)/ _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ (10 sílabas)/ _ _ _ _ _
 _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ (21 sílabas)//

Versículo 5:

_ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ (10 sílabas)/ _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ (9 sílabas)/ _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _
 _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ (11 sílabas)/ _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ (11 sílabas)//

Versículo 6:

_ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ (17 sílabas)/ _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ (8 sílabas)/
 _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ (13 sílabas)/ _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ (8 sílabas)/
 _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ (8 sílabas)//

Versículo 7:

_ _ _ _ _ ó _ _ _ _ _ (23 sílabas)// ó _ _ _ _ _ (3

sílabas)/ _ _ _ ó _ (5 sílabas)// _ ó _ ó _ (7 sílabas)// _ _ _ ó (4
 sílabas)// ó ó _ _ _ ó _ (8 sílabas)//

En el primer versículo predomina el *troqueo* (tónica- átona), que se da en series de dos en varios de sus periodos y siempre al final de los mismos. No hay ninguna otra regularidad rítmica. En el versículo 2 hay, proporcionalmente, menos *troqueos* (tónica- átona) que en el primero, pero aún así es el ritmo que priva; aparecen dos *anfibracos* (átona- tónica- átona) seguidos, así como dos *dáctilos* (tónica- átona- átona) juntos. En el quinto periodo de este mismo versículo —el dos— se presentan dos *tribracos* (tres átonas seguidas) en medio de dos troqueos (tónica- átona), uno a cada lado. En el versículo 3 domina el troqueo y no se da ninguna recurrencia rítmica. En el cuarto versículo sigue avasallando el troqueo (tónica- átona) y sólo hay un fenómeno melódico: dos de los tres *peones terceros* (dos átonas- una tónica- una átona) que muestra están en medio de dos *troqueos* (tónica- átona), y aunque no están contiguas estas dos repeticiones, están muy próximas entre sí. En el versículo 5 el ritmo más recurrente es el *troqueo* (tónica- átona) y no hay otro patrón acentual. En el sexto versículo, así como se dan *troqueos* aislados, aparece una serie de tres en el tercer periodo; asimismo hay dos periodos iguales —el 4 y el 5— de ocho sílabas de idéntica estructura rítmica. Y, finalmente, en el versículo séptimo, fuera de una serie de tres *troqueos* (tónica- átona) en el cuarto periodo, además de otros aislados —formando mayoría—, no se presenta ninguna otra recurrencia rítmica.

Como conclusión final, podemos decir que esta no es una prosa rítmica. Sin embargo, el predominio de los *troqueos* (tónica- átona) y la

ausencia de otros patrones rítmicos nos revela que en este poema el ritmo es más coloquial que literario, tal como se da en la mayoría de las creaciones de la poeta. Además, la longitud entre pausa y pausa está muy próxima al habla de cada día, con periodos que van de 6 a 15 sílabas, acompañados de algunos periodos más largos (de 17 a 30 sílabas) y más escasos aún, de metros de 3 a 5 sílabas. En el último versículo hay muchas pausas largas y es ahí donde se presentan los periodos más cortos. En el versículo 6 se dan tres periodos de 8 sílabas y dos de ellos con la misma estructura rítmica.

Ahora veremos su esquema morfosintáctico:

- I [Habíamos caminado mucho; (1) / pero ahora ya era todo tan firme, (2) / <era> tan exacto, (3) / que una profunda sensación de consuelo nos invadió serenamente, (4) / empezó a circular despacio, (5) / como aceite vertido en nuestras arterias. (6)]
- II [Aquél era el lugar; (1) / aquélla, <era> la casa. (2) / Y (3) | aunque nunca la habíamos visto, (4) | la reconocimos desde el primer instante (3) / como si hubiera hablado en el encuentro la voz de la sangre. Una sangre misteriosa (5) / que hubiera estado trazando sus caminos en el aire. (6)]
- III [También de "dentro" nos reconocieron, (1)/ porque encendieron todas las luces (2)/ y / abrieron de par en par todas las puertas. (3)]
- IV [Fue entonces (1) / cuando vimos a través de los cristales, (2) / <vimos> a través de las paredes, (3) / <vimos> a través de nuestra vieja ceguera, (4) / que todo (5) | lo perdido (6) | estaba allí, (5) / reunido cuidadosamente con paciencia de amor y silencio de fe. (7)]
- V [Allí guardados el primer sueño, (1) / las alegrías olvidadas, la rosa intacta de la adolescencia, el agua vertical (2) / que fue al principio. (3) /

Y (4) | mientras contemplábamos suspensos la deslumbradora, inesperada riqueza, (5) | el tiempo fue perdiendo toda su premura (4) / y el alma <fue perdiendo> toda su angustia, (6) / y el mundo <fue perdiendo> todo su imperio. (7) /

Y fue así (8) / que nos echamos a dormir al pie de las ventanas iluminadas... (9)]

VI [Creo (1) / que sí <nos dormimos>, (2) / que nos dormimos... (3)]

VII [La noche estaba quieta; (1) / y (2) | ya lo ves: (3) | no entramos en nuestra casa. (2)]

I. Oración compuesta:

1. Oración independiente, primer término de coordinación.
2. Oración coordinada adversativa restrictiva con 2.
3. Oración yuxtapuesta a 2, con verbo elidido <era>, y, como 2, oración coordinada adversativa restrictiva con 1.
4. Oración subordinada adverbial cuantitativa consecutiva de 2 y 3.
5. Oración yuxtapuesta con 4 y, como 4, oración subordinada adverbial cuantitativa consecutiva de 2 y 3.
6. Oración subordinada adverbial circunstancial modal de 4 y 5.

II. Oración compuesta:

1. Oración independiente.
2. Oración yuxtapuesta a 1 y con verbo elidido <era>, y, como 1, oración independiente y, en este caso, primer término de coordinación.
3. Oración coordinada copulativa afirmativa con 1 y 2.
4. Oración subordinada adverbial causativa, causa concesiva de 3.
5. Oración subordinada adverbial circunstancial modal de 3.
6. Oración subordinada adjetiva especificativa de "sangre misteriosa" (oración 5).

III. Oración compuesta:

1. Oración independiente que funciona como principal de 2.
2. Oración subordinada adverbial causativa causa eficiente de 1.
3. Oración coordinada copulativa afirmativa con 2, y, como oración coordinada copulativa con 2, al igual que 2, es subordinada adverbial causativa causa eficiente de 1.

IV. Oración compuesta:

1. Oración independiente que funciona como principal de 2.
2. Oración subordinada adverbial circunstancial de tiempo de 1.
3. Oración yuxtapuesta con 2 y verbo elidido <vimos>, y, como 2, oración subordinada adverbial circunstancial de tiempo de 1.
4. Oración yuxtapuesta, con 3 y verbo elidido <vimos>, y, como 3, oración subordinada adverbial circunstancial de tiempo de 1.
5. Oración subordinada sustantiva de complemento directo de 2, 3 y 4.
6. Oración subordinada adjetiva especificativa de "todo" (oración 5).
7. Oración subordinada adverbial circunstancial modal de 5.

V. Oración compuesta:

1. Oración independiente.
2. Frases sujeto de 1 y yuxtapuestas a 1.
3. Oración subordinada adjetiva especificativa de "agua vertical".
4. Oración coordinada copulativa afirmativa con 1 y, como oración coordinada copulativa con 1, al igual que 1, es oración independiente.
5. Oración subordinada adverbial circunstancial de tiempo de 4.
6. Oración coordinada copulativa afirmativa con 4, con perífrasis verbal elidida: <fue perdiendo> y, como oración coordinada copulativa con 4, al igual que 4, es oración independiente.
7. Oración coordinada copulativa afirmativa con 6 y perífrasis verbal elidida: <fue perdiendo> y, como oración coordinada copulativa con 6, al igual que 6, es oración independiente.

8. Oración coordinada copulativa afirmativa con 7 y, como oración coordinada copulativa con 7, al igual que 7, es oración independiente.
9. Oración subordinada sustantiva subjetiva de 8.

VI. Oración compuesta:

1. Oración independiente que funciona como principal de 2.
2. Oración subordinada sustantiva de complemento directo de 1, con verbo elidido: <nos dormimos>.
3. Oración yuxtapuesta a 2 y, como 2, oración subordinada sustantiva de complemento directo de 1.

VII. Oración compuesta:

1. Oración independiente, primer término de coordinación.
2. Oración coordinada copulativa afirmativa con 1 y, como oración coordinada copulativa con 1, es oración independiente.
3. Oración coordinada declarativa con 1 y 2.

A primera vista, este poema muestra una estructura complicada; pero, si lo revisamos con un poco de detenimiento, podemos descubrir que en realidad es simple. Se dan predominantemente oraciones independientes y coordinadas, ya yuxtapuestas, ya sindéticas (unidas con nexos), y en número menor aparecen oraciones subordinadas. El hecho de que abunden las oraciones coordinadas nos remite a que hay muchos elementos funcionalmente equivalentes, sobre todo tratándose de oraciones copulativas. Y en cuanto a las oraciones subordinadas, se dan normalmente cercanas a sus subordinantes, a excepción de dos oraciones interrumpidas en las cláusulas II y V.

Se dan sinonimias y repeticiones en la primera cláusula ("tan firme, tan exacto"), en la segunda ("Aquél era el lugar; aquélla la casa"), en la IV ("a través de los cristales, a través de las paredes, a través de nuestra vieja ceguera"). Por otro lado, dentro de la cláusula

V aparece otro fenómeno: una cierta aglutinación de imágenes, metáforas o simplemente ideas base ("el primer sueño", "las alegrías olvidadas", "la rosa intacta", "el agua vertical", "el tiempo fue perdiendo toda su premura y el alma toda su angustia y el mundo todo su imperio"). También podemos hablar de efectos de redundancia o de intensificación en la cláusula V, oración 5, con los adjetivos "deslumbradora, inesperada riqueza", y en la cláusula VI con las dos oraciones subordinadas sustantivas de complemento directo: "Creo que sí, que nos dormimos..."

Pasando ahora al cromatismo ya aludido antes en la obra de Dulce María, tenemos principalmente el verde del jardín y de la selva, así como el azul del cielo y el mar.

No forzamos el parentesco entre el amor de la autora —de linaje mambi— a lo 'natural', al misterio de la clorofila, y este 'verde claro' que amó también Martí e identificó, no con el verde oscuro, y 'tupido' de 'la selva', sino con el de 'la hacienda próspera', risueñamente trabajada por el hombre. Tampoco forzamos la relación entre su azul soñado y el del autor de los *Cantos de vida y esperanza*. Los dos colores se vuelven símbolos de una posibilidad realmente nueva, ya no recurrente, es decir liberadora, tanto del ámbito 'antiguo' como el de una 'modernidad' en vías sólo de devorarse a sí misma.²⁸⁹

Redundemos, pues, que el color azul —emblemático en el modernismo— se da en Dulce María por su hiperestesia hacia lo natural y no por seguir una moda literaria.

²⁸⁹ Fina GARCÍA MARRUZ. "Jardín: una novela inatendida." En: SIMÓN, 589.

Otros colores que aparecen repetidamente en su obra son el blanco –símbolo de la pureza–, el rojo que alude a la sangre y al erotismo, el lila y el rosa –que aparecen asociados con las flores, especialmente con la rosa– y el negro –la muerte.

En el "Poema CXV", la autora narra la evolución de la danza de los siete velos en una tensión *in crescendo* en donde aparece este cromatismo:

- 1 El primer velo era blanco y se desprendió suavemente, como nube por la brisa.
- 2 Rosa-lila, el segundo –ceniza sobre rosas. Y como una rosa se deshojó en el aire.
- 3 Un tercer velo se agitaba ya en alas de los violines; era verde y parecía que de la bailarina iban a salir volando muchos pájaros.
- 4 Cuatro eran ya los velos que caían; éste, color de oro, como el sol que no quiere ponerse, se había enredado un instante a los pies invisibles que danzaban.
- 5A El quinto velo había salido a flor de música; era azul, de un azul mitigado, diluido en leche de estrella.
- 5B El velo azul cayó también, 6A y un sexto velo púrpura se desplegó despacio, a modo de bandera ensangrentada.
- 6B Olas de arpeggios venían sobre él y lo abatieron sobre los otros ya marchitos, iris roto esparcido por el suelo.
- 7 Y entonces ya no quedó más que un solo velo. Era el séptimo y era del color de la noche. 8 Una vaga forma

blanca se hacía y se deshacía bajo de él, como se hace y se deshace el cuerpo todavía intocado de la novia en la sombra de la alcoba nupcial.

- 9 Subía la marea de la música y el velo subía también, sujeto siempre a aquella forma leve, llevado y traído por unos pies que no se fatigaban de bailar y que entretejían ahora los arabescos de su danza en el mismo filo del horizonte.
- 10 (El corazón era un pájaro latiendo en las manos de un niño... No sabía lo que iba a ocurrir y sabía que aquél era ya el último velo).
- 11 Marejadas de música estremecían el aire; la bailarina vacilaba, se doblaba en surtidor que ya no puede ir más alto.
- 12 De pronto el velo cayó en tierra. Vertical, desinflado.
- 13 La música seguía sonando, pero nadie bailaba al son de aquella música.
- 14 Tan sólo el hálito de un sueño había velado y desvelado a otro sueño.²⁹⁰

El asunto del desnudo en Dulce María mezcla aquí el erotismo con el símbolo de los colores que van desde la pureza a la muerte —que no sería aventurado asociar pureza (castidad) con la muerte misma—, la bailarina, de hecho, en el octavo versículo, es comparada con “el cuerpo todavía intocado de la novia en la sombra de la alcoba nupcial” y en el versículo 14 es “tan sólo el hálito de un sueño que

²⁹⁰ LOYNAZ, “Poema CXV”, *PSN*. En: *Poesía completa*, 137-138.

había velado y desvelado a otro sueño", comparaciones tras las cuales está simbolizada la muerte.

El poema en sí mismo avanza a un ritmo *in crescendo*; va aumentando la tensión a cada velo que la bailarina se va quitando, en espera del momento crucial, que es el desnudo total, pero es curioso que aparezca un niño con "un pájaro latiendo en las manos" y que "no sabía lo que iba a ocurrir" cuando la bailarina se quitara el último velo. Recordemos el poema "Vuelvo a nacer en ti", donde dice:

"Y como los niños buenos,
no sé de donde vine."²⁹¹

Es característica de Dulce María, como ya dijimos, sublimar su erotismo, pero aquí no hay reticencias ni silencios; a lo largo del poema priva el simbolismo y, fuera de este niño-pureza en el clímax de la obra, lo erótico, dicho loynacianamente, es decir, con elegancia y combinado con lo simbólico de los colores de los velos, es patente y no está totalmente sublimado.²⁹²

El primer velo "era blanco"; el simbolismo nos remite a la pureza y su símil es una nube; aquí en este primer versículo es importante el adverbio "suavemente", como "la brisa".

En el segundo versículo dice que el siguiente velo era rosa-lila, como una rosa que "se deshojó en el aire"; es de notar que ahora el aire no es una suave brisa, sino que deshojó una rosa con su fuerza.

En el tercer versículo el velo era verde; la música que la acompañaba sustituye al viento y es más agitada que en los dos casos

²⁹¹ LOYNAZ, "Vuelvo a nacer en ti", VRS. En: *Poesía completa*, 67.

²⁹² En el comentario a este poema, seguido usaremos el término "sublimación" que definimos ya en la nota 212. Recomendamos al lector volver a esta cita.

anteriores: de hecho, usa el verbo "agitar" y la metáfora de que los violines tienen alas, las mismas de los "muchos pájaros" que parecen salir de la bailarina en ese momento en que cae el velo verde –como follaje de un árbol.

El cuarto velo –que coincide con el versículo cuarto– era color oro "como sol que no quiere ponerse". Aquí nos encontramos con un impedimento al curso de la danza, un obstáculo para llegar a la desnudez: el velo se enredó "a los pies que danzaban". Este estorbo tiene el cometido de crear tensión en el lector. Por otro lado, el que esos pies que danzaban fueran invisibles, crea una atmósfera de misterio.

El quinto velo (versículos 5A y 5B) era azul. Aquí la poeta suaviza la fuerza de los tres primeros versículos y la tirantez creada en el cuarto, con la *prosopopeya* de que el color azul estaba "mitigado" y la metáfora de que estaba "diluido en leche de estrella". Nuevamente el erotismo es sublimado, pues para ella la estrella, como ya vimos, es un símbolo más espiritual que erótico.

En el versículo 5B cayó el velo azul y en el 6A se desplegó un sexto velo púrpura "a modo de bandera ensangrentada". Al hablar de sangre, la poeta regresa al calor de la voluptuosidad, que es reforzada a lo largo del versículo 6B, en donde una vez más la música era arrebatada y con sus "olas de arpegios" abatió el velo púrpura sobre los otros "ya marchitos". Esta metáfora nos habla de los velos como pétalos de una flor y añade otra imagen más: "iris roto esparcido por el suelo", que nuevamente se refiere a la naturaleza, directamente a la refracción de la luz tras la lluvia o en las cascadas, cuya gama de

colores son siete: violado, azul turquí, azul, verde, amarillo, anaranjado y rojo. Para Dulce María, en este poema el iris se hace añicos en el sexto velo y, como podemos ver, el orden en que aparecen los colores no corresponde al espectro solar; inclusive el anaranjado no aparece, sin embargo, usa la metáfora del iris.

En los versículos 7 y 8 contrastan el color negro del velo —que en realidad el negro es la ausencia del color y no un color en sí mismo— con la piel blanca de la bailarina que sólo se sugiere —“Una vaga forma blanca”— “que se hace y se deshace [como] el cuerpo todavía intocado de la novia en la sombra de la alcoba nupcial”. Este símil ya lo comentamos antes en cuanto a la castidad propia del color blanco —que tampoco es un color en sí mismo, sino la unión de todos los colores— de la piel de la novia, asociado con la muerte del velo negro que la cubre.

El versículo 9 es un refuerzo a la música que subía de intensidad y de ritmo (en el versículo 7 se habla de “olas de arpegios” y aquí de la “marea de la música”). El velo, al igual que la música, anuncia que se va a desprender, sujeto (de nueva cuenta refiriéndose a la pureza de la novia) siempre a “aquella forma leve” que no se cansa de bailar y que “entretejía ahora los arabescos de su danza en el mismo filo del horizonte”, dando a entender con esto que la sensualidad de su baile está en el límite entre el mar y el cielo, o la tierra y el firmamento —el “horizonte”.

Y ahora que nos estamos acercando al clímax de la anécdota, aparece lo del niño, que ya comentamos. El niño-pureza que no sabe lo que va a pasar; que lo único que tiene claro es que se trata del último velo.

En el versículo 11 la poeta regresa "a la escena" de la danza, en donde las "Marejadas de música estremecían el aire", por un lado, y por otro "la bailarina vacilaba"; "se desdoblaba en surtidor que ya no puede ir más alto". Este "más alto" precisamente es ya el clímax de todo el poema.

Versículo 12: "el velo cayó en tierra. Vertical, desinflado."

Esta expresión es escueta; en ningún momento da a entender que hubiera espectadores ni describe sus reacciones, ni siquiera habla de lo que le sucede a la bailarina, pues en los dos últimos versículos parece como si la danzante hubiera desaparecido ("nadie bailaba al son de aquella música" que, por cierto, "seguida sonando"). Finalmente, en el versículo 14, da a entender que todo fue un sueño que veló y desveló a otro sueño.

Al respecto de este poema, el poeta y periodista español Adriano del Valle nos dice:

Se nos hace cotidiano el lejano trasmundo del cántico, como si fuera sombra de su espíritu o espejo de su costumbre. [...] Dulce María Loynaz nos llegó elevando sobre las almas la grácil parábola de sus versos, sin acento aborigen en su poderosa alquimia espiritual, porque su sangre purísima corre por el árbol genealógico de la poesía universal de todos los tiempos. Y esa es, sin duda alguna, la más alta y acendrada virtud de su canto.²⁹³

Al hablar de la "sombra de su espíritu o espejo de costumbre", nos remite el autor a esas reticencias y silencios que en este poema aparecen una sola vez en el versículo 10: "[...] en las manos de un

²⁹³ Adriano del VALLE, "Otras opiniones". En: SIMÓN, 645.

niño..." El erotismo en sí está sublimado y convertido en un sueño que veló y desveló otro sueño; así sus versos se elevan sobre las almas y "esa es sin duda alguna la más alta y acendrada virtud de su canto". Tal vez el poeta Del Valle haya exagerado en la expresión de "su sangre purísima".

Ya vimos tres casos de la expresión de una Dulce María mujer-poeta rebelde, pero en este poema *eros* y *tánatos* se juntan.²⁹⁴ El arrebató del viento y de la música; la bailarina, mujer virgen que se desvanece cuando queda desnuda; el desnudo en sí mismo como autoerotismo, puesto que, repetimos, no se mencionan espectadores en grupo ni un concurrente en particular —salvo el niño que no sabía lo que iba a ocurrir. En cuanto al autoerotismo, mencionaremos unas palabras de Ethel Krauze, muy reveladoras al respecto:

El hombre tiene pudor para hablar de su propio sexo y de lo que siente y quiere, por eso se refiere siempre al cuerpo de la mujer; lo describe y lo posee, lo contempla. Sin *mujer*, sin su cuerpo no hay poesía erótica masculina. La mujer, por el contrario, es más abierta para hablar de su cuerpo y su deseo, y aunque también aparece el otro sexo, el hombre como cuerpo deseado descrito, contemplado, poseído, puede haber poesía erótica femenina sin ese componente expreso. La mujer puede erotizarse con su propio cuerpo, el hombre no.²⁹⁵

²⁹⁴ *Tánatos*: el término no se encuentra en los primeros escritos freudianos, pero, según Jones lo utilizó desde un principio en la conversación. Primero definía a *eros* tanto como pulsiones de vida como pulsiones de muerte; luego estableció la dualidad *eros* y *destrucción* a partir de los dos principios fundamentales de Empédocles. (Tomado de LAPLANCHE y PONTALIS, *Diccionario de psicoanálisis*).

²⁹⁵ Ethel KRAUZE, entrevistada por Valeria Manca. En: *El cuerpo del deseo. Antología de poesía erótica femenina*. Xalapa: Universidad Autónoma Metropolitana / Universidad Veracruzana, 1989, p. 24.

También nos encontramos con la danza de los siete velos y el desnudo femenino sublimado en el poema "Juegos de agua":

"¡Agua de siete velos desnudándote y nunca desnuda!"²⁹⁶

Hablemos ahora de ese *tánatos* que ya encontramos en otros poemas y definimos en la nota 294 de este apartado y nos abriremos paso para contemplar la muerte como tema en Dulce María Loynaz.

Generalmente este asunto no es una obsesión angustiada en su obra ni en su filosofía de la vida. Casi siempre se refiere a la muerte como un reintegrarse amoroso a la naturaleza; sólo una vez como suicidio y en otra ocasión como la tragedia de una niña ahogada, así como un par de veces en que vemos que la muerte ha hecho presa del amado, como es el caso de "Carta de amor al rey Tut-Ank-Amen" y el de *La novia de Lázaro*, y en las que reacciona de manera muy distinta; en el primer caso, el rey egipcio es merecedor de todo el amor de la adolescente, un amor que trasciende la muerte misma. En el segundo caso —sobre el cual no vamos a explayarnos mucho en este apartado, pues pertenece más al asunto de la religiosidad en Dulce María, que, por otra parte, es el tema central de esta tesis—, su reacción ante la resurrección de Lázaro es de miedo ante el ser que había recibido tal gracia divina que lo hace superior al resto de los hombres y el cual más que amor le inspira reverencia.

Empecemos con los poemas que hablan de su reintegración a la naturaleza:

²⁹⁶ LOYNAZ, "Juegos de agua", *JDA*. En: *Poesía completa*, 77.

Número de sílabas

	Si yo no fuera sido... ¿qué sería	11
	en mi lugar? ¿Más lirios o más rosas?...	11
	O chorros de agua o gris de serranía	11
	o pedazos de niebla o mudas rocas.	11
5	De alguna de esas cosas –la más fría...–	11
	me viene el corazón que las aflora.	11
	Si yo no hubiera sido, el alma mía	11
	repartida pondría en cada rosa	11
	una chispa de amor...	7
10	Nubes habría	5
	–las que por mí estuvieran– más que otras	10
	nubes lentas... (¡La nube que podría	11
	haber sido!...)	4
	En el sitio, en la hora	7
15	de qué árbol estoy, de qué armonía	10
	más asequible y útil? Esta sombra	11
	tan lejana parece que no es mía...	11
	Me siento extraña en mi ropaje, ¡y rota!	11
	en las aguas, en la monotonía	11
20	del viento sobre el mar, en la paz honda	11
	del campo, en el sopor del mediodía!...	11
	¡Quién me volviera a la raíz remota	11

sin luz, sin fin, sin término y sin vía!...²⁹⁷

11

En este poema, de los versos 1 al 13 habla de los elementos o figuras naturales –la flor, el agua, las serranías, la niebla, las rocas, las nubes– que le hubiera gustado ser, de no haber sido una persona humana. En los versos 5 y 6 usa el adjetivo “fría” para calificar al objeto natural que añora su corazón con más fuerza.

En seguida, en los versos del 14 al 16, habla de esta reintegración a la naturaleza en un objeto útil como un árbol; idea que se refuerza en los versos 22 y 23, en los que expresa su deseo de ser “raíz remota/ sin luz, sin término y sin vía!...”

Pero, mientras alcanza esta reintegración amorosa, su condición actual es una sombra lejana y se siente extraña en su propio ser (“en mi ropaje”) y ajena al mismo tiempo a la naturaleza (“rota/ en las aguas, en la monotonía/ del viento sobre el mar, en la paz honda/ del campo, en el sopor del mediodía!...”). Estado de ánimo expresado en los versos 16 al 21. Por otro lado, en su dualidad cuerpo/ alma que ya ilustramos, el alma es una sola cosa con su cuerpo; al morir, su ser físico se integra al cosmos, pero su alma no se queda atrás en este proceso: “Si yo no hubiera sido, el alma mía/ repartida pondría en cada rosa/ una chispa de amor...”

En cuanto a la forma, se trata de una silva, composición en la que suelen utilizarse los metros de once, siete y cinco sílabas (aunque Dulce María no es muy puntillosa en la métrica, pues hay tres casos de decasílabos en lugar de los de once sílabas: versos 10, 15 y 16).

²⁹⁷ LOYNAZ, “Divagación”, VRS. En: *Poesía completa*, 59-60.

En los versos impares se da una asonancia mediante las vocales "i-a" y en los versos pares aparece otra asonancia con las vocales "o-a".

Otro ejemplo de esta integración a la naturaleza:

	Número de sílabas
Deshacer en la tierra y en el aire	11
la bruma de mi cuerpo y de mi alma.	11
Y todo este temblor ardiente y largo,	11
y todo este esperar atormentado,	11
5 y todo este huracán consciente y vivo...	11
Un poco más de tierra entre la tierra	11
y un poco más de aire para el aire...	10
¡Y no ser..., y no ser ya para siempre! ²⁹⁸	11

Se trata de endecasílabos que tienen sus acentos en la sexta y décima sílabas (a excepción del verso 7, en el que los acentos van en la quinta y novena sílaba por ser decasílabo).

En cuanto al contenido, en los versos 1 y 2 plantea el asunto primordial: el regreso a la naturaleza, tanto en cuerpo como en alma. En seguida, en los versos 3, 4 y 5, da a entender un éxtasis o al menos una hiperestesia frente a la naturaleza a la que desea intensamente integrarse. En los versos 6 y 7 se percibe un estado de ánimo contradictorio: considera que tras su muerte sólo será "un poco más de tierra entre la tierra/ y un poco más de aire para el aire" y, después del entusiasmo de la reintegración de cuerpo y alma, en el verso 8 da a entender que el alma no es inmortal, que sólo el cuerpo

²⁹⁸ LOYNAZ, "Destrucción", VRS. En: *Poesía completa*, 61.

se perpetuará en esa "tierra entre la tierra" y en ese "aire para el aire".
Con esta realidad amarga cierra el poema: "¡Y no ser... y no ser ya
para siempre!"

En el "Canto a la tierra" aparece nuevamente este asunto:

- No, ya no tendré miedo de la tierra, que es fuerte
y maternal; y habrá de acoger mi miseria
cuando tengan que echarme...No, ya no tendré miedo
de la tierra más nunca. Cuando le pertenezca
5 he de identificarme con ella plenamente.
- ¡Cómo voy a sentir todas las primaveras
floreciendo en mí misma!... Con esta carne pálida
haré los lirios... ¡Y las rosas, y las fresas,
y los árboles grandes y potentes y rudos!...
- 10 En abril, la frescura del agua en las primeras
lluvias me anegará corriéndome... Y el rayo
que el sol filtra en el surco se trenzará a mis venas.
- ¡Y empaparme en las savias calientes y profundas,
sentir en derredor la vibración intensa
- 15 de millones de vidas brotando en silencio,
fundirme en ese vaho vital que me renueva,
sentir la sombra, el fango, el hervor, la humedad!...
- ¡La rabia de los gérmenes palpitando!... ¡Y las buenas
semillas que se rompen y se abren camino
- 20 a la luz!... ¡Y el afán, la obsesión de las viejas

raíces alargándose, buscándome, empujándome!...

¡En tanto late y late mi corazón de tierra!...²⁸⁹

En la primera estrofa dice que le tiene miedo a la tierra como tumba, pero que ya no le tendrá más miedo como fértil productora de flores, frutos y árboles –estrofa dos–, pues ha “de identificarse con ella plenamente”; más aún, la poeta se transformará en tierra fructífera. En la tercera y cuarta estrofas sigue enumerando sus experiencias como suelo: las lluvias la anegarán y el sol que se filtrará llegará hasta sus venas; será fuente de vida –“savias calientes y profundas”, “la vibración intensa de millones de vidas”–, se fundirá con el vaho del sol y también sentirá la humedad, ambos elementos necesarios para la proliferación de los gérmenes –verso 18. Esta expresión de “¡La rabia de los gérmenes palpitando!...” hace alusión a la descomposición del cadáver, concepto poco común en ella, que no habla casi nunca de la realidad descarnada, y busca sólo sugerirla si no es que callarla y hacer uso del silencio y la reticencia. Parte de ese mismo verso 18 y los siguientes 19 y 20 hablan de la germinación de las “buenas semillas”. Y concluye el poema con las raíces de esas semillas “[...] empujándome! ¡En tanto late y late mi corazón de tierra!...”

En cuanto a los recursos formales, la mayoría de los veintinueve versos son alejandrinos con cesura y hemistiquios, marcados en el próximo esquema con una diagonal (/). Los primeros hemistiquios de los versos 2, 6, 11 y 14 son de seis sílabas, pero, por ser *oxítonos* (agudos), suman una sílaba al verso completo. Los dos hemistiquios

²⁸⁹ LOYNAZ, “Canto a la tierra”, *VRS*. En: *Poesía completa*, 63-64.

del verso 21 terminan en palabra esdrújula (son *proparoxítonos*) y, por tanto, se restan dos sílabas del total del verso. Otra excepción, por supuesto, son los versos 8, 15, 17 y 19, que son tridecasílabos y el verso 18 que es pentadecasílabo; la cesura no coincide con las del resto de las líneas que conforman el poema cuyos hemistiquios se dan cada siete sílabas.

Nuevamente vemos que la poeta no es muy estricta en cuestiones de métrica, pues siete versos —no continuos; esporádicos— tienen trece sílabas y uno de ellos, quince; por lo tanto, esto afecta a las cesuras, que ya no son *isostiquios* (dos hemistiquios iguales) sino *heterostiquios* (dos hemistiquios desiguales), y afecta también su ritmo. Hay asonancia en los versos pares con las vocales "e-a".

Veremos ahora su esquema rítmico, donde podremos constatar gráficamente algunas de las observaciones que acabamos de formular:

		Número de sílabas	Rima
1	ó ó ó _ ó ó _ / _ _ ó _ ó ó _	14	
2	_ _ _ ó _ ó / _ _ ó _ _ ó _	14 (6 aguda + 7)	A
3	_ _ ó _ _ ó _ / ó ó ó _ ó ó _	14	
4	_ _ ó _ _ ó ó _ / _ _ _ _ _ _ _ _ _	14	A
5	ó _ _ _ _ _ _ _ _ / _ _ _ _ _ _ _ _	14	
6	ó _ _ _ _ _ _ _ _ / ó _ _ _ _ _ _ _	14 (6 aguda + 7)	A
7	_ _ _ _ _ _ _ _ _ / _ _ _ _ _ _ _ _ _	14 (7 + 8 esdrújula)	
8	_ _ _ _ _ _ _ _ _ / _ _ _ _ _ _ _ _	13 (5 + 8)	A
9	_ _ _ _ _ _ _ _ _ / _ _ _ _ _ _ _ _	14	
10	_ _ _ _ _ _ _ _ _ / _ _ _ _ _ _ _ _	14	A

11	ó _ _ _ _ / ó _ _ _ _	14 (6 aguda + 7)
12	_ ó _ _ _ / _ _ _ _ _	14 A
13	_ _ _ _ _ / _ _ _ _ _	14
14	_ _ _ _ _ / _ _ _ _ _	14 (6 aguda + 7) A
15	_ _ _ _ _ / _ _ _ _ _	13 (7 + 6)
16	_ _ _ _ _ / _ _ _ _ _	14 A
17	_ _ _ _ _ / _ _ _ _ _	13 (5 + 7 aguda)
18	_ _ _ _ _ / _ _ _ _ _	14 (8 esdrújula + 7) A
19	_ _ _ _ _ / _ _ _ _ _	13 (7 + 6)
20	_ _ _ _ _ / _ _ _ _ _	14 (6 aguda + 7) A
21	_ _ _ _ _ / _ _ _ _ _	14 (8 esdrújula + 8 esdrújula)
22	_ _ _ _ _ / _ _ _ _ _	14 A

En este poema se da una combinación de dácilo (tónica- átona- átona) seguido de *troqueo* (tónica- átona) en versos próximos entre sí, como es el caso del segundo hemistiquio del verso 2 y el primer hemistiquio del verso 3, los dos hemistiquios del verso 9 y el primero del verso 10 y los tres segundos hemistiquios de los versos 18, 19 y 20. Aparecen también series de dos y tres *troqueos* (tónica- átona) en los versos 5, 8, 12, 14, 16, 17 y 22. Se presentan, asimismo, dos mixturas de *troqueo* (tónica- átona) - tríbraco (tres átonas juntas) - *troqueo*, con cierta proximidad entre sí —primer hemistiquio del verso 5 y segundo hemistiquio del verso 6. Son pocos los versos cuyos periodos rítmicos interiores son uniformes en sus dos hemistiquios —sólo son los versos 9, 15 y 21. En general, no es un poema rítmico, pese a su relativa uniformidad en su métrica y rima.

Las conclusiones que podemos inferir de este esquema son, en primer lugar, que el ritmo es lento, pues predominan las sílabas átonas, y las tónicas tienen una distribución muy espaciada entre sí. Otro elemento que vuelve lento el poema es que es de arte mayor, se aleja de lo ágil y lo popular y, por el contrario, consigue un efecto de meditación y reflexión.

Hemos hablado de una reintegración amorosa y franciscana a la naturaleza y no de un panteísmo, porque en ningún momento ella se siente dios ni considera a la naturaleza una divinidad. La franciscanía será tratada en el apartado de poesía religiosa de Dulce María, pero sí era preciso hacer este comentario ahora que tratamos su unión con el cosmos.

Otro poema en que se explaya en la descomposición de un cadáver es aquel que titula "Siempre, amor." Así como en "Canto a la tierra" hay un gozo en integrarse a la tierra nutricia y se percibe esa amorosa entrega y, aun cuando se refiere a la corrupción del cadáver —"¡La rabia de los gérmenes palpitando!"—, no lo hace de una manera amarga ni en la que se deleite, en "Siempre, amor", como ya dijimos, inusualmente en la poetisa, pareciera que hallara gusto al describir este proceso de desintegración tras la muerte. Veamos el poema:

	Número de sílabas
Siempre, amor:	4
Por arriba del beso	7
que fue comida de gusanos	9
y de la rosa que se pudre,	9

5	cada mañana azul, en la caja del muerto.	13
	Por arriba mil lunas de este hilo	10
	de baba que en el suelo	7
	dejó el molusco pálido;	7
	por arriba del pan mezclado con ceniza,	13
	[...]	
16	En la hora en que el cuerpo	6
	se libra de su sombra... Y en la hora	10
	en que la sombra va chupando el cuerpo... ³⁰⁰	11

En el verso 1 ese "siempre" se refiere a la fugacidad de la vida como una constante. Luego en los versos 2 y 3 habla de la corrupción del cadáver del ser amado; y en el verso 4, de la putrefacción de la rosa —que es el símbolo de lo más hermoso de la naturaleza. Mientras en el subsuelo hay descomposición, "arriba" siguen sucediéndose mil ciclos lunares —verso 6. También en el mismo verso 6 encabalgada con el siete, aparece nuevamente la idea de la corrupción tras la muerte del cuerpo del ser querido, al hablar del "hilo/ de baba que en el suelo/ dejó el molusco pálido/. El verso 9 es un tanto ambiguo, que bien puede significar el trigo que nace de la tierra alimentada con las cenizas del cadáver.

En la última parte del poema refuerza la idea de la putrefacción tras la muerte, momento en el que el cuerpo "se libra de su sombra". Ya habíamos hablado de la dualidad cuerpo/ alma; en este poema la "sombra" bien podría ser el alma. El cuerpo se libera de su sombra y "la sombra va chupando el cuerpo..." En el poema "Destrucción" ya

³⁰⁰ LOYNAZ, "Siempre, amor", VRS. En: *Poesía completa*, 45-46.

vimos que a la poetisa le desconsuela que, una vez muerta, ya no sea "...y no ser ya para siempre", es decir, que su alma no la considera inmortal y se destruye a la par que su cuerpo; en este caso, al mismo tiempo que los despojos del amado. Aquí queda una esperanza en la poeta de que esa sombra-alma sea más fuerte que el cuerpo y que ella lo "chupe" a él. En el poema "Divagación", que vimos dos ejemplos atrás, también deja abierta la posibilidad de que el alma sea inmortal: "[...] el alma mía/ repartida pondría en cada rosa/ una chispa de amor..."³⁰¹

No podemos dar una descripción amplia de su rima, su ritmo ni su métrica, puesto que se trata de un fragmento de la obra total; lo único que podemos decir es que en esta fracción no hay uniformidad en la métrica y hay unas cuantas asonancias en los versos 2, 5, 7, 16 y 18.

Otra expresión de la muerte la presenta Dulce María a manera de accidente, en donde el agua alucina con su brillo, así como con la luminosidad de los guijarros que hay en ella, a una niña y la llama para sí, para su ser de agua-muerte:

- 1 Camino del río va la niña cantando. 2 El río tiene muerte en su fondo de limos verdinegros, en su lecho de guijas brilladoras...
- 3 Camino de los limos, llamada por las guijas, va la niña cantando y su canción se quiebra gota a gota sobre el agua.
- 4 Camino del agua en acecho, del agua que se lleva su canción, va la niña cantando...

³⁰¹ Ver nota 297, versos 7, 8 y 9.

4 Cantando llegará a la orilla –al filo de la orilla– y se
inclinará a coger unas florecitas...³⁰²

Haremos los esquemas rítmico y morfosintáctico de este poema, especialmente porque, para expresar la sutil tensión que implica el acercamiento a la muerte sin hacerla a ésta obvia, necesitó estar escrito en prosa y no en verso. Empezamos con el ritmo:

Versículo 1:

_ ó _ _ ó _ ó _ _ ó _ (13 sílabas) // _ ó _ ó _ _ ó _ _ _ _ _ ó _
(17 sílabas) / _ (11 sílabas) //

Versículo 2:

Versículo 3:

_ ó _
(7 sílabas) / _
(7 sílabas) / _
(21 sílabas) //

Versículo 4:

_ ó _
(9 sílabas) / _
(10 sílabas) / _
(7 sílabas) //

Versículo 5:

_ ó _
(9 sílabas) // _
(6 sílabas) // _
(12 sílabas) //

Grosso modo predominan los *troqueos* (tónica- átona), los *peones primeros* (tónica seguida por tres átonas) y los *dáctilos* (tónica antes de dos átonas). Las cadenas de *troqueos* (tónica- átona), en donde se encuentran *dáctilos* (tónica- átona- átona) y *anfibracos* (átona- tónica- átona), son muy melodiosas; es el caso del versículo 1 y el tercer periodo del versículo 2. Se presenta un fenómeno en dos periodos

³⁰² LOYNAZ, "La tragedia", JDA. En: *Poesía completa*, 89.

contiguos del versículo primero: un tríbraco (tres átonas juntas) en medio de un *yambo* (átona- tónica) y de un *troqueo* (tónica- átona). También aparecen varios *peones primeros* (tónica antes de tres átonas) seguidos de *troqueos*, a veces en proximidad, como es el caso de los dos primeros periodos del versículo 3, y los dos últimos del versículo 5; asimismo se dan en contigüidad dos dáctilos juntos (tónica seguida de dos átonas) en el primer periodo del versículo 4, y dos *peones primeros* (tónica antes de tres átonas) seguidos en el segundo periodo del mismo versículo 4.

Podemos concluir que hay un ritmo coloquial en esta prosa, aunque no es uniforme. Así como en el caso de los *troqueos* en combinación con dáctilos y anfíbracos, la autora logra ese ritmo del habla cotidiana, también podemos observar que hay periodos donde los mismos dáctilos y anfíbracos mezclados con *peones primeros* dan otro efecto más lento y de reflexión. Juntos le dan a esta pequeña prosa un rasgo de meditación y un tinte de expectación que nos va guiando desde un acontecimiento cotidiano hasta la muerte de la niña.

La longitud del periodo entre pausa y pausa corresponde al habla coloquial; dominan aquéllos que van desde 6 hasta 13 sílabas y sólo hay dos que exceden esta medida, uno de 17 y otro de 21 sílabas.

Pasaremos ahora al respectivo análisis morfosintáctico dado que está escrito en prosa:

- I [Camino del río va la niña (1)/ cantando. (2)] II [El río tiene muerte en su fondo de limos verdinegros, (1)/ en su lecho de guijas brilladoras... (2)]
- III [Camino de los limos, (1) | llamada por las guijas, (2) | va la niña (1) / cantando (3) / y su canción se quiebra gota a gota sobre el agua. (4)]

- IV [Camino del agua en acecho, del agua (1) | que se lleva su canción, (2) | va la niña (1) / cantando... (3)]**
- V [Cantando (1) / llegará a la orilla (2) | – <llegará> al filo de la orilla– (3) | y se inclinará (4) / a coger unas florecitas... (5)]**

I. Oración compuesta:

1. Oración independiente que funciona como principal de 2.
2. Oración subordinada adverbial circunstancial de modo de 1.

II. Oración compuesta:

1. Oración independiente que funciona como principal de 2.
2. Frase subordinada adverbial circunstancial de lugar de 1.

III. Oración compuesta:

1. Oración independiente que funciona como principal de 2.
2. Oración subordinada adjetiva explicativa de "niña" (oración 1).
3. Oración subordinada adverbial circunstancial de modo de 1.
4. Oración coordinada copulativa afirmativa con 3.

IV. Oración compuesta:

1. Oración independiente que funciona como principal de 2.
2. Oración subordinada adjetiva especificativa de "agua" (oración 1).
3. Oración subordinada adverbial circunstancial de modo de 1.

V. Oración compuesta:

1. Oración subordinada adverbial circunstancial de modo de 2.
2. Oración independiente que funciona como principal de 1..
3. Oración yuxtapuesta a 2, con verbo elidido: <llegará>, y, como 2, oración independiente.
4. Oración coordinada copulativa afirmativa con 2 y 3 y, como oración coordinada copulativa con 2 y 3, al igual que éstas, es independiente.
5. Oración subordinada adverbial causativa causa final de 4.

Este texto, pese a su brevedad, está dividido en cinco cláusulas asindéticas (sin nexos) entre sí, lo que le da un efecto de aglutinación, que ya hemos visto en otros lugares; a su vez, dentro de estas cláusulas se dan unas cuantas oraciones, en su mayoría subordinadas, que no rebasan en número de cinco, lo cual le da un matiz de relativa simplicidad. En dos de sus cinco cláusulas observamos una oración interrumpida (cláusulas III y IV) que hace que el elemento subordinado no esté tan próximo del subordinante. En general, la sintaxis de este poema, aunque breve, es compleja.

Es casi excepcional que la poeta se refiera al suicidio; sin embargo, de la gama de tipos de muerte —desde la reintegración amorosa a la naturaleza hasta un destino fatídico— nos encontramos con lo que ella titula "Mal pensamiento":

	Número de sílabas	
1	¡Qué honda serenidad	7
	el agua tiene esta noche...!	8
	Ni siquiera brilla:	6
	Tersa,	2
5	obscura, aterciopelada,	8
	está a mis pies extendida	8
	como un lecho...	4
	No hay estrellas.	5
	Estoy sola y he sentido	7
10	en el rostro la frescura	8

de los cabellos mojados	8
de Ofelia... ³⁰³	3

La métrica resulta totalmente irregular; predominan los heptasilabos y octosilabos, pero encontramos versos de dos, cuatro, cinco y seis sílabas. No hay rima ni asonancias.

El contenido de los tres primeros versos se refiere a la serenidad que la poeta atribuye al agua del río que observa desde su balcón. En el tercer verso aparece otra característica del agua: no "brilla" y en los dos siguientes versos: "Tersa,/ obscura, aterciopelada". En los versos 6 y 7, el agua se le ofrece a sus pies "como un lecho". En seguida –versos 8 y 9– se dan dos coincidencias: "No hay estrellas" y "Estoy sola", con las subsecuentes connotaciones de las estrellas (lo elevado, sublimado y símbolo de la poesía) y de la soledad que halla eco en el río oscuro. Finalmente, a ese "Estoy sola" añade "y he sentido/ en el rostro la frescura/ de los cabellos mojados/ de Ofelia", que se refiere a la persona dramática shakespeariana que se ahogó intencionalmente al ser desdeñada por Hamlet.

Otro de los rarísimos ejemplos de referencias al suicidio lo encontramos en el "Poema LXXXIV", del cual citaremos el fragmento que nos interesa, el cual constituye un solo versículo y no es preciso dividir en más, como veremos a continuación:

"Soy la prisionera de este pequeño cuerpo que me dieron, y he de permanecer tranquila en él, sin saber por qué

³⁰³ LOYNAZ, "Mal pensamiento", JDA. En: *Poesía completa*, 93.

causa ni por qué tiempo; cuando podría, de un solo golpe de mi mano, echar abajo la mal cerrada puerta.³⁰⁴

El ejemplo es muy elocuente; realmente no necesita comentario, excepto que vuelve a aparecer la dualidad cuerpo/ alma, en la que sale perdiendo el cuerpo esta vez.

Hablaremos ahora un poco de "Carta de amor al rey Tut-Ank-Amen", en donde el amor y la muerte juegan un papel un tanto extravagante.³⁰⁵ Seleccionamos fragmentos que redondean ideas completas –versículos–, por lo que no subdividimos en partes más pequeñas, como pueden ser las oraciones. Tampoco numeramos los versículos, porque, generalmente, no citamos más de uno al analizar el poema completo. Éste empieza como cualquier carta, con el vocativo "Joven Rey Tut-Ank-Amen". Luego habla de una columna de marfil que hizo el rey y por la cual Dulce María hubiera dado "los diez años más bellos de [su] vida"; "los diez años del amor y de la fe". Junto a la columna, la poetisa vio también el corazón del soberano, guardado en una caja de oro. Si por una artesanía hecha por las manos del faraón hubiera dado diez años de su vida, por ese corazón en polvo, la poeta hubiese dado "su corazón joven y tibio; puro todavía".

En seguida se refiere a la dualidad vida/ muerte: "Porque ayer tarde, Rey lleno de muerte, mi corazón latió por ti lleno de vida y mi vida se abrazaba a tu muerte y me parecía a mí que la fundía..." La

³⁰⁴ LOYNAZ, "Poema LXXXIV", *PSN*. En: *Poesía completa*, 128.

³⁰⁵ Haremos una paráfrasis del poema completo y para no estorbar la lectura al estar haciendo llamadas a pie de página a cada paso, usaremos comillas y, antes de empezar, daremos los datos bibliográficos de la composición: Loynaz, "Carta de amor al rey Tut-Ank-Amen", *PNFG*. En: *Poesía completa*, 173-175.

vida, el calor del aliento de la escritora, su sangre fundían la muerte del rey y ella quedaba “embriagada de muerte y de amor...”

Luego repite los adverbios “ayer tarde” y en seguida menciona la acción: “te amé los ojos imposibles a través de un cristal...” Y de ese presente se remonta al pasado, en que Dulce María imagina al rey vivo, y lo primero que trata de reconstruir son sus ojos, esos ojos amados a través del cristal y que tienen una simbología especial en la poesía de la autora, tal como ya lo dijimos antes: nos remiten a la conciencia y a la vida. De hecho, en este solo poema aparece repetida la palabra “ojos” doce veces, el verbo “mirar” una sola vez, el verbo “ver” una vez y el sustantivo “mirada” también. Al reconstruir el pasado, los ojos del faraón se manifiestan como una *sinécdoque*,³⁰⁶ pues expresan toda la persona del rey egipcio. La poeta dice: “Ojos dueños de un reino eran tus ojos”; “Todo cabía en tus ojos”.

Después de hablar del poderío que tuvo a su alcance el joven soberano, la poeta vuelve al presente y, otra vez, como en el caso de la estatuilla y del corazón, la poetisa ofrece algo vital a cambio de sus ojos. En este caso:

“Por esos ojos tuyos que yo no podría entreabrir con mis besos, daría a quien los quisiera, estos ojos míos ávidos de paisajes, ladrones de tu cielo, amos del sol del mundo.

Darí mis ojos vivos por sentir un minuto tu mirada...”

Y en medio de este tono elevado y solemne, Dulce María le dice a su amado, en una forma muy coloquial, que le deje decir esas locuras

³⁰⁶ Tropo en que se menciona la parte por el todo, o viceversa; el género por la especie o viceversa; el singular por el plural o viceversa. Aquí es usado en el primer sentido de los tres que enumeramos.

en "esta soledad de [su] cuarto de hotel." Y en seguida se remonta con todo su fervor de enamorada:

"Nada tendré de ti, más que este sueño, porque todo me eres vedado, prohibido, infinitamente imposible.

[...]

Pero no me esperaste y te fuiste caminando por el filo de la luna creciente; no me esperaste y te fuiste hacia la muerte como un niño va a un parque, cargado de los juguetes con que aún no te habías cansado de jugar..."

Nuevamente aparece "el niño" en un momento climático –como en el poema de la danza de los velos–, pero aquí el infante no es inocencia sino lo lúdico entremezclado con la muerte.

Para finalizar el poema, las cuatro últimas estrofas hablan del escándalo que representaría demostrar su amor al rey, al besar sus "juguetes de oro y plata", al sacarlo de sus cinco sarcófagos y envolverlo en su chal de seda. Las "gentes sensatas" se alborotarían con sólo saber que la poeta ama a un hombre que lleva más de dos mil años de muerto. Para terminar, Dulce María dice que le hubiera cantado, como a un niño enfermo, "la más bella de mis canciones tropicales, el más dulce, el más breve de mis poemas."

Otro poema en que la muerte es tratada en una forma análoga a esta carta es *La novia de Lázaro*, pero, por basarse en un asunto o anécdota bíblicos, lo veremos en la parte de la poesía religiosa de la poeta.

Hemos formulado un esquema de los principales símbolos, dualidades y temáticas de Dulce María. Excluimos sus poemas en

donde se refiere a los baldados y los de talante religioso o bíblico, porque les daremos espacio en un apartado especial.

Antes de concluir este breve recorrido por la lírica de la poetisa, mencionaremos otros dos rasgos de su estilo; uno de semántica: enumeraremos las palabras más usadas en su obra, y otro formal y estilístico, al especificar los recursos poéticos que más aparecen a lo largo de su obra.

Refiriéndose principalmente a *Versos (1920-1938)*, Alicia G. R. de Aldaya, crítica literaria y profesora universitaria radicada en Estados Unidos, dice:

Los verbos clavar, chupar, arder, quemar, abrir, sangrar, latir y palpitar son verbos de dinamismo expresivo y llenos de una activa carga sensorial. Por otra parte los sustantivos niños, cielo, tierra, raíz, semilla, estrellas, carne, rosas, miel, mar, río, aguas, sonrisa, sangre, caminos, silencio, luz, niebla, tinieblas y brumas son vocablos concretos; reiterados ofrecen una visión personal del mundo y llegan a convertirse en claves fáciles. Matizando los nombres se observa una parca adjetivación. Reitera los epítetos: profundo, hondo, triste, negra, azul, caliente, encendida, temblorosa, trémula; los que aparecen generalmente en esta forma femenina.

Es de notar el uso especial y copioso de los puntos suspensivos. [...] La poetisa prefiere la fina elocuencia del silencio a la hojarasca de la palabra torpe o vacía.³⁰⁷

La profesora Aldaya propone la tesis siguiente con relación a los silencios, reticencias y uso abundante de puntos suspensivos en el

³⁰⁷ ALDAYA, En: SIMÓN, 282-283.

estilo de Dulce María: dice que la poeta se acoge al silencio cuando teme decir algo.

“¿Son las enfáticas y abundantes negaciones de esta delicada heterónoma las barreras que se autoimpone para no acceder a lo que anhela y no le es dado?”³⁰⁸

A este respecto, la opinión de Laura Chaer, poetisa, investigadora literaria y religiosa brasileña, es la siguiente:

En cuanto a su propósito de dejar la cosa inédita, sabemos que Dulce María es la mujer que ha dicho menos en sus versos o en su prosa poética: “llevo los labios sellados”.

[...]

Dulce María cree en el silencio. Para ella, el silencio es signo de equilibrio, es fermentación de vida.³⁰⁹

Para Laura Chaer, hay símbolos muy marcados a lo largo de toda la obra de la Loynaz (el artículo de esta escritora brasileña fue publicado en 1961, cuando la mayor parte de la obra de Dulce María ya había salido a la luz); estos símbolos son: su gusto por la ventana abierta, por donde “fluyen claridades, entra el aire, la brisa cargada de olores”, “la avidéz de horizontes”.³¹⁰ Las alas: “la impresión de estar ‘cosida con alas’, la ‘sensación de plenitud’, ‘regocijo seráfico’, impulsa su cuerpo frágil hacia ‘vuelos imposibles’.” “Dulce María da alas al beso, a la sonrisa, a los violines, a las piedras de la isla. El vuelo es su recurso para librar las cosas de su gravedad, para imprimirles más gracia”.³¹¹

³⁰⁸ ALDAYA, En: SIMÓN, 283.

³⁰⁹ CHAER, En: SIMÓN, 484.

³¹⁰ CHAER, En: SIMÓN, 488.

³¹¹ CHAER, En: SIMÓN, 489.

Las criaturas aladas que con más frecuencia aparecen en su obra son: las mariposas, las palomas, los pinzones, las alondras, los ruiseñores, las cigüeñas y las gaviotas.

Los verbos "clavar", "ceñir", "atar", desempeñan papel significativo como antítesis de sed de espacio, de infinito. Despiertan ideas afines los verbos, sustantivos o adjetivos: "ceñidura", "cadena", "encadenado", "preso", "cautivo".³¹²

Chaer comenta también el "Poema XVI":

—¿Adónde vas cantando?

—A subir por el arcoiris...

[...]

—¿Adónde vas llorando?

—A perderme en el viento.

[...]

—¿Adónde vas volando?

—A quemarme en el sol como una mariposa alucinada...³¹³

'Subir', 'perderme', 'quemarme' son tres ímpetus de su desesperación. Es que Dulce María, en este poema, escucha la advertencia de lo cósmico:

—Es curvo el arcoiris, y cuando lo andes todo, te habrá vuelto a la tierra.³¹⁴

Lo mismo harán el viento y el sol, con la 'mariposa alucinada'.³¹⁵

³¹² CHAER, En: SIMÓN, 490.

³¹³ LOYNAZ, "Poema XVI", PSN. En: *Poesía completa*, 108.

³¹⁴ LOYNAZ, "Poema XVI", PSN. En: *Poesía completa*, 108.

³¹⁵ CHAER, En: SIMÓN, 494.

Hay cinco rasgos en el estilo de la Loynaz: en primer lugar, su poesía no es producto de inspiración sino de previo y largo trabajo:

... no ignora [Dulce María] que toda obra de arte es una aventura costosa y que requiere previa y larga preparación. El trance lírico es consecuencia de una vida bien marginada de deberes y no tolera escapadas frecuentes a lo "diverso" ni dispersar el corazón en bagatelas.³¹⁶

El segundo rasgo es que "la claridad es una voluntad de estilo en Dulce María Loynaz";³¹⁷ nunca puso su palabra –tanto en verso como en prosa– "al servicio de veleidades y modas cosmopolitas [...] No encontrará el que la escuche ni ampulosidad ni acartonamiento."³¹⁸

La tercera característica es "...la riqueza de la frase literaria, que delata, al decir del propio Saínz, 'un amoroso cuidado por alcanzar la nitidez y la precisión expresivas'³¹⁹ y que mucho recuerda el celo con el que Juan Ramón Jiménez trabajaba sus obras."³²⁰ (Asunto que ampliaremos en el subcapítulo de influencias en Dulce María).

Otro distintivo de su poesía es que ella supedita la forma al fondo:

Dulce María trae el lenguaje hacia ella, poético, dulce, bellissimo, pero siempre en función de servidumbre a su soberana capacidad de expresión, su alta visión de la poesía. El lenguaje es para ella, no ella para el lenguaje. El lenguaje se ciñe al pensamiento. Es, en toda su hermosura, un accidente.³²¹

³¹⁶ Bartolomé MOSTAZA, "Otras opiniones", 1951. En: SIMÓN, 652.

³¹⁷ Enrique SAÍNZ, "Reflexiones en torno a la poesía de Dulce María Loynaz". En: SIMÓN, 202.

³¹⁸ Nancy MOREJÓN, "Otras opiniones", 1988. En: SIMÓN, 714.

³¹⁹ Cita directa a Saínz. En: SIMÓN, 194.

³²⁰ Susana A. Montero, "Poética de la novela *Jardín*". En: SIMÓN, 519.

³²¹ Concha Castroviejo, "Otras opiniones", 1953. En: SIMÓN, 674.

La quinta cualidad de su poesía es su hiperestesia frente a la naturaleza. Su poesía, según Enrique Saíenz "no es efusiva ni apasionada. Sus poemas son un diálogo sosegado con la naturaleza."³²² En lo personal creo que en toda su poesía hay una efusividad al referirse al cosmos y que hay poemas muy apasionados dentro de los que se refieren a los elementos naturales.

El primer poemario [*Versos (1920-1938)*] está atravesado por una tristeza delicada y por la conciencia de la muerte, o más exactamente por la conciencia de su necesidad. La idea del amor como un imposible se reitera en varios poemas...³²³

Consideramos que los momentos más altos de este segundo poemario [*Juegos de agua. Versos del agua y del amor*] son los que nos muestran, de un modo más ostensible, la problemática central de la muerte mediante los símbolos del río y del mar...³²⁴

Poemas sin nombre, por su lado, además de superar la tristeza, el pesimismo y la problemática de la muerte, "es también el descubrimiento de la sencillez expresiva, sólo alcanzada después de una larga búsqueda. [...] si antes, en el principio era la forma, ahora, con la madurez es el fondo el que condiciona su propio modo de expresión, liberándose."³²⁵

En cuanto a este último libro de poemas, Melchor Fernández Almagro, ensayista, historiador y crítico literario español, nos dice:

³²² SAÍENZ. En: SIMÓN, 198.

³²³ SAÍENZ. En: SIMÓN, 203.

³²⁴ SAÍENZ. En: SIMÓN, 207.

³²⁵ Marilyn BOBES, "La poesía del silencio". En: SIMÓN, 218.

Ahora, en *Poemas sin nombre*, Dulce María Loynaz se nos muestra bajo la preocupación de una poesía más escrutadora y penetrante aún de lo que ya acreditara en sus libros anteriores [...] una tendencia intelectual a explicarlo todo, si bien esa razón latente sea esencialmente poética.³²⁶

Agregaremos una opinión más sobre este último libro de poemas, tomada de Enrique Saínez:

Para definir de un modo general este poemario [*Poemas sin nombre*] podemos decir que guarda similitudes estilísticas con los dos anteriores hasta formar con ellos una obra unitaria y cerrada [...] Se reiteran temas e inquietudes...³²⁷

En cuanto a recursos estilísticos, el primero que destacamos es su uso del símbolo, que tal como lo dice ella misma en su "Preludio" a su novela *Jardín*: "me habría por de pronto aproximado al Símbolo, [sic] única escuela, única concreción que todavía me inquieta, y también única, quizás, a la que podría aspirar."³²⁸

De sobra es necesario mencionar sus silencios y reticencias ya vistos repetidas veces anteriormente.

En sus dos primeros poemarios es relevante la brevedad y lo popular de sus coplas y estribillos, aunque abunda también el verso blanco. Más adelante, en *Poemas sin nombre*, Dulce María se acoge a la poesía en prosa. Hay dos sonetos, uno en cada uno de los dos primeros libros de poemas; en *Versos* se titula tal cual: "Soneto" y en *Juegos de agua*: "Las sirenas". Menciono este dato, porque ella

³²⁶ Melchor FERNÁNDEZ ALMAGRO, "Otras opiniones", 1953. En: SIMÓN, 681.

³²⁷ SAÍNEZ. En: SIMÓN, 210.

³²⁸ Dulce María LOYNAZ, *Jardín. Novela lírica*. La Habana: Letras Cubanas, 1993, p. 8.

misma, al hacer una crítica de su propia poesía, recomienda a los poetas noveles: "Yo solamente me atrevería a sugerir una condición, y es que se demostrara previamente que se es capaz de escribir un soneto."³²⁹

En general, su verso es sobrio, a veces severo, y la poesía en prosa de *Poemas sin nombre* no deja de tener ritmo y metáforas sugerentes, aparte del recurso del paralelismo muy usado en toda su obra lírica.

No es muy puntillosa en el conteo de sus sílabas, rehuye la rima consonante porque le parece artificiosa, considera al adjetivo la parte menos noble del idioma y le hubiera gustado escribir a base de sustantivos y verbos únicamente. Entre los participios activo y pasivo, prefiere al primero.

Escogió, para símbolo de su creación, la piedra, que "es la estrella sin afeites."³³⁰

El metro más usado en los dos primeros poemarios es la *silva blanca*, cuyas características son: uso de pentasílabos combinados con heptasílabos y endecasílabos, sin rima ni asonancias obligatorias, así como con amplia libertad en el corte estrófico.

Hace uso de repetidas *sinestesias*, que como ya definimos, se trata de "la transposición de una sensación propia de un sentido a otro sentido diferente ('El pájaro es una astilla que canta y se quema viva en una nota amarilla', Octavio Paz). La nota es un sonido que corresponde al sentido del oído y el adjetivo amarillo corresponde a la vista."³³¹

³²⁹ LOYNAZ, "Mi poesía: autocrítica". En: SIMÓN, 83.

³³⁰ LOYNAZ, "Maquillaje celeste", *VRS*. En: *Poesía completa*, 46.

³³¹ Mónica NEYMET, *Poesía. Figuras literarias*, p. 4.

Otro recurso muy usado por la poeta es la *prosopopeya*, que consiste en humanizar cosas inanimadas, animales o vegetales. Esto lo vemos en la personificación del río, del mar y de otras formas del agua como la de la fuente o las nubes, así como la de las raíces y las flores ("La oración de la rosa").

Las conclusiones finales de los esquemas rítmicos y morfosintácticos de los poemas en prosa y de los versículos son las siguientes: la extensión de la mayoría de los periodos son propias del habla coloquial —oscila entre siete y catorce sílabas. Morfosintácticamente hablando, dominan las oraciones coordinadas, principalmente las copulativas y en forma yuxtapuesta. El hecho de que sobresalgan las coordinadas revela no sólo simplicidad en la estructura sino también aglutinación de ideas y sentimientos a través de recursos literarios diversos, tales como la metáfora, otros tropos —ya mencionados como la *metonimia*, la *sinécdoque* y la *sinestesia*—, asimismo el *simil*, la *hipérbole*, la *antítesis*, la *reticencia*, la *prosopopeya* —entre las principales figuras de pensamiento que usa la poetisa—, la *aliteración*, la *sinonimia* y la *anáfora* —considerando las figuras de construcción más usuales en la poeta. De la misma manera, el predominio de las yuxtapuestas y copulativas deja ver muchos elementos funcionalmente equivalentes, sobre todo tratándose de las copulativas. Sin embargo, se presentaron dos casos: en el "Poema LXXIX" y en el "Poema CXVIII", en que la sintaxis se complica. En el primero se dan cuatro versículos sin verbo rector, los cuales funcionan como aposición de una oración subordinada sustantiva de complemento directo que no está contigua a estos cuatro versículos,

además de que éstos, a su vez, presentan oraciones coordinadas y subordinadas. Las tres primeras cláusulas del "Poema CXVIII" constan, cada una, de dos versículos; el primero de los cuales, en cada caso, funge como principal; los segundos, como oraciones subordinadas sustantivas de complemento directo. Dentro de cada versículo subordinado también hay oraciones subordinadas y coordinadas. También se dan con relativa frecuencia oraciones interrumpidas que complican la sintaxis, pese a que, generalmente, las oraciones subordinadas se hallan contiguas a sus subordinantes. Mas, como conclusión final, podemos decir que la sintaxis no es rebuscada, ni siquiera en los pasajes de difícil análisis gramatical. Es obvio que la autora ejerce un dominio pleno de la lengua cotidiana y de la lógica de pensamiento de sus lectores, dominio que la lleva a elevar el uso vulgar al nivel de una estética literaria que en la primera lectura nos hace llamarla simple, pero en la segunda o tercera nos obliga a una reflexión más profunda acerca de la morfosintaxis.

Para emitir este juicio nos apoyamos en la propia autora, quien dice que es más difícil hacer un poema en prosa breve que en verso o en prosa narrativa,³³² pero esto no implica que el poeta haga compleja la prosa breve de la que hablamos y la haga inteligible sólo para iniciados:

No debe ser el poeta en exceso oscuro, y sobre todo no serlo deliberadamente. Velar, velar el mensaje poético, establecer sobre él un monopolio para selectas minorías, es una manera de producirse antisocialmente; y para emplear otro vocablo de actualidad, antidemocráticamente.

³³² LOYNAZ, "Mi poesía: autocrítica". En: SIMÓN, 84.

Y esto no lo digo ahora, lo vengo diciendo desde hace tiempo a los poetas jóvenes; no puede menos que llamarme la atención el curioso fenómeno de que a fin de cuentas hayan venido a ser los poetas llamados un poco despectivamente 'de torre de marfil', los que hablaban un lenguaje poético accesible a todo el que quisiera leerlos.³³³

En cuanto al verso, ya sea de arte mayor o menor, Dulce María no es muy puntillosa en el cómputo de sus sílabas. El único ejemplo que encontramos aquí, en el que hay una métrica absolutamente uniforme, es "La mujer de humo". Su rima es, en todos los ejemplos, asonante.

Los ritmos, tanto en prosa como en verso, son irregulares; a veces los textos son muy animados y dan la impresión de agilidad, porque muestran la presencia de sílabas tónicas muy cercanas entre sí; esto sucede cuando la poetisa usa ritmos cortos como el *troqueo* (tónica- átona), *yambo* (átona- tónica), *espondeo* (dos tónicas juntas), *crético* (tónica- átona- tónica), *baquio* (átona antes de dos tónicas) y *antibaquio* (dos tónicas seguidas por una átona). En otros casos la poeta quiere crear una atmósfera de reflexión y desea hacer una cadencia lenta, y para ello echa mano de ritmos largos con predominio de sílabas átonas, muy próximas entre sí, tales como los *peones* —llamados "primeros" cuando se conforman de una tónica antes de tres átonas; los *peones segundos*, que están constituidos por: átona-tónica- átona- átona; los *peones terceros* (dos átonas- una tónica- una última sílaba átona) y, finalmente, están los *peones cuartos* (tres

³³³ LOYNAZ, "Mi poesía: autocrítica". En: SIMÓN, 82. El subrayado es de la poeta.

átonas- una tónica)— y los *tribracos* (tres átonas juntas). Los *dáctilos* (tónica- átona- átona), *anapestos* (átona- átona- tónica) y *anfibracos* (átona- tónica- átona) pueden reforzar la celeridad de los ritmos cortos que vimos en un principio o la morosidad de los largos —*peones* y *tribracos*—, dependiendo de sus combinaciones con los ritmos anteriormente mencionados y la periodicidad con que aparecen. Hay ocasiones en que, en una misma composición, se presentan cadencias vivaces y rápidas, al mismo tiempo que fragmentos lentos bien identificados, por lo que, en general, no existe melodía en la mayor parte de los ejemplos que estudiamos —a excepción de las composiciones tituladas "Deseo", "Si me quieres, quíereme entera" y "La mujer de humo"; todas en verso y con una musicalidad casi extraña en Dulce María. Sin embargo, si hay un ritmo dominante es el *troqueo* (una sílaba tónica seguida de una átona), que hace las creaciones loynacianas —ya en verso, ya en prosa— coloquiales y ágiles. Para afirmar esto nos apoyamos en Samuel Gili Gaya, que afirma que el ritmo del español hablado coloquialmente es el trocaico:

"Sin embargo, el pie intensivo trocaico reaparece constantemente a distancias irregulares, pero con una frecuencia muy superior a la de cualquier otra combinación rítmica."³³⁴

Antes de concluir, citaremos poemas que según Joaquín De Entrambasaguas, ensayista, poeta, investigador literario y profesor español, son *greguerías*:³³⁵ "Poemas VII, XVIII, XXII, XXV, XXVII,

³³⁴ Samuel GILI GAYA. *Estudios sobre el ritmo*. Madrid: Itsmo, 1993, p. 59.

³³⁵ *Greguería*: Término que significa "lenguaje incomprensible", elegido por Ramón Gómez de la Serna para denominar un tipo de composición literaria creado por él en el que se combinan la agudeza conceptual, la expresión metafórica y el

XXIX, XLVII, LXXIV, LXXV, CVI, CXII y algún otro."³³⁶

Finalizamos este apartado citando el "Poema LXXVII", en el que la leve llama de su poesía, tan débil que la brisa pudiera apagarla, bastó y sobró para incendiar un bosque con su fuerza intrínseca:

"Era mi llama tan azul, que por mucho tiempo temí que me la apagara la brisa que venía del lado del bosque al atardecer...

Después, la llama aquella quemó el bosque."³³⁷

sentido del humor. Dicho escritor la define como una síntesis de metáfora y humor (metáfora + humor = greguería). (Información tomada de Demetrio ESTÉBANEZ CALDERÓN, *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 1999, pp. 482-484).

³³⁶ Joaquín de ENTRAMBASAGUAS, "Otras opiniones", 1953. En: SIMÓN, 680.

³³⁷ LOYNAZ, "Poema LXXVII", PSN. En: *Poesía completa*, 125.

II. INFLUENCIAS CLARAMENTE RASTREABLES EN LA POESÍA DE LA AUTORA

EN ESTE APARTADO nos proponemos algo un tanto difícil: detectar las similitudes entre nuestra poeta y los autores que leyó durante su vida, sin podernos guiar por la pertenencia de ella a algún movimiento o escuela que nos allanara el camino de las influencias en su estilo, al ceñirnos a las características del grupo y de su momento en la historia de la literatura tanto mundial como de hispanoamérica. La misma poetisa declara que "en el proceloso mar de la poesía, [ella viene a ser] como un navegante solitario."³³⁸

La dificultad estriba en que, en el panorama universal de las letras, se practicaba una poesía acorde con las distintas vanguardias o *ismos* (ultraísmo, superrealismo, futurismo, dadaísmo, entre otros) y en Cuba los escritores se iban a los extremos de una lírica intimista de "torre de marfil" a otra de compromiso social, mientras Dulce María, al margen de modas, creaba su obra —no sólo la poética— desde una perspectiva muy personal: de frente a la poesía pura y la postura del "arte por el arte", sus poemas conservaban el calor de lo humano y no renunciaban a la anécdota; ante los poetas que ponían su lira al

³³⁸ Pedro SIMÓN, *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas / Editorial Letras Cubanas, 1991, 47.

servicio de la política, la escritora prefería la espiritualidad, los pequeños detalles de la vida cotidiana y la religiosidad.

Quizá las tendencias con quienes la poetisa es un tanto afín sean el simbolismo y el intimismo, pero aún así se trata de estas escuelas "a lo Dulce María Loynaz". Más adelante nos extenderemos en estas características de la obra lírica de la poeta.

Antes de entrar en materia, es preciso hacer la distinción pertinente que nuestra autora encontraba entre los vocablos "influir" e "influcidar". Textualmente decía: "Además quiero aclarar que una cosa es influcidar y otra influir. Sutilezas del rico idioma nuestro."³³⁹ La diferencia es que la acción de influir es más directa y objetiva, y la de influcidar, más indirecta y subjetiva; por ejemplo, una guerra influye en el destino de las personas; una persona influcida a otra. Sin embargo, este último término no deja de ser un galicismo.³⁴⁰ Así pues, la palabra adecuada para las similitudes que se dieron entre algunos autores y la poeta, así como para el poder que ejercieron en su obra, sería, en general, "influcidar", aunque, en los casos particulares de la *Biblia*, del estilo tan preciso propio de los códigos legales —recordemos que la poetisa se recibió y ejerció la carrera de Derecho Civil—, así como del predominio de los versos de su misma hermana Flor, de Juan Ramón Jiménez y de Rabindranath Tagore, lo apropiado sería hablar de "influir", porque su influjo fue más

³³⁹ Aldo MARTÍNEZ MALO, *Confesiones de Dulce María Loynaz*. La Habana: José Martí, 1999, 47.

³⁴⁰ Asesoría verbal del Doctor Alejandro González Acosta, miembro de la Academia Cubana de la Lengua desde 1983, a los veintinueve años.

directo que el de otros escritores que marcaron su impronta en la poeta y que mencionaremos más adelante.

Empecemos por la influencia radical, tanto en temas como en el uso del versículo, propia de la *Biblia*; es preciso enfatizar que, en lo referente a los asuntos, éstos llegaron hasta la escritora tanto de primera mano, pues era una lectora asidua de estos libros sagrados, como a través de los místicos y ascetas hispanos. Los ejemplos de motivos tomados de la tradición bíblica los veremos con detenimiento en el capítulo de religiosidad en la poesía de Dulce María y el recurso del versículo ya lo estudiamos y pusimos muestras de él en el subcapítulo anterior a éste —el que trata de una aproximación al estilo y poética de la autora.

En este momento es preciso retomar el simbolismo del que hablábamos líneas atrás, con el cual la poetisa se reconoce en deuda. Sin embargo hay que especificar que, como dijimos, es un simbolismo "a lo Dulce María", tomado de la *Biblia* y de los místicos y ascetas españoles y no de la escuela francesa decimonónica que llevó ese nombre y cuyos autores también fueron leídos por nuestra autora. A este respecto, citaremos a Juan Ramón Jiménez, autor que, como ya dijimos, influyó asimismo en la poetisa: "alude a la tradición simbolista española presente en la poesía árabe medieval y en la mística: 'De haber reconocido ese tesoro, yo hubiese realizado antes el simbolismo' (cit. al poeta muguereño hecha por G. Siebenmann, 1973)."³⁴¹

³⁴¹ Demetrio ESTÉBANEZ CALDERÓN, "Simbolismo". En: *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 1999, 991-993.

La misma autora nos dirigió en un par de ocasiones por la ruta que transitó en su seguimiento del simbolismo:

Nuestro profesor, Arturo Martín Lamí, nos inclinó hacia los clásicos españoles, de los cuales nosotros sabíamos muy poco entonces. Después llegó un tío de Francia y nos inició en el amor a los poetas franceses; apareció Chacón y Calvo, que dijo que había que estudiar mucho a un poeta que acababa de ser traducido –Rabindranath Tagore–, y ya entonces nos decidimos por los poetas orientales, aunque desde luego leíamos todo lo que caía en nuestras manos de los demás clásicos españoles, franceses.³⁴²

En otro lugar la poeta nos dejó dicho:

Fueron así los poetas franceses los primeros en deslumbrarnos. Rimbaud, Verlaine, Baudelaire, se convirtieron pronto en nuestros maestros amadísimos. Puedo decir que los amamos con la fuerza del primer amor.

[...]

Fue más tarde que aparecieron Juan Ramón y Lorca: ya habíamos trocado a los Parnasianos y los Simbolistas por los clásicos españoles, menos sutiles, pero más jugosos y compartíamos su saludable compañía con los bardos orientales. La oscura y a la vez luminosa palabra de Rabindranath Tagore, nos tuvo mucho tiempo en éxtasis.³⁴³

En ambas citas la poetisa da prioridad a los autores españoles; en la primera, nos dice que antes que a los franceses leyó a los clásicos

³⁴² Orlando CASTELLANOS, "Entrevista con Dulce María Loynaz", *Revista de literatura y arte UNIÓN*, 1, 1991, 75.

³⁴³ Dulce María LOYNAZ, "Nuestros primeros años". En: SIMÓN, *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*, 76-77.

castellanos, y, en la segunda referencia, nos asegura que, tras abandonar a los Parnasianos y Simbolistas (estos últimos pertenecientes al movimiento francés del siglo XIX), ella y sus hermanos los trocaron por los clásicos castellanos.

Además de ser guiada por sus maestros en la lectura de los místicos y ascetas españoles, la misma autora compartió con nosotros uno de sus primeros encuentros con estos escritores, y nos narró una anécdota que tiene que ver con la difusión de sus primeros poemas en el periódico cubano *La Nación* —creaciones que, por cierto, según la escritora, fueron cuidadosamente eliminadas de sus publicaciones posteriores—, en la que nos contaba que el dueño del diario, don Pedro Martín Herrera, tras haber conocido personalmente a la poetisa adolescente, le envió su carnet de periodista junto con una jaula, un canario y su fuentecilla y un libro con la vida de Santa Teresa de Jesús.³⁴⁴ Y ya de adulta, en una entrevista, declaró que: “Santa Teresa era una figura que me ha ilusionado mucho siempre, ha dejado en mí un sentimiento de seguridad.”³⁴⁵

Entrando ya de lleno en los clásicos españoles de la mística y ascética, podemos decir que *influenciaron* a la poeta mas no *influyeron* en ella, es decir, que, a pesar de tener mucho peso en su obra, su fuerza no fue tan directa como ocurrió con la *Biblia*, además de que este predominio se tamizó en forma considerable a través de Rabindranath Tagore y su misticismo no católico. La principal herencia de Santa Teresa, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz en la

³⁴⁴ Cfr. SIMÓN, 34.

³⁴⁵ CASTELLANOS, 75.

escritora fue su simbolismo –trastocado por la personalidad muy auténtica de Dulce María–, en el cual “cada verso, cada frase, cada palabra, es objeto de una larga declaración que desarrolla el pensamiento allí comprimido.”³⁴⁶ Sin embargo, es cierto que los símbolos más frecuentes y de más peso de la mística española de los Siglos de Oro, con su fundamento bíblico correspondiente, aparecen contadas veces en la poesía de nuestra autora (como podrían ser, por ejemplo, los de la relación entre la Divinidad-Esposo y la humanidad-esposa en el sentido que tiene en el *Cantar de los cantares*, los del Pastor y las ovejas, las azucenas, la muerte como vida y esta última como un padecimiento, por mencionar los símbolos más eximios).

De los tres clásicos españoles mencionados hasta aquí, el más cercano a la poetisa es Fray Luis de León, y no sólo en su simbología, sino en su postura ascética frente a la divinidad, que es razonadora mas no emotiva y vivencial a la manera de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, aun cuando usara los simbolismos propios de la unión extática con la divinidad (“¡Oh desmayo dichoso! / ¡Oh muerte que das vida! ¡Oh dulce olvido!”),³⁴⁷ los del Pastor y las ovejas (“el buen Pastor en ti su hato amado. / Él va, y en pos dichosas / le siguen sus ovejas do las pace”),³⁴⁸ los del desposorio del alma con Cristo (“Conocería dónde / sesteas, dulce Esposo, y desatada / desta prisión adonde/ padece, a tu manada / viviera junta, sin vagar errada.”)³⁴⁹ y el de la

³⁴⁶ Cita a Guillermo DÍAZ PLAJA en: San Juan de la CRUZ, *Obras completas*. México: Porrúa, 1999, p. XXIV.

³⁴⁷ Fray Luis de LEÓN, “Poema V: A Francisco Salinas”. En: *La perfecta casada. Cantar de los cantares. Poesías originales*. México: Porrúa, 1997, 179.

³⁴⁸ LEÓN, “Poema XVI: De la vida del cielo”, 193.

³⁴⁹ LEÓN, “Poema XVI: De la vida del cielo”, 193.

“noche oscura” (“que hierve con dolor en noche oscura”),³⁵⁰ emblemas que usaría Santa Teresa ya antes que el fraile agustino y que tomaría de él San Juan de la Cruz como discípulo suyo que fue en Salamanca. Adelantándonos un poco al capítulo de religiosidad en nuestra autora, podemos decir que en ella hay religiosidad, pero no misticismo y, aunque su temática predominante sea el amor, se refiere al humano y no al divino. Escasos –aunque se dan– son los textos de Dulce María en los que se puede apreciar una ambivalencia entre la devoción al amante humano y la profesada a un ser sobrenatural, y, lo veremos en el capítulo de religiosidad en la poetisa cubana. Otra característica de Fray Luis de León que advertimos en la poeta es su estoicismo que, junto a la concepción de cuerpo como cárcel del espíritu propia de Dulce María, la conduce por senderos de austeridad para con los apetitos corporales y para con la misma sensibilidad y el estro poético, así como por caminos de indiferencia para con los triunfos y la gloria de este mundo terreno (de ahí que la poesía para la autora tenga que ser ceñida “como cilicio y no como manto”).³⁵¹

Los temas aportados por Fray Luis de León a la estética loynaciana son algunos elementos del paisaje y de la naturaleza que, en el caso del agustino, generalmente sirven de ambientación, mientras que en San Juan de la Cruz y Santa Teresa se transforman en símbolos tomados de la exégesis bíblica y sirven para alabar a Dios por la perfección y hermosura de las realidades a las que apuntan, y, en la poetisa cubana, adquieren una nueva significación, también

³⁵⁰ LEÓN, “Poema XIX: A todos los santos”, 199.

³⁵¹ Dulce María LOYNAZ. Cfr. “Poema II”. En: *PSN, Poesía completa*. La Habana: Letras Cubanas, 1993, 105.

como simbolismos, pero que en su obra lírica aluden casi siempre a su propio proceso de creación poética y son útiles para crear atmósferas en torno al asunto tratado —en este último rasgo se asemeja a Fray Luis de León. Estos elementos naturalísticos comunes al fraile y a Dulce María son: el huerto y los árboles con sus olores y ruidos —que en nuestra autora se relacionan con la realidad terrestre, con las raíces y la realidad de cada día, así como con su propia poesía, cuyo impulso debe ser vertical a la manera de los árboles. Otros motivos paisajísticos o relacionados con la naturaleza en ambos escritores son: la estrella, la noche, la nube, el sol, la montaña, la primavera, las flores —especialmente las rosas—, el mar, entre otros. Aquí es preciso repetir que tanto las estrellas como las rosas en la autora de Cuba se refieren a su concepción de la creación poemática y a los poemas en sí mismos.

Vayamos ahora a San Juan de la Cruz, quien, de los tres poetas hispanos hasta ahora mencionados, consideramos que es el segundo en influenciar a Dulce María. Hay repetidas semejanzas en algunos símbolos que en el caso de la poetisa no se refieren a Dios, sino a la naturaleza y a los amores humanos, pero es importante citarlos por su recurrencia en Dulce María:

podemos decir que están en el alma en esta vida como flores en cogollo cerradas en el huerto, las cuales algunas veces es cosa admirable ver abrirse todas, causándolo el Espíritu Santo, y dar de sí admirable olor y fragancia en mucha variedad. Porque acaecerá que vea el alma en sí: las flores de *las montañas* que arriba dijimos, que son la abundancia y grandeza y hermosura de Dios; y en éstas entretejidos los lirios de los *valles nemorosos*, que son descanso, refrigerio y

amparo; y luego allí entrepuestas las rosas olorosas de las *insulas extrañas*, que decimos las extrañas noticias de Dios; y también embestiría el olor de las azucenas de los ríos sonoros, que decíamos era la grandeza de Dios, que hinche toda el alma; y entretejido allí y enlazado el delicado olor del jazmín del silbo de los aires amorosos, de que también dijimos gozaba el alma en este estado; y, ni más ni menos, todas las otras virtudes y dones que decíamos del conocimiento sosegado y callada música y soledad sonora y la sabrosa y amorosa cena.³⁵²

Entre estos símbolos —algunos subrayados por el mismo autor— están: las flores en botón a las que se asocia su olor y fragancia, las montañas, los valles llenos de bosques —los árboles son un emblema en la poetisa, como acabamos de ver—, entre las flores especialmente las “rosas olorosas de las *insulas extrañas*”, los ríos, el aire y los aromas que éste lleva consigo, así como la dualidad de dos imágenes auditivas: “*callada música y soledad sonora*”. Aquí aparece un *oxímoron* y es pertinente mencionar que en la obra de la poetisa habanera se ven con frecuencia, si no *oxímora*, sí dualidades o elementos encontrados entre sí.³⁵³

Otro símbolo tomado de San Juan de la Cruz por la poetisa es el de la noche, que en el carmelita es el camino previo a la unión mística con Dios, y en la autora, en el “Poema XCVII”, tiene un sentido de castigo al que hay que someterse, sin la esperanza de ver compensada su penitencia:

³⁵² San Juan de la CRUZ, 325-326.

³⁵³ *Oxímoron*: figura de pensamiento que “enfrenta dos palabras o dos frases de significado contrario”. Tomado de: Mónica de NEYMET. *Poesía. Figuras literarias*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1998, 3.

“Señor mío: Tú me diste estos ojos; dime dónde he de volverlos en esta noche larga, que ha de durar más que mis ojos.”³⁵⁴

En el “Poema C” de Dulce María, vuelve a aparecer la noche, esta vez con una connotación más cercana al símbolo de San Juan de la Cruz, en cuanto a que éste apunta a una comunión gozosa con algo sobrenatural: después de la fatiga, los caminantes encontraron un recinto maravilloso, pero, en lugar de entrar en él (“La noche estaba quieta...” y el lugar parecía ser suyo), se durmieron fuera.

Por otro lado, en “La oración del alba” (de la poetisa), se da una similitud formal; se repiten las primeras palabras de la famosa aliteración del carmelita –“Un no sé qué que quedan balbuciendo”. Dice la autora: “Un día de esos en que siente uno / yo *no sé qué* nostalgia de alas...” (El subrayado es nuestro). Aquí la aliteración de la poeta consiste en la repetición de la sibilante para dar la impresión del sonido de las alas, pero las palabras en cursivas seguramente fueron tomadas del místico.

Pasaremos ahora a la influencia de Santa Teresa en Dulce María. Podemos decir aquí que, al preceder históricamente a Fray Luis y a San Juan de la Cruz, ella inició la incursión de los místicos y ascetas en la literatura del Siglo de Oro: el fraile agustino publicó las obras de la monja carmelita al morir ésta y, por su parte, San Juan de la Cruz tomó, en vida de ella, asuntos tratados por su pluma como el “no entender entendiendo”, con que describe un estado místico en el

³⁵⁴ LOYNAZ. Fragmento de “Poema XCVII”. En: *PSN, Poesía completa*, 131.

capítulo XVIII de su *Vida*, y es frase de tal precisión, tan insustituible que, como algo técnico, fue tomada por San Juan de la Cruz por estribillo temático de su poesía [Poema IV: 'Coplas del mismo hechas sobre un éxtasis de alta contemplación'].³⁵⁵ Además de que la creación "*Vivo sin vivir en mí* (Y de tal manera espero, que muero porque no muero) [...] La compuso [San Juan de la Cruz] para un certamen convenido entre Santa Teresa y él. Ambos se desafiaron en un noble torneo de versificación y espiritualidad."³⁵⁶

Pese a la admiración que sentía Dulce María hacia la carmelita, sus temas —con contadas excepciones— no fueron imitados por la cubana, porque la prosa de la santa es más didáctica que lírica y su poesía se circunscribe al asunto, ya de su propia experiencia unitiva con Dios, ya a celebrar y encomiar a la virtud en monjas profesas; y su simbolismo, que, como dijimos más arriba, es la principal herencia de los místicos y ascetas españoles para con la autora habanera, es muy específico: en su breve producción poemática no existe ni siquiera marginalmente el paisaje y la naturaleza. El legado de los símbolos teresianos llegó a la poeta cubana a través de la obra en prosa de la carmelita: el comentario que hizo al *Cantar de los cantares*, las *Moradas*, las *Fundaciones*, las *Cartas* y otros libros. En un sitio de las *Moradas*, la santa nos dice: "Hagamos cuenta, para entenderlo mejor, que vemos dos fuentes en dos pilas que se hinchen de agua..."³⁵⁷ En otro lugar la escritora de Ávila dejó dicho: "Y tengo una ermita que se

³⁵⁵ Santa TERESA DE JESÚS, *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1988, 40-41 (páginas correspondientes al ensayo de Menéndez Pidal).

³⁵⁶ San Juan de la CRUZ, XXVII.

³⁵⁷ Santa TERESA DE JESÚS, 30.

ve el río, y también adonde duermo, que estando en la cama, puedo gozar de él, que es harta recreación para mí.”³⁵⁸ Luis Santullano nos amplía otros motivos naturales en los que se gozaba la poetisa mística tomados de otros pasajes de la misma autora y otros de gente allegada a la monja como Sor María de San José: el huerto –sobre todo en los que hay un río cerca–, las florestas hermosas, la diversidad de flores y el canto de mil pajarillos.³⁵⁹ Sin embargo, la simbología más propia de la santa es aquella que comparte con Fray Luis y con San Juan de la Cruz y que ya mencionamos –la figura del Pastor y sus ovejas, la relación entre Dios Amado y el alma humana amada, entre otros–, además de su personal símbolo de “las moradas”, que significan habitaciones concéntricas en las que se llega a la “morada de Dios” por excelencia, mientras en el trayecto por ellas se nos va conduciendo a una intimidad, mayor cada vez, entre el alma y Dios, hasta llegar a la más interna, que es donde habita Él plenamente. Este símbolo aparece en Dulce María, en el “Poema C” de su poemario *Poemas sin nombre*, en el que la poetisa cubana nos narra que la voz poética –ella y sus acompañantes–, después de un largo viaje, llegaron hasta una casa misteriosa que guardaba “el primer sueño, las alegrías olvidadas, la rosa intacta de la adolescencia...” y en la que se respiraba “paciencia de amor y silencio de fe”. Parecía que una persona muy amorosa los estaba esperando, pero, finalmente, ella y sus compañeros decidieron no entrar. Podemos conjeturar que esta casa era una de las moradas más cercanas a la Divinidad.

³⁵⁸ Santa TERESA DE JESÚS, 30.

También es común entre ambas escritoras su concepción platónica del cuerpo como prisión del alma; esto lo podemos ver claramente en los poemas I y VII de la santa: "Esta cárcel, estos hierros / en que el alma está metida".³⁶⁰ "¿Quién es el que teme / la muerte del cuerpo, / si con ella logra / un placer tan inmenso? [...] Rompe aquestos hierros / y sea feliz."³⁶¹ Ya vimos este asunto en Dulce María y pusimos muestras de él —en el subcapítulo de aproximación a una poética de la autora—; sin embargo, no es ocioso repetir que la poeta cubana no deseaba la muerte ni aun a cambio de liberarse de un cuerpo enfermo o de llegar hasta Dios, pero sí consideraba que lo mejor de sí misma estaba en su alma y espíritu.

Para terminar el asunto de la influencia de Santa Teresa en nuestra escritora, mencionaremos un caso más en el que la pudimos detectar: en el "Poema LXXVII" de la cubana nos hallamos ante una similitud en el tema de un pasaje de la monja. La creación poética loynaciana dice así: "Era mi llama tan azul, que por mucho tiempo temí que me la apagara la brisa que venía del lado del bosque al atardecer. / Después, la llama aquella quemó el bosque."³⁶² Y en el *Camino de perfección*, la carmelita expresa: "Pégose más presto al fuego del amor divino, porque con poquito que soplen con el entendimiento —están cerca del mismo fuego— con una centellica que le toque, se abrazará todo."³⁶³

³⁵⁹ Santa TERESA DE JESÚS, 31.

³⁶⁰ Santa TERESA DE JESÚS, "Poema I", 713.

³⁶¹ Santa TERESA DE JESÚS, "Poema VII", 716-717.

³⁶² LOYNAZ, "Poema LXXVII". En: *PSN, Poesía completa*, 125.

³⁶³ Santa TERESA DE JESÚS, *Camino de perfección. Códice del Escorial*. Capítulo 47: "En que comienza a tratar de oración de recogimiento." En: *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1986, 352.

Ahora pasaremos a explicar y ejemplificar someramente la influencia de Juan Ramón Jiménez en Dulce María, tomando en cuenta, de entrada, que la escritora niega que tal influjo se haya dado:

A pesar de que se ha dicho más de una vez, no creo que los dos insignes andaluces [Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca] hayan podido añadir algo a una poesía ya filtrada por siete tamices. Ya estábamos [refiriéndose a sus hermanos y a ella] muy maduros, muy resueltos a ser nosotros mismos...³⁶⁴

Partiremos de que, por las fechas de nacimiento de Juan Ramón y la poetisa, aquél tenía 21 años cuando ella nació y por aquellos días (1902-1903) él comenzaba a publicar (*Arias tristes*) y es muy probable que ocho o diez años después Dulce María entrara en contacto con la literatura de este bardo, y esto es todavía más factible, si dejamos por hecho —con miras a ampliar la información y ejemplificarla— que la influencia del autor que nos ocupa se deja sentir durante la primera etapa creativa de ambos escritores, pues la poeta cubana ya no siguió al Juan Ramón del “arte por el arte”, la poesía pura y el panteísmo, cuyos críticos han situado en una segunda etapa creativa del mismo.

Dentro de la cronología de Juan Ramón, los estudiosos de su obra, han establecido la publicación de su *Diario de un poeta recién casado*, en 1916, como el parteaguas entre los dos estilos de creación poética en este autor. Las características de su primera etapa son las siguientes: todavía hay anécdota, tendencia al cromatismo e impresionismo pictórico (dentro de estos rasgos los

³⁶⁴ LOYNAZ, “Nuestros primeros años”. En: SIMÓN, 77.

colores más usados por él son el malva, el verde, el ocre, el lila, la ausencia de color o negro), priva también una melancolía otoñal y una propensión al paisajismo, una voluptuosidad sublimada –al igual que en Dulce María–, y una musicalidad en la forma, lograda a través de la métrica –predominio del alejandrino y del octosílabo–, la rima y el ritmo, además de una vena popular (romances, villancicos y nanas). Los símbolos usados en este periodo inicial son: la luna, la noche, las estrellas, el crepúsculo, las nubes, los pájaros, los perros, las rosas, los frutos, el espejo, la espada y términos antropomorfos, como el niño, la madre, el nido, la familia, el cementerio, los sueños. Los temas recurrentes de esta producción temprana lo fueron: la muerte, la infancia, la soledad, su propia producción poemática –simbolizada mediante las rosas–, entre otros. Es importante enfatizar que durante estos años podemos ubicar al poeta de Moguer en el modernismo hispanoamericano, estilizado y asimilado de acuerdo con su propia personalidad, poemario tras poemario, de modo tal que, finalmente, se hallarían más diferencias que similitudes entre Rubén Darío y él: nunca dejó de cantar a la naturaleza por alabar el objeto o las máquinas producidos por el artificio humano, nunca enaltecó las chinerías, japonerías ni cualquier otro exotismo; además, si se alistó en las filas del Parnasianismo y el Simbolismo, fue de primera mano, durante una de sus estancias en Francia, mas no a través de los bardos modernistas, y al igual que los galos del siglo XIX hizo una “poesía pura” que, sin abandonar la anécdota en este lapso creativo, tampoco se ocupaba de las realidades socioeconómicas y, a cambio, buscaba la belleza del “arte por el arte”.

Por el contrario y en algunos casos a manera de dualidades, en la segunda etapa creativa de Juan Ramón los colores de su poesía pictórica y de su paisajismo no abandonados son el blanco y la luminosidad del día —en contraste con la noche del periodo inicial— y el azul del cielo y de los océanos. Ensalza también la primavera, el sol y la luz, el amanecer, el mar, los puntos cardinales, los elementos —tierra, aire, agua y fuego—, y los símbolos antropomorfos del pecho, los ojos, los brazos, el beso, la ciudad, así como los grandes temas de la mujer, del dios que se identifica con toda la naturaleza y con la conciencia del poeta —una deidad panteísta— y, nuevamente, la preocupación por asuntos de su propia poética —y dentro de ésta de nuevo aparece el símbolo de la rosa. Ya no hay métrica ni rima ni ritmo silábico en sus composiciones; los recursos para embellecer su poesía son los de la imagen, ideas y metáforas, y, aunque gradualmente la creación de Juan Ramón se acerca a la poesía pura del ultraísmo, nunca abandona del todo la anécdota. La escuela a la que Juan Ramón se afilia en este periodo es el simbolismo; y nuevamente, como una constante en toda su obra, pero más acentuadamente en esta etapa, se mantiene dentro de los linderos de la poesía pura.

“...la tierra, el día y la realidad [de la segunda época] consiguen triunfar sobre el cielo, la noche y el sueño [propios de la primera].”³⁶⁵

³⁶⁵ Gilbert AZAM, *La obra de Juan Ramón Jiménez. Continuidad y renovación de la poesía lírica española*. Madrid: Nacional, 1983, 395.

Sin embargo, la evolución de un estilo a otro no fue abrupta; todavía en *Belleza*, poemario que contiene obras creadas entre 1917 y 1923 —escritas y publicadas después del famoso parteaguas que fue el *Diario de un poeta recién casado* (1916)—, se notan rasgos de la etapa inicial de Juan Ramón; por ello podemos afirmar que este poeta influyó —con toda la carga de fuerza objetiva y directa del vocablo— en Dulce María, a partir de las primeras publicaciones del bardo hasta que aparece *Belleza*, a través de los símbolos tanto de uno como del otro lapso creativo; así vemos que la cubana se aleja del poeta sólo cuando éste deja a un lado el aliento humano y lo cambia por un simbolismo a lo ultraísta, hermético, lejos de la anécdota, del intimismo y de las pequeñas cosas cotidianas a las que el moguerense cantaba cuando se iniciaba en la poesía; abandono de un estilo por otro que coincidió con el panteísmo cerebral y razonador que sofocaba los hermosos deliquios y éxtasis del artífice andaluz de frente a la naturaleza, propios de sus primeros poemarios.

Podemos resumir que el material poético de Juan Ramón escrito e impreso desde 1900 (*Nubes*; dividido luego en dos obras: *Ninfeas* y *Almas de violeta*) hasta *Belleza* (poemario que recoge, como ya dijimos antes, composiciones hechas entre 1917 y 1923), incluyendo la prosa de *Platero y yo* (1914), fue el que influyó en nuestra poetisa, principalmente en *Versos (1920-1938)* y en *Juegos de agua* (publicado este último en 1947). En estas dos colecciones, pero sobre todo en la primera, podemos ver de una forma más ostensible la tendencia de la poeta a la melancolía, el asunto de la muerte, aunque no tan agudo como en el moguerense, los tintes filosóficos y un tanto sombríos, el

tratamiento de temas cotidianos –como en el *Platero*–, su gusto por el paisajismo y un cromatismo cuya paleta ostenta colores como el lila y el azul del modernismo, el verde, el negro y el contraste de la oscuridad con la luz –consideremos que en lo impreso entre 1916 y 1923 por el poeta andaluz se dan rasgos de las dos etapas de su creación ya descritas. De Juan Ramón le viene a la poetisa su tendencia intimista, heredada a su vez, según palabras del bardo, del simbolismo francés –nuevamente aparece el influjo simbolista:

“Que los precursores hispanoamericanos del modernismo están bien separados en dos grupos opuestos: los exotistas, cerca del Parnaso francés, y los intimistas, cerca del simbolismo universal...”³⁶⁶

Otro tema en común entre estos dos poetas lo es la reflexión sobre sus propios procesos creativos, de donde es parte el símbolo de *la rosa*. Tanto Juan Ramón como Dulce María pulían incansablemente sus poemas, y tanto el uno como la otra no terminaban sus poemas: “los abandonaban”:

...lo cual significa que la labor del artista está perfectamente lograda cuando pasa desapercibida. Así pues, todo el arte reside en cierto equilibrio, en cierta medida; el poema ha de ser labrado hasta convertirse en una rosa, mas en determinado momento debe ser abandonado.³⁶⁷

En *Piedra y cielo*, el poeta mogueřeño, expresa cómo ha de ser un poema que llega a su perfección:

³⁶⁶ Cita directamente a Juan Ramón JIMÉNEZ en *Páginas escogidas (prosa)*. En:

AZAM, 123.

³⁶⁷ Azam, 420.

"¡No le toques ya más,
que así es la rosa!"³⁶⁸

La poeta también trabajaba sus creaciones hasta dejarlas en un punto donde nada es superfluo:

"He ido descortezando tanto mi poesía, que llegué a la semilla sin probarle la pulpa."³⁶⁹

Este asunto de su propia creatividad lírica y su obra es tratado por ambos poetas a lo largo de sus respectivas producciones completas. Por lo que, en el caso de Dulce María, este vínculo con el poeta andaluz no se limita a sus dos primeros poemarios sino también a sus *Poemas sin nombre*, en los cuales también aparece la simbolización de su poética ideal mediante *la rosa, las estrellas, las raíces y las alas*. Ya en el subcapítulo anterior a éste —el de poética y estilo en la poetisa— ejemplificamos profusamente cómo aparecen estos símbolos en referencia a su trabajo poético. Ahora es preciso mencionar su uso y recurrencia en Juan Ramón.

La simbología en torno a *la rosa* en el poeta moguerense, al igual que en el caso de nuestra escritora, es sumamente abundante, y aparece en las obras de ambos de principio a fin. En el caso concreto de la escritora cubana, tratamos el asunto de *la rosa* en las páginas de la 183 a la 185, de la 191 a la 195, de la 231 a la 238, de la 256 a la 266 y, finalmente de la 275 a la 277 del subcapítulo anterior dedicado a la poética y estilística en Dulce María. El símbolo de *la estrella* es menos profuso, sobre todo en el segundo proceso creativo de Juan

³⁶⁸ Juan Ramón JIMÉNEZ, "El poema". En: *Antología poética*. Madrid: Edaf, 1999, 164.

³⁶⁹ LOYNAZ, "Poema CXI". En: *PSN, Poesía completa*, 135.

Ramón, mientras en la poetisa aparece intermitentemente hasta sus últimas creaciones.

En seguida ejemplificaremos el uso de todos estos simbolismos relacionados con la obra y el desarrollo de creación poemática en el poeta (dado que en Dulce María ya los citamos en el subcapítulo anterior a éste). Es preciso mencionar que esta primera muestra fue publicada en *Sonetos espirituales*, escritos entre 1914 y 1915, por lo que hay la posibilidad de una influencia de su autor hacia la poeta cubana. Antes de transcribirla es preciso justificar el que no hayamos numerado los versos que la constituyen, dado que no se hará el análisis uno por uno de ellos:

La rosa huele con su olor más fino,
brilla la estrella con su luz más pura,
el ruiseñor abarca la hermosura
de la noche con su más hondo trino.

[...]

¡Haz que me huela plácida la rosa,
que la estrella me inflame la poesía,
que el ruiseñor me suene deleitable!³⁷⁰

Otro caso en que en el autor aparecen las estrellas, pero ahora con las raíces y las alas también como simbolismos de la creación poemática, es el que sigue, tomado de *Eternidades* (1916-1917).

³⁷⁰ JIMÉNEZ, "Primavera". En: *Platero y yo. Trescientos poemas (1903-1953)*. México: Porrúa, 1995, 121.

Tampoco numeraremos sus versos por la misma razón que en el ejemplo anterior. Veámoslo:

Sé bien que soy tronco...
 del árbol de lo eterno.
 Sé bien que las estrellas
 con mi sangre alimento.
 Que son pájaros míos
 Todos los claros sueños...
 Sé bien que cuando el hacha
 de la muerte me tale,
 se vendrá abajo el firmamento.³⁷¹

Ahora ejemplificamos otro poema del bardo moguerño, en donde tanto la rosa como las alas apuntan a una realidad superior, trascendente como su poesía. Esta creación fue incluida en *Poesía (1917-1923)*:

A veces, siento
 como la rosa
 que seré un día, como el ala
 que seré un día;
 y un perfume me envuelve, ajeno y mío
 mío y de la rosa;
 y una errancia me coje, ajena y mía,
 mía y de pájaro.³⁷²

³⁷¹ JIMÉNEZ, "Sé bien que soy tronco". En: *Platero y yo. Trescientos poemas (1903-1953)*, 146.

³⁷² JIMÉNEZ, "A veces siento". En: *Platero y yo. Trescientos poemas (1903-1953)*, 157.

Finalmente, pondremos el último caso de los simbolismos en torno a la creación poética en Juan Ramón, el cual tiene mucha similitud con la dualidad loynaciana de las raíces y las alas y pudo haber influido en ella puesto que pertenece a *Diario de un poeta recién casado*, escrito en 1916:

"Madrid,
17 de enero.

Raíces y alas. Pero que las alas arraiguen
Y las raíces vuelen."³⁷³

"... Juan Ramón pondrá todo su empeño en conciliar lo clásico y lo lírico [...] Será el poeta de las 'raíces y de las alas', de la 'piedra y del cielo.'"³⁷⁴

De hecho, esta última antinomia es quizá en nuestra poetisa, además de *la rosa*, el simbolismo más repetitivo de su preocupación por su propia obra y su manera de escribir: la piedra, los guijarros que tanto la entusiasmaban, que no son otra cosa para ella que la "estrella sin afeites",³⁷⁵ y de ello pondremos una muestra a continuación:

El guijarro es el guijarro, y la estrella es la estrella. Pero cuando yo cojo el guijarro en mi mano y lo aprieto y lo arrojo y lo vuelvo a coger... Cuando yo lo paso y repaso entre mis dedos... la estrella es la estrella, pero el guijarro es mío... ¡Y lo amo!³⁷⁶

³⁷³ JIMÉNEZ, "Raíces y alas...". En: *Platero y yo. Trescientos poemas (1903-1953)*, 131.

³⁷⁴ AZAM, 275-276.

³⁷⁵ LOYNAZ, "Maquillaje celeste". En: *VRS, Poesía completa*, 46.

³⁷⁶ LOYNAZ, "Poema XXI". En: *PSN, Poesía completa*, 109.

Consignaremos en seguida otro ejemplo elocuente:

"Y dije a los guijarros:

—Yo sé que vosotros sois las estrellas que se caen.

Entonces los guijarros se encendieron, y por ese instante brillaron —pudieron brillar...— como las estrellas."³⁷⁷

Lo que podemos inferir de estos breves poemas es que la poeta cubana sabe hallar la poesía en lo cotidiano e inmediato y prefiere hacerlo así precisamente, porque las estrellas son inalcanzables. Es sintomático que caminaron paralelamente Juan Ramón y ella en el uso de esta simbología, dado que la colección de poemas que contiene material elaborado por el autor entre 1917 y 1918 fue titulada por él como *Piedra y cielo*. Ninguna de las dos composiciones en prosa que acabamos de citar fueron divididas en versículos —y éstos numerados— en virtud de que nos interesaba estudiar su sentido global en amplitud.

Otro símbolo de la obra y la creatividad poéticas, compartido por estos dos escritores es el de la espada. Pondremos en primer lugar unas muestras donde aparece este emblema en la poetisa, de las cuales no numeraremos su único verso —en el primer caso— y sus versículos en los dos ejemplos siguientes, pues nos interesa captar el significado unitario de ellos y no analizarlos parte por parte. Revisémoslos, pues:

"Para cortar tu nudo..., ¿qué espada?"³⁷⁸

"Si pudieras escogerlas libremente entre las más brillantes o las más oscuras; si te fuera dado

³⁷⁷ LOYNAZ, "Poema XXV". En: *PSN, Poesía completa*, 110.

³⁷⁸ LOYNAZ, "Conjuro" (fragmento). En: *VRS, Poesía completa*, 67.

entresacarlas con mano trémula, como hace ante las piedras preciosas el orfebre encargado de labrar una joya real... Si pudieras pescarlas como estrellas caídas en un pozo, *o afilarlas como espadas*, o torcerlas como seda... Si pudieras disponer de todas las que existen como trigo de tus mieses, y desgranarlas y molerlas y comerlas, no tendrías todavía la palabra que pueda ya llenarme este silencio."³⁷⁹

"—Afilame la espada, afilador del silbato que quiebra las auroras...

—¿Y dónde está tu espada? No la tienes. Lo creíste porque la pluma de tus versos se fue haciendo cada vez más pesada en tu mano..."³⁸⁰

Como vemos, en Dulce María la poesía es fuerza, además de belleza. En el caso de Juan Ramón "... las palabras han de poseer, a su entender, las características de los mejores aceros, es decir: han de ser penetrantes, finas y justas. La obra se le presenta cual un instrumento de conquista."³⁸¹ Evocaremos en seguida un ejemplo de esta concepción juanramoniana, tomado de su poemario *Estío*, publicado en 1915, durante la primera etapa del poeta y, por ende, susceptible de haber sido leído por la autora antes de haber escrito los ejemplos que acabamos de citar:

³⁷⁹ LOYNAZ, "Poema LIV" (las cursivas son nuestras). En: *PSN, Poesía completa*, 119.

³⁸⁰ LOYNAZ, "Poema XCIV" (fragmento). En: *PSN, Poesía completa*, 130.

³⁸¹ AZAM, 417.

Igual que una espada pura,
 dé el escrito pensamiento
 al sol del día infinito
 la virtud de su destello.

—Llega la luz, paseada
 desde su cetro pequeño,
 del oriente hasta el ocaso
 del immaculado cielo—.

Igual que una espada, torne
 a recogerse en su centro,
 y quédese todo en sí
 como encerrado, el acero.³⁸²

Otra muestra del símbolo de la espada en el poeta de Moguer la encontramos en su colección *Eternidades* —con material compuesto entre 1916 y 1917, por lo tanto capaz de haber influido en la poeta:

“¡Forjadores
 de espadas;
 aquí está
 la palabra!”³⁸³

Otra simbología presente en los dos autores es la luna; en el poeta, más familiar en su primera producción poética que en la segunda, mientras que en la escritora aparece en toda su obra. Veamos una muestra del paisaje nocturno en Juan Ramón:

³⁸² JIMÉNEZ, “Igual que una espada pura”. En: *Platero y yo. Trescientos poemas (1903-1953)*, 125.

³⁸³ JIMÉNEZ, “Forjadores...”. En: *Platero y yo. Trescientos poemas (1903-1953)*, 144.

La luna de cristal va, verde, clara nueva,
 como una reina loca entre los abedules...,
 ¡me sonrío, se inclina, me da un beso y se lleva
 mi corazón, rodando, por los cielos azules!

¡En sus brazos lo mece, lo corona de estrellas,
 lo vela en una nube, lo refleja en un río...
 lo baja hasta las rosas, y, perfumado de ellas,
 lo reclina, indolentemente, en el vacío!

Le presta su tibieza, su cristal y su oro,
 y al volverlo, a la aurora, a mi pecho sangriento,
 mi corazón está, como un triste tesoro,
 estrellado, fragante, húmedo y soñoliento...³⁸⁴

Para el poeta de Moguer la luna es, en esta primera etapa creativa, maternal, y está asociada a la tristeza; para Dulce María es un misterio y, además de producirle pena también, aparece relacionada con la muerte —lo blanco, lo frío, lo puntiagudo:

Hermana,
 ¡cómo eres blanca!...

—No soy yo; es la luna
 que me da en la cara.

—Hermana,
 ¡cómo eres triste!...
 Eres triste y helada,

³⁸⁴ JIMÉNEZ, "La luna de cristal...". En: *Platero y yo. Trescientos poemas (1903-1953)*, 107.

eres como una cosa muy lejana.
 En tus ojos hay brillos de lágrimas
 nunca lloradas...
 En tus ojos hay brillos extraños
 —lágrimas congeladas
 en quién sabe qué frío...—,
 hermana.
 Hermana...
 algo en ti se está yendo,
 se va ya, se apaga,
 se acaba...
 —No soy yo, es... la luna
 que me da en la cara...³⁸⁵

Es interesante destacar, dentro del ejemplo que dimos del uso de la luna en el poeta andaluz, otra imagen que se repite mucho en Dulce María, —aunque no tanto en el susodicho. Nos referimos al agua estancada como espejo —ya lo vimos en la obra de la poetisa, en el subcapítulo anterior, en las páginas 171-174, 219 y 220. En el verso seis del último poema citado de Juan Ramón, la voz lírica nos dice:

“lo vela en una nube, lo refleja en un río...”³⁸⁶

Otro caso en que aparece el agua-espejo en el autor moguerense es el que sigue:

³⁸⁵ LOYNAZ, “Es la luna...”. En: *VRS, Poesía completa*, 29.

³⁸⁶ JIMÉNEZ, “La luna de cristal...” (fragmento). En: *Platero y yo. Trescientos poemas (1903-1953)*, 107.

El amor es, entre tú y yo,
 tan impalpable, tan sereno, tan en sí,
 como el aire invisible,
 como el agua invisible, *entre la luna*
del cielo
*y la luna del río.*³⁸⁷

Y aunque suene redundante por ya haber tratado el asunto del espejo en la autora en el subcapítulo anterior, es significativo mencionar que uno de los poemas de la cubana en donde aparece esta imagen se llama igual que la composición de Juan Ramón que acabamos de citar —“El remanso”— y haremos presentes fragmentos de él:

Reflejando las luces y las sombras,
 [...]

Es mediodía: Por el cielo azul
 una paloma pasa...
 El río está tan quieto
 que el gavilán, oculto entre las ramas,
 no sabe ya por un instante
 dónde tender el vuelo con la garra:
 Si al fino pájaro del aire
 o al pájaro más fino aún, del agua...³⁸⁸

³⁸⁷ JIMÉNEZ, “Remanso” (las cursivas son nuestras). En: *Platero y yo. Trescientos poemas (1903-1953)*, 144.

³⁸⁸ LOYNAZ, “El remanso” (fragmento). En: *VRS, Poesía completa*, 92-93.

Otro motivo, dentro del paisajismo que comparten estos dos autores, es el de la nube, aunque realmente aparece poco en ambos.

Al igual que en Santa Teresa y en varios poemas de Dulce María, aparece el tema de la casa —las moradas—, y, justamente, el poema de la cubana que citamos más arriba con relación a un hogar misterioso que bien podría ser la morada más íntima y cercana a Dios en la literatura de la santa, vuelve a funcionar como metáfora viva en Juan Ramón. La poeta habanera dice:

También de 'dentro' nos reconocieron, porque encendieron todas las luces y abrieron de par en par todas las puertas.

Fue entonces cuando vimos a través de todos los cristales, a través de las paredes, a través de nuestra vieja ceguera, que todo lo perdido estaba allí, reunido cuidadosamente con paciencia de amor y silencio de fe.

Allí guardados el primer sueño, las alegrías olvidadas, la rosa intacta de la adolescencia, el agua vertical que fue al principio.³⁸⁹

Y en otro lugar también dice la autora de Cuba, con relación a la casa:

Yo guardaré para ti las últimas rosas...

Porque no hayas sembrado, no tengas miedo de encontrar la casa vacía. Porque no la cerraste para la tormenta, no pienses que otros no pondrán su pecho contra el viento.

³⁸⁹ LOYNAZ, "Poema C" (fragmento). En: *PSN, Poesía completa*, 132.

Ninguno firme como el tuyo, ninguno seguro como el tuyo cuando quiso serlo; pero con el huracán a la puerta, todos sabremos defenderla.

Yo salvaré la casa y el jardín; yo recogeré todo lo que aún es digno de guardarse; menos, quizá, de lo que cabe en el hueco de mis manos...

Pero yo guardaré para ti las últimas rosas, y cuando tú vuelvas y veas la casa sin luz, el jardín devastado, piensa con un poco de emoción que todavía hay rosas para ti.³⁹⁰

Y, por su parte, Juan Ramón nos dice:

Creímos que todo estaba
roto, perdido y manchado...

—Pero, dentro, sonreía
lo verdadero, esperando—.

¡Lágrimas rojas, calientes,
en los cristales helados!...

—Pero, dentro, sonreía
lo verdadero, esperando—.

Se acababa el día negro,
revuelto en frío mojado...

—Pero, dentro, sonreía
lo verdadero, esperando—.³⁹¹

³⁹⁰ LOYNAZ, "Poema XLIX". En: *PSN, Poesía completa*, 118.

³⁹¹ JIMÉNEZ, "Creímos que todo estaba". En: *Ovidanzas (1906-1907)*. Tomado de: *Platero y yo. Trescientos poemas (1903-1953)*, 103.

Nuevamente aclararemos que ni en los ejemplos en prosa de Dulce María fueron numerados sus versículos, ni en este último de Juan Ramón contamos los versos, porque nos interesa el significado unitario y no el analizar parte por parte.

Otra similitud entre Santa Teresa y los dos poetas que ahora estamos estudiando se observa en la antinomia cuerpo / alma o espíritu. Los casos que se dan en Dulce María ya los vimos en el subcapítulo anterior, en las páginas que van de la 201 a la 211. Daremos en seguida algunos ejemplos de esta dualidad en Juan Ramón:

por tu infinita y descolgada lumbre
vuela el alma!

Y se queda

la carne, ese montón de podredumbre,
como una mula muerta, en el sendero.³⁹²

En este poema el cuerpo sale muy mal parado; sin embargo, en el siguiente ejemplo veremos que se le da su categoría de complemento irrenunciable del espíritu o alma, como humanos que somos:

¡Ay, el aire yerto,
campana en el frío,
ojos en la escarcha!

En lo dentro, antes,
la casa era el cuerpo
y el cuerpo era alma.

³⁹² JIMÉNEZ, "Aún la luna creciente" (fragmento). En: *Platero y yo. Trescientos poemas (1903-1953)*, 116-117.

¡Ay, la blanca tierra,
el silencio, el humo
que al hogar levanta!

Ahora, caminando,
es el alma cuerpo,
la casa es el alma.³⁹³

Estas dualidades, según estudiosos de la obra del escritor andaluz, son muy comunes en él:

Por consiguiente, todo queda dicho en forma de disonancia: a veces describe el mundo indefinido en términos determinantes; lo complejo con palabras sencillas; lo abstracto con fórmulas mágicas, lo arbitrario y subjetivo con giros muy rigurosos; lo invisible con fragmentos de imágenes sensibles o mediante metáforas que obedecen, asimismo, a las leyes de la disonancia y de la paradoja.³⁹⁴

Recordemos lo dicho y ejemplificado en el subcapítulo anterior con relación a las dualidades en la cubana, que, de acuerdo con Gilbert Azam, en el caso de Juan Ramón, se expresan con símbolos; de ahí su filiación al simbolismo, que, por otro lado, es también la corriente con la que nuestra poetisa se reconoce estar en deuda —aun cuando el simbolismo en ella, como ya dijimos antes, sea muy “a lo Dulce María Loynaz”:

“...relaciona lo material con lo inmaterial, lo finito con lo infinito, lo humano con lo divino, lo interno con lo externo”.

³⁹³ JIMÉNEZ, “Fuera”. En: *Platero y yo. Trescientos poemas (1903-1953)*, 157.

³⁹⁴ AZAM, 304.

[...]

"Merced a estas observaciones, resulta posible situar a Juan Ramón dentro de una importante corriente de la poesía lírica moderna."³⁹⁵

La importancia del símbolo en la poesía de todos los tiempos, según el mismo estudioso, Gilbert Azam, radica en:

... el convencimiento de que resulta imposible captar la poesía, porque es inefable, por definirse cual una huída y porque se reconoce merced a la huella evanescente dejada en el corazón. Mas tras el símbolo surge la realidad: el poeta es aquel cuya misión consiste en recoger dicha huella, es decir, en expresar en el poema, la obra, el verbo poético...³⁹⁶

Dulce María nunca fue militante del simbolismo francés, porque, como ya dijimos, las rutas de la poetisa nunca fueron las del "arte por el arte" y la poesía pura, libre de aliento humano y anécdota; por el contrario, su creación tiene un sesgo ético y no meramente estético:

"Como la rosa en el rosal...
así armoniosamente,
sencillamente estaba *la palabra*
de paz sobre tu boca."³⁹⁷

Ahora pasaremos a la influencia directa y poderosa de Rabindranath Tagore en nuestra poeta. De acuerdo con palabras de la propia artista –mencionadas en los inicios de este subcapítulo–³⁹⁸ el

³⁹⁵ AZAM, 359.

³⁹⁶ AZAM, 412.

³⁹⁷ LOYNAZ. "Como la rosa..." (fragmento, con cursivas nuestras). En: *VRS, Poesía completa*, 50-51.

³⁹⁸ Ver página 308.

bardo oriental comenzó a ser leído por ella en su adolescencia, gracias a Chacón y Calvo, después de empaparse de los clásicos místicos y ascetas españoles y de sus amados poetas franceses del siglo XIX. Dice que por entonces el poeta ya había sido traducido del bengalí; lo que no dice la escritora es si lo leyó directamente del inglés, de las versiones de su obra hechas por Tagore mismo, o de las hechas del inglés al español, curiosamente, por Zenobia Camprubí, esposa de Juan Ramón Jiménez.

La fuerza de este poeta se dejó sentir en Dulce María en algunos temas – los filosóficos, los amorosos y los cantos a la naturaleza y al paisaje principalmente–, en su trato con la Divinidad (aunque suene exagerado, el concepto tagórico de la Deidad, que ya veremos más ampliamente, tuvo su importancia en nuestra poetisa), y, entre otros rasgos, en la forma del pequeño poema en prosa, a modo de aforismo y otros a manera de apólogos –sobre todo en *Poemas sin nombre*.

La influencia del poeta hindú –que nació en 1861 y murió en 1941– se puede apreciar desde las primeras creaciones de Dulce María; por eso es que, de acuerdo con las fechas de creación, traducción y difusión en Occidente de la obra del bardo, es posible decir que su mayor peso en nuestra poetisa recayó a partir de las ediciones en torno a 1913, que fue el año en que el vate recibió el Premio Nobel de Literatura, composiciones compiladas desde la difusión de *La luna nueva* (escrita en 1903, traducida al inglés y publicada en Londres en 1913), hasta los últimos textos de Tagore, pasando por *Gitanjali* u *Ofrenda Ilírica* (cuya versión original en bengalí data de 1910 y su correspondiente en lengua inglesa, de 1914), y *El*

jardinero (no encontramos la información de su aparición en bengalí, pero es seguro que en el año de 1914 fue editada la obra en inglés),³⁹⁹ que son los poemarios en donde se registran las mayores similitudes con la poetisa, de los que tuvimos a nuestro alcance para nuestras pesquisas.

En cuanto a los temas filosóficos tratados por el hindú, podemos decir que en su mayoría están transidos por una religiosidad profunda. El Dios de Rabindranath es una persona, al igual que en el cristianismo y, sin entrar en reflexiones teológicas —para las cuales necesitamos más herramientas de las que tenemos—, es también un padre amante. Como antecedentes, solamente informamos a nuestros lectores que el abuelo y el padre de Tagore se adhirieron a una secta monoteísta del hinduismo, llamada *Brahma samaj*, que en la práctica resultó afín al cristianismo en muchos aspectos, y, el escritor, educado en estos principios de cosmovisión y de comportamiento, no resulta exótico para un occidental; por lo contrario, podría parecer inclusive familiar. De ahí que su religiosidad haya sido importante para la autora cubana, aun cuando el venero principal de ésta haya sido la *Biblia* y toda la tradición católica de Occidente.

El tema de *La luna nueva* es la infancia, la voz poética es un niño, y es aquí donde se deja traslucir un Dios-Padre/Madre. El poemario destila miel. Pero estos asuntos de la niñez y la paternidad/maternidad no son profusos en la escritora; el influjo en ella de estas

³⁹⁹ Información cotejada en tres fuentes: *Diccionario de biografías*. Barcelona: Océano, 2000; *Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado*. México: Selecciones del Reader's Digest, 1972 y *The New Encyclopædia Britannica*. Chicago: University of Chicago, 1975.

composiciones, fue asimilado e integrado al Dios-Padre católico; por eso aparece desde el comienzo en su obra un *Paternoster* en "La oración de la rosa", en su primera colección de versos publicada. Sin embargo, el tratamiento de Dios como un querido padre no se da en Dulce María y sí en Rabindranath; en el hindú hay misticismo, en la cubana, no. Por lo menos no lo muestra con el símbolo de los progenitores; la fibra sensible para un tratamiento familiar y personal con Dios en el caso de la poetisa está más cercana al amor erótico y a la pareja –propios de San Juan de la Cruz y Santa Teresa. Aunque no debemos perder de vista que pocos son los ejemplos a lo largo de toda su producción de relaciones maritales en que hay ambigüedad sobre si el amante es Dios o un hombre; generalmente es claro que no se refiere a la Deidad.

Dentro de las similitudes concretas entre Tagore y la poetisa encontradas en *La luna nueva*, mencionaremos las siguientes: en el poema "El principio", Rabindranath pone en boca de un niño la pregunta "¿De dónde vine yo? ¿Dónde me encontraste?", dirigida a su madre. A la que sigue la contestación de ella al pequeño, que no podemos evitar el citarla literalmente y de principio a fin por su belleza:

Ella llora y ríe al mismo tiempo, y estrechándolo contra su pecho le responde:

'Tú estabas escondido en mi corazón, amor mío, tú eras su deseo.

'Estabas en las muñecas de mi infancia; y cuando, cada mañana, yo modelaba con arcilla la imagen de mi dios, en verdad te hacía y deshacía a ti.

'Estabas en el altar junto a la divinidad de nuestro hogar; al adorarla, a ti te adoraba.

'Has vivido en todas mis esperanzas, en todos mis amores, en toda mi vida y en la vida de mi madre.

'El Espíritu inmortal que preside nuestro hogar te ha albergado en su seno desde el principio de los tiempos.

'En mi adolescencia, cuando mi corazón abría sus pétalos, tú lo envolvías como un flotante perfume.

'Tu delicada suavidad aterciopelaba mis carnes juveniles, como el reflejo rosado que precede a la aurora.

'Tú, el predilecto del cielo; tú que tienes por hermana gemela la prima luz del alba has sido traído por la corriente de la vida universal, que al fin te ha depositado sobre mi corazón.

'Mientras contemplo tu rostro, me siento sumergida en una ola de misterio: tú, que a todos perteneces, te has hecho mío.

'Te estrecho contra mi corazón, temerosa de que escapes. ¿Qué magia ha entregado el tesoro del mundo a mis frágiles brazos?'⁴⁰⁰

En Dulce María, este tema aparece en dos ocasiones, la primera en *Versos (1920-1938)*:

"Soy la recién nacida de esta hora
pura. Y como los niños buenos,

⁴⁰⁰ Rabindranath TAGORE, "El principio". En: *La luna nueva. El jardinero. El cartero del rey. Las piedras hambrientas y otros cuentos*. México: Porrúa, 1995, 5.

no sé de dónde vine."⁴⁰¹

Y una segunda vez en *Poemas sin nombre*:

Como todos los niños, cuando yo lo era, solía preguntar a mi madre de dónde me habían traído...

Y como todas las madres, fabricaba la mía para contestarme, una tierra de leyenda o escogía entre los países del mundo, el que le parecía más hermoso.

Pero, no sé por qué, recuerdo que, a pesar de su buena voluntad, una vaga decepción seguía siempre a la respuesta; creía yo a mi madre; pero una vez satisfechas mis turbadoras curiosidades, me quedaba por mucho tiempo triste.

¿Qué era lo que mi pequeño corazón soñaba entonces? ¿De qué flor hubiera querido brotar, de qué nube salir volando como un pájaro?

No lo sé todavía, y ahora pienso que sólo la verdad era digna de mi sueño.

Mi madre no podía ofrecerme nada más hermoso que ella misma... Pero si me la hubiera dicho, era su verdad tan maravillosa, que no la hubiera creído.⁴⁰²

En seguida citaremos otro caso de analogía entre Tagore y la poetisa tomado, al igual que el anterior, de *La luna nueva*. Dice Rabindranath:

⁴⁰¹ Loynaz, "Vuelvo a nacer en ti" (fragmento). En: *VRS, Poesía completa*, 67.

⁴⁰² LOYNAZ, "Poema CXXIII". En: *PSN, Poesía completa*, 142.

Madre, los que viven allá arriba, en las nubes, me llaman:

'Nosotros jugamos desde que despertamos hasta el anochecer', dicen.

'Jugamos con el alba de oro y con la luna de plata.'

Yo les pregunto: 'Pero, ¿cómo subiré hasta vosotros?'

Y me contestan: 'Ven hasta el borde de la tierra, levanta entonces las manos al cielo y te subiremos con las nubes.'

Pero yo les digo: 'Mi madre me espera en casa, ¿cómo podría dejarla para venir?'

Entonces sonríen y se van flotando.

[...]

Los que viven en la olas me llaman:

'Nosotros cantamos desde el alba al crepúsculo; avanzamos siempre, sin saber por dónde pasamos.'

Yo les pregunto: 'Pero, ¿cómo me uniré a vosotros?'

'Ven', dicen, 'ven hasta la orilla de la playa, cierra los ojos y serás arrebatado por las olas'.

Yo respondo: 'Pero cuando llega la noche mi madre me quiere a su lado; ¿cómo podría dejarla para venir?'

Entonces sonríen, y se van bailando.⁴⁰³

El caso en la poesía de Dulce María en que notamos cierta analogía con el fragmento que acabamos de citar del artista hindú es el que sigue:

—¿Adónde vas cantando?

—A subir por el arco iris...

—Es curvo el arco iris, y cuando lo andes todo, te habrá vuelto a la tierra.

.....

—¿Adónde vas llorando?

—A perderme en el viento.

—Es vano el viento, y cuando haya dado muchas vueltas, te volverá a la tierra.

.....

—¿Adónde vas volando?

—A quemarme en el sol como una mariposa alucinada...

—Es manso el sol, recorre su camino y mañana te volverá a la tierra."⁴⁰⁴

A continuación transcribiremos otro caso de analogía entre un par de poemas, uno de cada autor de los que ahora estamos estudiando. Principiemos con el de Rabindranath:

'¡Oh, si pudiéramos coger la luna, al anoecer, cuando es completamente redonda y se engancha en las ramas del cadabo!'

⁴⁰³ TAGORE, "Nubes y olas" (fragmento). En: *La luna nueva. El jardinero. El cartero del rey. Las piedras hambrientas y otros cuentos*, 11-12.

⁴⁰⁴ LOYNAZ, "Poema XVI" (fragmento). En: *PSN, Poesía completa*, 108.

No dije más que eso.

Pero Dadá, mi hermano mayor, se burló de mí: 'No he conocido nadie tan tonto como tú. La luna está muy lejos, ¿cómo podríamos cogerla?'

Yo dije: '¡El tonto eres tú, Dadá! Cuando, desde la ventana, Mamá [sic] mira cómo jugamos en el patio y nos sonríe, te parece que está muy lejos?'

Pero Dadá replicó: 'Pobre ignorante, ¿dónde encontraríamos una red bastante grande para coger la luna?'

Yo dije: 'Podrías cogerla perfectamente con las manos.'

Dadá se echó a reír y me dijo: '¡Nunca vi un niño tan simple! ¡Si la luna se acercara, ya me dirías tú si es grande o no!'

Yo dije: 'Dadá, ¡qué barbaridades te enseñan en la escuela! Cuando Mamá se inclina para besarnos, ¿te parece que su cara es muy grande?'

Pero Dadá repite: 'Eres un pobre tonto.'⁴⁰⁵

El ejemplo de Dulce María similar al que acabamos de ver en Tagore dice así:

Están cayendo las estrellas...

—¿Qué estás diciendo, hermano?

Son estrellas fugaces.

⁴⁰⁵ TAGORE, "El astrónomo". En : *La luna nueva. El jardinero. El cartero del rey. Las piedras hambrientas y otros cuentos*, 10-11.

-¡Están cayendo estrellas!...
-Qué pensamiento extraño...
-¡Cómo del cielo claro
se desprenden estrellas!...
Pon tus manos abiertas
Para que en ellas caigan...
-¿Qué estás diciendo, hermano?
Son estrellas fugaces,
Ni caen ni se recogen.
-No importa. Pon las manos...⁴⁰⁶

Nos encontramos con otra similitud en la temática de un pequeño barco de papel, tanto en *La luna nueva* –cuyo título es simplemente “Los barcos de papel”–, como en *El jardinero*, –en donde aparece con el número “LXX”– con el “Barquito de papel” de la poeta cubana. Creemos que no es pertinente reproducirlos, porque sólo son afines en el asunto, mas no en el tratamiento del mismo.

Pasamos ahora al poemario *El jardinero*, en donde se observa, casi en su totalidad, el amor erótico a nivel humano y no como símbolo de la re-ligación con la Divinidad. En este libro podemos ver hermosas loas a la mujer y a la naturaleza, con reverencia y a la vez con ardor; algunas de las composiciones amorosas son puestas en una voz lírica femenina y se repiten los temas del agua, de los pájaros –las alas–, los árboles, las flores y las raíces.

⁴⁰⁶ LOYNAZ, “Diálogo”. En: *VRS, Poesía completa*, 55.

Expondremos a continuación algunos ejemplos concretos de similitudes entre ambos poetas dentro de esta colección de composiciones llamada *El jardinero*. Principiemos con el tema de la mujer inalcanzable. Lo es para Tagore por idealizarla demasiado, y para Dulce María es ella misma como ser pensante y creador:

"Tengo sus manos en las mías, y la estrecho contra mi corazón.

Intento llenar mis brazos con su hermosura, apresar su dulce sonrisa con mis besos, beber ávidamente su oscura mirada.

Ay, ¿cómo conseguirlo? ¿Quién puede apoderarse del azul del cielo?

Quiero abrazar la belleza, pero se me escapa; sólo el cuerpo queda entre mis brazos.

Cansado y desilusionado, prosigo mi viaje.

¿Cómo podría alcanzar el cuerpo la flor que sólo puede tocar el espíritu?"⁴⁰⁷

"Acaba tu última canción y vámonos.

Olvida esta noche, puesto que nace el día.

¿Quién intento estrechar entre mis brazos? Los sueños no pueden ser dominados, y mis manos ardientes aprietan el vacío contra mi corazón.

Y mi pecho es una gran herida."⁴⁰⁸

⁴⁰⁷ TAGORE, "XLIX". En: *La luna nueva. El jardinero. El cartero del rey. Las piedras hambrientas y otros cuentos* [y otras obras]. México: Porrúa, 1995, 65.

⁴⁰⁸ TAGORE, "LI". En: *La luna nueva. El jardinero. El cartero del rey. Las piedras hambrientas y otros cuentos*, 65-66.

Dulce María expresa este mismo asunto desde su perspectiva, y nos dice:

Hombre que me besas,
 hay humo en tus labios.
 Hombre que me cifies,
 viento hay en tus brazos.

[...]

Hombre que me besas,
 tu beso es en vano...

Hombre que me cifies:
 ¡Nada hay en tus brazos!...⁴⁰⁹

Decidimos no copiar el poema completo, porque ya fue incluido en el subcapítulo anterior —el de poética y estilística de la autora—, en las páginas en que tratamos del feminismo en la poetisa (páginas de la 241 a la 253).

El asunto de *la casa*, de la misteriosa morada, ya visto en Santa Teresa y Juan Ramón, lo comparte también Rabindranath con la poeta cubana:

Pasé el día en la ardiente polvareda del camino.

Al llegar el frescor de la noche llamo a la puerta del
 albergue, desierto y en ruinas.

Un 'ashath' taciturno extiende sus raíces
 hambrientas por las profundas grietas del muro.

Hubo un tiempo en que los caminantes venían aquí
 a lavar sus pies cansados.

Tendían sus esteras en el patio y, sentándose en la difusa luz de la luna apenas nacida, hablaban de países desconocidos.

Despertaban al amanecer, reposados, alegros por el canto de los pájaros, y las flores amigas se inclinaban hacia ellos desde el borde del camino.

Ahora no me espera aquí ninguna lámpara encendida.

En la pared, las negras manchas de humo, vestigio de antiguas vigiliás, me miran con sus ojos ciegos.

Algunas luciérnagas revolotean en el matorral, junto al estanque seco, y las ramas del bambú hacen sombra sobre el camino invadido por la hierba.

El día muere. Nadie me ha invitado y, cansado, tengo ante mí la larga noche.⁴¹⁰

El tema de las alas como símbolo de la poesía y el amor es tratado por Tagore magistralmente en el poema "LXVII" –también en *El jardinero*. En esta composición el poeta encomia a su *alter ego*, que son sus propios anhelos –los pájaros– a no dejar de volar, a persistir en las alturas pese al cansancio, la soledad y las falsas apariencias de bienestar. En seguida la transcribimos:

Aunque la noche avance lentamente y acalle todas las canciones,

⁴⁰⁹ LOYNAZ, "La mujer de humo" (fragmento). En: *VRS, Poesía completa*, 34-35.

⁴¹⁰ TAGORE, "LXIV". En: *La luna nueva. El jardinero. El cartero del rey. Las piedras hambrientas y otros cuentos*, 72.

aunque tus compañeros hayan partido y tú estés cansado,
aunque el miedo pueble las tinieblas y se vele el cielo,
¡pájaro mío, atiéndeme!, no cierres tus alas.

No te rodea la oscuridad de la espesura del bosque,
sino el mar, que se hincha como una gigantesca
serpiente negra.

No danzan ante ti las flores del jazmín; es el destello
de la espuma de las olas.

¿Dónde está la verde orilla soleada, dónde está tu
nido?

¡Pájaro mío, atiéndeme!, no cierres tus alas.

La noche solitaria se extiende sobre el camino; la
aurora dormita tras las colinas en sombras; las mudas
estrellas cuentan las horas y la pálida luna flota en la
noche profunda.

¡Pájaro mío, atiéndeme!, no cierres tus alas.

No conoces la esperanza ni el temor; para ti no hay
palabras, murmullos ni gritos.

No tienes hogar ni lecho.

Sólo dos alas y el cielo infinito.

¡Pájaro mío, atiéndeme!, no cierres tus alas.⁴¹¹

Ahora relacionaremos la obra del hindú con el poema "Canto a la tierra" de nuestra poetisa, citado como otros que se refieren al retorno a la naturaleza tras la muerte, en el subcapítulo anterior —páginas de la 274 a la 282. Transcribimos uno de los ejemplos más elocuentes de

⁴¹¹ TAGORE, "LXVII". En: *La luna nueva. El jardinero. El cartero del rey. Las piedras hambrientas y otros cuentos*, 74.

Tagore:

Oh Tierra, paciente madre oscura, tu riqueza no es infinita.

Te esfuerzas en alimentar a tus hijos, pero el alimento es escaso.

Las alegrías que nos ofreces nunca son perfectas.

Los juguetes que construyes para tus hijos son frágiles.

No puedes satisfacer nuestra insaciable esperanza. Pero no por ello te repudiaré.

Tu sonrisa sombreada por el dolor es dulce a mis ojos.

Tu amor, que nunca se realiza, es caro a mi corazón.

De tu pecho hemos recibido la vida, no la inmortalidad, y por ello velas por nosotros.

Hace siglos que compones colores y canciones, pero tu paraíso es sólo todavía un mero proyecto.

Tus más hermosas creaciones están veladas por la neblina de las lágrimas.

Vertiré mis canciones en tu corazón callado y mi amor en tu amor.

Te adoraré por tu esfuerzo.

He visto la dulzura de tu rostro y amo tu triste polvo, madre Tierra.⁴¹²

⁴¹² TAGORE, "LXXIII". En: *La luna nueva. El jardinero. El cartero del rey. Las piedras hambrientas y otros cuentos*, 78.

El asunto de una niña ciega es tratado por ambos poetas, aunque en forma muy distinta, por lo que no juzgamos pertinente citarlos.

El tema de Dios y la religiosidad se repite más frecuentemente en *Ofrenda lírica*. Podemos advertir que el Ser Supremo para Tagore, como ya mencionamos antes, es uno, y tiene similitudes con el del cristianismo. Para el bardo, como ya dijimos también, la Deidad se identifica más con un padre o una madre amorosos que con un esposo para el alma humana, como es el caso de San Juan de la Cruz o de Santa Teresa. Sin embargo, podemos apreciar que en el hindú hay misticismo, por su unión vivencial con su Divinidad, la cual no es sólo un tema poético en su obra, como sucede con Dulce María, sino el producto de una unión de toda la persona del artista bengalí con su Dios. Sólo reproduciremos unos cuantos ejemplos de algunas de las facetas de la concepción del poeta de su Deidad. Primero hacemos referencia al sesgo moral y ético de la Divinidad de Tagore:

Trataré de conservar siempre mi cuerpo puro, vida de mi vida, consciente de que tu contacto vital alcanza todos mis miembros.

Trataré de mantener todos mis pensamientos libres de mentira, consciente de que tú eres la verdad que ha encendido en mi alma la luz de la razón.

Trataré siempre de alejar todo mal de mi corazón y de mantener floreciente mi amor, sabiendo que has fijado tu sede en el santuario más íntimo de mi alma.

Me esforzaré en revelarte en mis actos, consciente de que es tu poder el que me da fuerza para obrar.⁴¹³

En la muestra que ponemos a continuación Rabindranath trata a Dios como un padre, un hermano y un amigo:

Sé que tú eres mi Dios, y sin embargo me mantengo apartado; no te reconozco como mío y me acerco hasta ti. Sé que eres mi padre, y me inclino a tus pies; no estrecho tu mano, aun siendo tú mi amigo.

No estoy allí donde descendes, y sin embargo te tengo por muy mío; no acudo a abrazarte contra el pecho y a tratarte como a un fiel camarada.

Eres mi hermano entre todos mis hermanos, y no reparo en ellos, ni comparto con ellos mis ganancias. Todo lo que tengo lo divido contigo.

No estoy junto a los hombres en sus ratos de penas y alegrías, sino sólo contigo. Me atemoriza entregar mi vida entera y por eso no me meto en las aguas profundas de la vida.⁴¹⁴

Sin entrar en honduras, puesto que el asunto de la religiosidad en Dulce María será tratado en el siguiente capítulo de esta tesis, consideramos que es importante mencionar que este último poema citado de Tagore también alude al "Poema LXXXVI" de la autora, el cual en seguida transcribimos:

⁴¹³ Rabindranath TAGORE, "4". En: *Ofrenda lírica. Obras selectas*. Madrid: EDIMAT Libros, 2001, 71-72.

⁴¹⁴ TAGORE, "76". En: *Ofrenda lírica. Obras selectas*, 93.

Perdóname por todo lo que puedo yo misma sujetarme; sujetarme para no ir a ti, mi señor.

Perdóname por todo lo que puedo retener, aun siendo tuyo; por todo lo que puedo quebrantar, doblegar, vencer.

Perdóname por echar siete llaves a mi alma y no contestar cuando llamas a mi puerta. Perdóname por vencer mi cuerpo, por clavarlo a la pared y no dejarlo ir a ti... Por poder más que tú sobre alma y cuerpo, perdóname... Por poder más que tú y más que yo.

Perdóname por ser fuerte. No hubiera querido serlo tanto...; pero ya que lo soy, tengo que serlo.

Jacob luchó con el ángel toda una noche, pero yo he luchado toda una vida y aún no he visto el rostro del ángel ensangrentado que a mis plantas yace.⁴¹⁵

Ahora copiamos otro ejemplo en el que el poeta se dirige a la Divinidad y en el que trata también de su preocupación por hacer sus poemas con la "sencilla facilidad", por lograr la cual también se esforzaron Santa Teresa y Juan Ramón, a la par que nuestra poetisa:

Mi canción se ha quitado sus adornos. No tiene el orgullo de sus galas ni de sus ropajes. Los adornos entorpecerían nuestra unión; se interpondrían entre tú y yo; su tintineo apagaría tus murmullos.

⁴¹⁵ LOYNAZ, "Poema LXXXVI". En: *PSN, Poesía completa*, 128.

Mi vanidad de poeta se muere de vergüenza en tu presencia. Poeta, dueño mío, me he sentado a tus pies. Sólo quiero que me dejes llevar una vida sencilla y honrada, como una flauta de caña que tú colmarás con tu música.⁴¹⁶

El tema de la muerte es más socorrido en *Ofrenda lírica* que en los otros dos poemarios que hemos revisado del hindú —*La luna nueva* y *El jardinero*—, pero aún así, el poeta, al igual que Dulce María, no está obsesionado con este motivo; su estro —especialmente el de Tagore— es vital, es un canto a la naturaleza, al amor y a un Dios muy íntimo y cariñoso.

Otro aspecto que es preciso dejar en claro es que, aunque, formalmente, el versículo fue tomado por la poetisa de la *Biblia*, el estilo de los poemas en prosa de la colección *Poemas sin nombre*, es más atribuible a Tagore que a Juan Ramón, a Baudelaire o a Julián del Casal —dentro de los autores que cultivaron la prosa poética y que fueron influjos potenciales en nuestra poeta—, por su atmósfera de breve sentencia, de aforismo lleno de sabiduría al estilo oriental.

Ahora pasaremos al estudio de las influencias, en este caso, aunque directas —por ser literatura escrita en español, de pluma de un coterráneo de la poetisa y que acababa de morir una década antes de que ella naciera—, no tan poderosas como las de los autores que hemos visto hasta aquí. Nos referimos a Julián del Casal.

La poeta dice tener semejanzas con este bardo: "Del siglo XIX,

⁴¹⁶ TAGORE, "7". En: *Ofrenda lírica. Obras selectas*, 72.

aunque no sea el mejor, he preferido a Casal, porque tengo con él muchas afinidades."⁴¹⁷

En otro lugar la escritora deja dicho:

Era yo todavía una niña cuando mi madre puso en mis manos ciertos cuadernos muy pequeños, impresos en modesto papel, y con carátula también del mismo papel coloreado; me parece recordar que de verde en uno, de amarillo en otro, y en el otro de azul.

Esos cuadernos eran nada menos que las primeras ediciones de los versos de Julián del Casal. Y qué pena haberlos perdido en aquella edad, y qué satisfacción poder afirmar en este día, y en cita con los más altos valores intelectuales de mi patria, que si bien perdí los cuadernos, no perdí nunca el espíritu de esa letra, no perdí la revelación que los cuadernos encerraban.

Aquel regalo de mi madre, inusitado ciertamente para serlo a una niña, debió sin duda fermentar, en mi oscura conciencia, no sólo la afición congénita por los versos, sino también una especial por esos versos mismos, una como intuición o sensibilidad para captar en ellos, desde entonces, un mensaje distinto y misterioso.

[...]

No dicha en todo su fervor, seguí guardando para el bardo de mis iniciaciones la palabra que le debía, en espera de una ocasión digna como fue aquella de decirla un poco en acción de gracias, y un otro poco, de justicia.⁴¹⁸

Aunque la poetisa dice haber sido iniciada a la poesía a través de Casal, sus similitudes son escasas: el filón romántico del vate es, quizá el que más poderosamente se impuso en la creación de nuestra

⁴¹⁷ SIMÓN, 45.

⁴¹⁸ LOYNAZ, "Ausencia y presencia de Julián del Casal". En: *ENL*, 83-84.

autora. Con esto aludimos a los tonos elegíacos del bardo, su temática recurrente de la soledad, la atmósfera sombría, la noche, la muerte, que aparecen en Dulce María, aunque sin tanta virulencia, sobre todo en *Versos (1920-1938)*. En cuanto a la faceta parnasiana del poeta, su herencia se deja sentir en el cromatismo y en esa "poesía pictórica" que se da también en la escritora. De estos rasgos tenemos como ejemplo la mayoría de las composiciones de *Diez sonetos a Cristo* —la primera colección de poemas publicada por la cubana—, pero especialmente la titulada "La corona de espinas". Otras muestras las encontramos en "La sonrisa", "Oda a la Virgen María", "Lourdes", "Retrato de infanta", "Cyrina", "Nocturno", tomados del segundo poemario de la escritora —*Versos (1920-1938)*—, en los que la autora parece que nos hace un retrato de una persona o bien de un paisaje. En seguida ilustraremos este "cromatismo parnasiano" y esta "poesía pictórica" en ambos poetas. En lo que respecta a Casal, todo su segundo poemario de los tres que publicó —llamado *Nieve*— está lleno de ejemplos de aquellos rasgos de poeta-pintor; de hecho, está formado por varios libros entre los que destacan: *Bocetos antiguos y Mi museo ideal*, inspirados ambos en cuadros de Moreau, y *Cromos españoles*, influidos por personajes de la España pintoresca y hechos con técnica de retratista. Tomamos algunas muestras primero del bardo modernista:

Sonrisas de las vírgenes difuntas
en ataúd de blanco terciopelo
recamado de oro; manos juntas
que os eleváis hacia el azul del cielo

como lirios de carne; tocas blancas
de pálidas novicias absorbidas
por los ensueños celestiales; francas
risas de niños rubios; despedidas
que envían los ancianos moribundos
a los seres queridos; arreboles
de los finos celajes errabundos
por las ondas del éter; tornasoles
que ostentan en sus alas las palomas
al volar hacia el sol; verdes palmeras
de los desiertos africanos; gomas
árabes en que duermen las quimeras;
miradas de los pálidos dementes
hacia las flores del jardín; crespones
con que se ocultan sus nevadas frentes
las vírgenes; enjambres de ilusiones
color de rosa que en su seno encierra
el alma que no hirió la desventura; [...] ⁴¹⁹

Otro ejemplo, esta vez tomado de *Mi museo ideal* e inspirado en una creación pictórica de Moreau, es el siguiente:

Luz fosfórica entreabre claras brechas
en la celeste inmensidad, y alumbra
del foso en la fatídica penumbra

⁴¹⁹ Julián del CASAL, "Blanco y negro". En: *Poesías completas y pequeños poemas en prosa*. Florida: Universal, 1993, 187.

cuerpos hendidos por doradas flechas.

**Cual humo frío de homicidas mechas
en la atmósfera densa se vislumbra
vapor disuelto que la brisa encumbra
a las torres de lión, escombros hechas.**

**Envuelta en veste de opalina gasa,
reçamada de oro, desde el monte
de ruinas hacinadas en el llano,**

**indiferente a lo que en torno pasa,
mira Elena hacia el lívido horizonte,
irguiendo un lirio en la rosada mano.⁴²⁰**

En la primera muestra de Casal, la coloración es profusa y sus imágenes más que descriptivas son simbólicas y, por lo tanto, no están conectadas en orden temporal entre sí. En cambio, en este segundo ejemplo que acabamos de reproducir, el vate describe un paisaje desolador de Troya después de la guerra con la Hélade; la figura que resalta en primer plano es la de Elena, pero el pintor hace énfasis en el panorama de fondo, puesto que no delinea la figura de la hermosa mujer sino las desgracias que causó. En cuanto a los ejemplos de poesía pictórica en Dulce María, veremos a continuación dos de los más señeros dentro de los ya mencionados arriba; el primero tiene que ver con su manejo de la coloración y la ambientación que rodea al motivo principal:

⁴²⁰ CASAL, "Elena", 234.

Su pálida cabeza que reposa
sobre el pecho, inclinada tristemente,
ostenta, entre la nieve de la frente,
la corona de espinas dolorosa.

En medio de la plebe ignominiosa
es Cristo un blanco lirio transparente
que arrancara del tallo el inclemente
vendaval una tarde tempestuosa.

Y rodando sus lágrimas mezcladas
con las gotas de sangre derramadas
por la impiedad en su furor salvaje
tembláronle en la barba cual si fueran
rubíes y diamantes que prendieran
los finos hilos de un dorado encaje.⁴²¹

Otro ejemplo más de poesía pictórica en nuestra poetisa es el siguiente retrato:

Esta muchacha está pintada
en un papel de arroz que es transparente
a la luz; ella vuela en su papel
al aire... Vuela con las hojas secas
y con los suspiros perdidos.

⁴²¹ LOYNAZ, "La corona de espinas". En: *DSC*, 19.

Es la muchacha de papel y fuga;
es la leve, la ingrátida
muchacha de papel iluminado,
la de colores de agua...
La que nadie se atrevería
a besar por el miedo de borrarla...⁴²²

De la prosa poética de Casal, tomada de primera mano de Baudelaire, realmente no hay huella en la escritora; como dijimos, sus poesías en prosa se acercan más al hálito de Tagore. Aquél y su maestro galo son incisivos y mordaces en el tratamiento de sus temas en sus creaciones prosaicas –repetidas veces sociales y moralizantes, para hacer reaccionar al buen burgués; cuando no, en varios casos, quejumbrosos ante la incomprensión de esa comunidad que critican–; Dulce María es filosófica y más cercana a las realidades espirituales y religiosas.

La mayor importancia de Casal dentro de la literatura de todos los tiempos en Occidente es la de haber iniciado un tipo de creación lírica que vino a renovar la poesía y a darle un aliento vital que, si bien ya lo había empezado a recibir a través de los parnasianos y los simbolistas franceses, era inusitado en la literatura escrita en español. Con esto aludimos a lo que, a partir de Rubén Darío, empezaría a ser el modernismo, con sus características consabidas de haber fusionado escuelas que en Europa eran antagónicas entre sí, como es el caso del romanticismo, el parnasianismo y el simbolismo, en afán de novedad a ultranza, el desafío a siglos de tradición bucólica y el haber

⁴²² LOYNAZ, "Lourdes". En: *VRS, Poesía completa*, 25.

empezado a cantar al objeto ("los espejos, metales, los lujos de las joyas y vestuarios, cortinas, orfebrería y porcelanas, las ventanas caladas en inmensas flores de plomo que hoy brillan en el Museo Metropolitano de Nueva York, el arte de Tiffany"),⁴²³ así como la resurrección de antiguas formas métricas, estróficas y rítmicas, y la experimentación con ellas. Volviendo a Casal de frente a esta revolución de las letras, podemos afirmar que él, junto con Martí, pueden considerarse como los precursores de lo que con Darío sería el modernismo. En lo que se refiere a nuestra poeta, podemos decir que son raras sus coincidencias con este movimiento, del cual no pudo abstraerse del todo, aunque no se dejó absorber por él.

Algunos de los pocos ejemplos que encontramos de modernismo en Dulce María son: el uso repetido del color azul no sólo para el mar y el cielo, como el añil de la luna que está a los pies de la *madonna* en "Oda a la Virgen María", el color de la lengua de su mascota después de haber lamido las estrellas en "Cancioncita del perro Sonie", el doble símbolo modernista del "cisne azul" en "Amor es...", el colorido de "El cántaro azul", entre otros casos. Un rasgo más, propio del movimiento de Darío, es el color lila, que en nuestra poetisa sólo aparece dos veces: "y dejaré mi luna lila" en "La oración del alba", y "Rosa-lila" para referirse a la segunda prenda de la danza de los siete velos ("Poema CXV"), creación que ya estudiamos detenidamente en el subcapítulo anterior, en las páginas de la 267 a la 272. Otra característica modernista en la poeta es la aparición del emblema del cisne también en un par de ocasiones: en "Vino negro" ("Seré menos/ que el cisne,

⁴²³ CASAL, 165.

no dando a la vida/ ni el último acento.”) y el caso que ya vimos en “Amor es...” (“Amar la gracia delicada/ del cisne azul y de la rosa rosa”). Como podemos ver, por lo escaso de los rasgos propios de esta escuela, la filiación de la escritora no es propiamente modernista.

Concretamente, en Julián del Casal se da un recurso que también observamos en nuestra autora: las dualidades. Algunas de las que tienen en común ambos artistas son: la luz y la sombra, el cuerpo y el alma, la vida y la muerte, lo blanco y lo negro.

En cuanto a la antinomia cuerpo/ alma que ya vimos presente en Juan Ramón y en Santa Teresa, nos es posible comparar cómo se da en Casal. Considerando su familiaridad con Baudelaire y Verlaine, poetas “malditos” que “habían vendido su alma al diablo”, es curioso que los despojos mortales salgan perdiendo en la concepción del mundo casaliana y que el alma o espíritu, secularmente superiores al cuerpo, conservaran su precedencia en su poesía. Esto lo podemos ilustrar en dos casos:

Ya la fiebre domada no consume
el ardor de la sangre de mis venas,
ni el peso de sus cálidas cadenas
mi cuerpo débil sobre el lecho entume.

- 5 Ahora que mi espíritu presume
hallarse libre de mortales penas,
y que podrá ascender por las serenas
regiones de la luz y del perfume; [...] ⁴²⁴

⁴²⁴ CASAL, “Tras una enfermedad” (fragmento), 202.

En este ejemplo, de acuerdo con el verso seis, el vate asevera que, tras su deceso, el espíritu se liberará "de mortales penas", tales como la enfermedad física, y habla en los versos siete y ocho de una especie de paraíso, imagen también poco atribuible a un "poeta maldito". En la siguiente muestra, la dicotomía cuerpo/ alma se hace aún más irreductible, y el cuerpo es más despreciable, mientras que el alma, más elevada y perfecta. No lo revisamos verso por verso; por ello no los numeramos. Veámoslo:

tal es ¡oh Dios! el cuerpo miserable
 que arrastro del vivir por los senderos,
 como el mendigo la pesada alforja
 que ya se cansan de llevar sus miembros.

[...]

tal es ¡oh Dios! el alma que tú has hecho
 vivir en la inmundicia de mi carne,
 como vive una flor presa en el cieno.

[...]

purifica mi carne corrompida
 o librando mi alma de mi cuerpo,
 haz que suba a perderse en lo infinito,
 cual fragante vapor de lago infecto,
 y así conseguirá tu omnipotencia
 calmando mi horroroso sufrimiento,
 que la alondra no viva junto al tigre,
 que la rosa no viva junto al cerdo.⁴²⁵

⁴²⁵ CASAL, "Cuerpo y alma" (fragmento), 366-368.

Es interesante destacar que la imagen que Casal maneja del cuerpo como mendigo en este último ejemplo, la usa también nuestra poeta y, aunque ya habíamos tratado esta dualidad de despojos materiales/ espíritu en ella en el subcapítulo anterior —en las páginas que van de la 201 a la 210—, no es ocioso rescatar este símil en la poetisa:

"Las sobras del convite, para él [el cuerpo]... Para el mendigo cándido y colérico que dormía todas las noches a mi puerta."⁴²⁶

Ahora veremos otros casos concretos de similitudes entre algunas creaciones de ambos poetas: uno de ellos es el que se da entre "Amor en el claustro" de Casal y "La sonrisa" de nuestra escritora. La primera semejanza se da en la atmósfera que consiguen lograr ambos artistas de recogimiento, en donde predominan el silencio, la oscuridad, el aroma del incienso y de la cera que se consume. La otra similitud tiene que ver con la imagen de un Cristo crucificado que es retratado; en el poema de Dulce María es el personaje central, mientras que, en el del vate, es un motivo secundario.

Otra similitud aparentemente sólo temática es la de las sirenas, a quienes ambos poetas dedican una composición. Las mujeres-pezu de Casal son las seductoras y malignas que fueron tomadas del episodio de la Odisea, y en su creación previene al lector de sus seducciones. En el caso de la poetisa, son un tema poco común, pues en ella casi está ausente la mitología grecorromana; podríamos aventurarnos a atribuir a un afán exótico modernista, no usual en la escritora, la

⁴²⁶ LOYNAZ, "Poema XXXV" (fragmento). En: *PSN, Poesía completa*, 114.

hechura de su soneto "Las sirenas", sobre todo porque en él las figuras míticas son tratadas con preciosismo formal de imágenes y sin ningún afán didáctico forzado y advenedizo como en Casal —aun siendo éste uno de los iniciadores del modernismo y la poetisa no siendo epígono de este movimiento literario. Además, a favor de la intención didáctica auténtica del bardo y no de mero lucimiento, como dato curioso, citaremos el caso de que todo un asceta como Fray Luis de León usa como figura de las tentaciones a "las serenas" (Canción XIII).⁴²⁷

Los poemas "Momento" de Dulce María y "Tras la ventana" del vate que ahora estamos revisando, son muy semejantes no sólo por la misma anécdota que nos narran —la de una pareja de recién casados que va a su viaje de bodas y cómo la gente que los despide los ve alejarse del puerto—; también hay mucho parecido en la forma en que lo hacen: un medio día caluroso y lleno de luz, con la insistencia en el azul del mar y el del cielo, y en lo blanco de las espumas marinas y de las nubes. Es también un ejemplo de poesía pictórica, en la que la paleta de Casal es más policroma y llena de diferentes sensaciones, ya olfativas, auditivas y, por supuesto, visuales.

En las creaciones poemáticas "La oración de la rosa" de Dulce María y "El anhelo de una rosa" del bardo converge el tema de lo efímero de la vida y se usa el mismo símbolo: la rosa. La poeta dice: "Hágase en nos tu voluntad, aunque ella / sea que nuestra vida sólo dure / lo que dura una tarde...", y Casal, por su parte, expresa:

⁴²⁷ LEÓN, "Poema XIII: Las serenas. A Querinto". En: *La perfecta casada. Cantar de los cantares. Poesías originales*, 189-190.

“Teniendo que morir, porque el destino / hizo que breve mi existencia fuera, / arrojándome al polvo del camino”. No hay mayor similitud más que en esto entre ambas composiciones: la de la poetisa es una bella plegaria, y la del vate, el tópico del reclamo a Dios, vertido en un poema de circunstancia, para un álbum de una amiga suya.

Otro filón que el comparte con Dulce María es el tema religioso, presente, en el caso del bardo, en unos cuantos poemas (“Salomé”, “La muerte de Moisés”, “Al juez supremo”, “La aparición”, “El camino de Damasco”, entre otros). Con esta temática nuestra autora fue más prolífica y siempre la trató con más reverencia y espiritualidad que Casal. De hecho, el vate, en la mayoría de las creaciones poéticas religiosas que acabamos de mencionar, no eligió él el asunto, sino, con miras a “retratar poéticamente” —que no es sino un propósito de su “poesía pictórica”— algunos cuadros de pintores —principalmente Moreau— que le impresionaban, abordó estos motivos, seleccionados previamente por su modelo gráfico.

Hemos venido diciendo a lo largo del presente subcapítulo que el simbolismo de la escritora cubana fue muy personal y tomado de los místicos españoles, así como de la primera etapa de producción de Juan Ramón, más que de los simbolistas franceses propiamente dichos, pues estos últimos llenaban sus poemarios de temas mundanos, plenos de una rebeldía buscada para “espantar al burgués” y de una actitud interior de apatía que llamaron *spleen*, mientras que las creaciones de nuestra autora no se apartaron nunca de una genuina espiritualidad y de un propósito de re-ligar a sus lectores con realidades superiores, así como de que su poesía tuviera siempre un

impulso vertical, lejos de las rabietas ante la incomprensión de la sociedad, producto de las provocaciones a la moral de estos escritores franceses del siglo XIX.

Después de este breve paréntesis sobre la influencia real del simbolismo francés en nuestra poetisa, mencionaremos otra fuente de influencias en ella. Nos referiremos a los códigos de leyes que la poeta consultó durante sus estudios de Derecho Civil —carrera en la que ella se doctoró. Al respecto citamos directamente su opinión:

Stendhal decía que él leía todos los días algunas páginas del Código Civil para poder podar su estilo de hojarasca. A mí me gustaría hacer lo mismo, porque es cierto, el Código Civil es una pieza admirablemente escrita, aquí no hay palabra que sobre o falte, es una cosa árida, perfecta en su estilo. Quizás ese poder sintético que yo tengo lo haya captado de tanto haber leído el Código Civil, el antiguo, claro, el que yo estudié. Esa es una pieza bien escrita, hecha por verdaderos escritores y conocedores del idioma. Llegar a eso es difícil porque hoy en día la cosa es prologar y prolongar...⁴²⁸

Y en otro lugar, la autora nos dice:

No puedo decir que me agradara su ejercicio [de la carrera de Derecho], pero la redacción de los códigos me admiraba siempre por lo precisa, medular y exacta. No hay en ellos palabras de más o de menos. Antes de conocer el juicio de Stendhal, mi ideal de escritora hubiera sido escribir como un jurista.⁴²⁹

⁴²⁸ Vicente GONZÁLEZ CASTRO. *Un encuentro con Dulce María Loynaz. La Habana: Artex / Prelasa, 1994, 55.*

⁴²⁹ SIMÓN, 41.

Acerca de esto no hay nada más que añadir. Pasaremos a la última influencia detectable en la escritora, la cual mencionamos como directa y objetiva, al distinguir *influir* de *influenciar*, y que, sin embargo, dejamos al final por no encontrar fuentes bibliohemerográficas que nos apoyen. Nos estamos refiriendo a la exigua creación de la hermana menor de nuestra poeta, que, por un lado, nunca fue publicada —hasta el año de 1992, póstumamente, por Dulce María como un homenaje a sus hermanos—⁴³⁰ y que, por otro, en ningún texto impreso, la merecedora del Premio Cervantes del mismo año de esta edición menciona haberla imitado. Nuestra única fuente de información es el comentario verbal del doctor Alejandro González Acosta, quien cultivó por largo tiempo una firme amistad con nuestra poetisa. El doctor González Acosta nos dijo que la primogénita de los Loynaz Sañudo consideraba mejor poeta que ella a su hermana Flor y que había seguido sus pasos.

Comenzaremos por establecer que, en el caso de Flor, nos guiamos por las fechas de escritura de los poemas, que en la mayoría de ellos aparecen al final de los mismos. De ese modo pudimos aventurarnos, al comparar esos datos con el momento de publicación de las creaciones de nuestra poetisa, a establecer paralelos.

En el poema de Flor titulado "Manuel, 'El Marmolista'" —escrito en 1935—, hallamos un posible influjo en Dulce María en el "Poema CXII", incluido en una colección que fue dada a la imprenta en 1953 —*Poemas sin nombre*— y citamos a continuación tal ascendiente:

⁴³⁰ Nos estamos refiriendo a: Hermanos Loynaz. *Alas en la sombra*. La Habana: Letras Cubanas / Instituto Cubano del Libro, 1992 [Con material de los cuatro hermanos Loynaz Sañudo].

Sus manos no parecen obra de un gran artista
pero parecen manos de santo
—son de color de cera—.

Sí, todo 'El Marmolista' es como un viejo santo

5 —desteñido su rostro, desteñido su manto...

Un santo

Que silenciosamente espera.

Espera al pecador:

Ansioso de poder redimirle,

10 o hacer el milagro que se olvidan pedirle.

Y como nadie pide nada, el santo tiene frío

a pesar de que afuera

florece las primeras

flores de primavera...

15 Tal es 'El Marmolista'.

Su aureola de cobre debe haberse extraviado...

Y el santo inocentemente avergonzado

baja la vista.⁴³¹

Los versos 17 y 18 nos recuerdan el versículo 2 del "Poema CXII"
de Dulce María:

1 "La niña no está muerta... Sólo está dormida —dijo Jesús
al acercarse a la hija de Jairo.

⁴³¹ Flor LOYNAZ SAÑUDO, "Manuel 'El Marmolista'". En: *Alas en la sombra*. La Habana: Letras Cubanas / Instituto Cubano del Libro, 1992, 63.

2 Tenía todavía como el pudor de hacer milagros... El pudor de ser Dios".

Otra similitud entre "Manuel 'El Marmolista'" y la obra de nuestra poeta la podemos ver en el "Tríptico de San Martín de Loynaz", que veremos con detenimiento en el capítulo de análisis de la poesía religiosa de Dulce María, en esta tesis, y del que simplemente decimos que se trata de una semblanza del santo de Guipúzcoa, quien fue parte de la ascendencia de los Loynaz.

Otro ejemplo de precedencia de Flor sobre su hermana primogénita lo encontramos en el poema que dedica a su perro "Trenino", escrito en 1936, antes de que Dulce María publicara *Versos (1920-1938)*, poemario en el que esta última poetisa incluyó su composición "Cancioncita del perro Sonie".

También es posible observar otra influencia de la rebelde Flor con su composición "No existe ningún muro" –hecha en 1927– en el poema "La impaciencia" de su hermana mayor, dado que la creación que acabamos de mencionar aparece en *Versos*, escritos entre 1920 y 1938. Veamos el fenómeno; citamos primero a Flor:

No existe ningún muro entre nosotros,
si existiera
con más o menos trabajo al fin lo derribara.
No existe abismo alguno entre nosotros,
si existiera
todo amor tiene alas.
No es tampoco que estemos tan lejos
puesto que toda distancia

por muy grande que sea tiene un límite.

¡Y lo que tiene límite se alcanza!

Pero no es distancia ni muro

ni abismo lo que nos separa...⁴³²

Ahora confrontemos el texto de Dulce María:

–Hay un muro;

Lo escalo.

–Hay un sueño:

Lo vendo.

–Hay un amo:

Lo entrego.

–¡Hay la sombra!...

¡La enciendo!...

¡Y hacia ti, hacia ti!...⁴³³

Encontramos también similitudes en el tratamiento de la naturaleza –aparecen los símbolos de la tierra, los árboles, las estrellas, las rosas, las alas– y otros antropomorfos como los caminos y los ojos, entre otros. Así como el tema de la soledad y de la muerte. Pero no es posible establecer una ascendencia, porque todos estos elementos se dan en ambas poetisas desde sus creaciones más tempranas hasta las últimas.

⁴³² Flor LOYNAZ SAÑUDO, "No existe ningún muro" (fragmento). En: *Alas en la sombra*, 81.

⁴³³ Dulce María LOYNAZ, "La impaciencia" (fragmento). En: *VRS (1920-1938). Poesía completa*, 60.

Con Flor Loynaz Sañudo cerramos este apartado de influencias en nuestra poeta. Podemos concluir que, efectivamente, Dulce María "en el proceloso mar de la poesía, [ella viene] a ser como un navegante solitario",⁴³⁴ que el resultado final de todo influjo en ella fue una asimilación de su propia personalidad, y nunca siguió modas ni se afilió a ninguna escuela, movimiento o corriente.

⁴³⁴ SIMÓN, 47.

the 1980s, the 1990s, and the 2000s. The 1980s were characterized by a strong emphasis on the role of the state in economic development, with a focus on industrialization and export-led growth. The 1990s saw a shift towards neoliberal policies, including privatization, deregulation, and free trade. The 2000s were marked by a period of relative stability and growth, followed by a global financial crisis in 2008, which led to a period of economic hardship and political instability. The 2010s and 2020s have seen a resurgence of protectionist policies and a focus on social welfare and infrastructure development.

The 1980s were a period of significant economic growth and industrialization. The government implemented a series of reforms aimed at attracting foreign investment and promoting exports. This led to a rapid increase in the country's GDP and a rise in living standards. However, the 1990s brought a period of economic crisis and social unrest. The implementation of neoliberal policies led to a sharp decline in GDP and a rise in unemployment. The government was forced to implement austerity measures, which led to widespread protests and social unrest.

The 2000s were a period of relative stability and growth. The government implemented a series of reforms aimed at improving the business environment and attracting foreign investment. This led to a period of economic growth and a rise in living standards. However, the global financial crisis in 2008 led to a period of economic hardship and political instability. The government was forced to implement austerity measures, which led to widespread protests and social unrest.

The 2010s and 2020s have seen a resurgence of protectionist policies and a focus on social welfare and infrastructure development. The government has implemented a series of reforms aimed at improving the business environment and attracting foreign investment. This has led to a period of economic growth and a rise in living standards. However, the global financial crisis in 2008 led to a period of economic hardship and political instability. The government was forced to implement austerity measures, which led to widespread protests and social unrest.

The 2010s and 2020s have seen a resurgence of protectionist policies and a focus on social welfare and infrastructure development. The government has implemented a series of reforms aimed at improving the business environment and attracting foreign investment. This has led to a period of economic growth and a rise in living standards. However, the global financial crisis in 2008 led to a period of economic hardship and political instability. The government was forced to implement austerity measures, which led to widespread protests and social unrest.

ANÁLISIS DE LA POESÍA RELIGIOSA DE DULCE MARÍA LOYNAZ

I. RAÍCES ETIMOLÓGICAS

COMENZAREMOS ESTE CAPÍTULO definiendo etimológicamente la palabra *religión*, primero su raíz latina *religio*, ~*onis*, sus usos en la Antigüedad y luego su entrada al castellano.

"*Religio* (en poesía también *relligio*, para alargar la primera sílaba), ~*onis*, f. En relación con la etimología de esta palabra, hubo varias opiniones prevalentes entre los antiguos. Cicerón (*N. D.* 2, 28, 72) la deriva de *relegere*, una etimología favorecida por el verso citado en Gell. 4, 9, 1. *religentem esse oportet religiosum nefas* ('conviene ser religioso; mas no ser supersticioso');⁴³⁵ mientras que Servio, en ad. Verg. A. 8, 349, Lactancio (4, 28), Agustín (*Retract.* 1, 13) y otros dan por sentado *religare* como la primitiva, y a favor de esta derivación Lactancio (1, 931) cita la expresión de Lucrecio (4, 7.): *religionum nodis animos exsolvere* ('liberar los ánimos de los vínculos de las religiones').⁴³⁶ '...quien quisiese liberarse a sí y a su casa de la obligación sagrada, después de valorar personalmente su propio botín, llevase al tesoro el valor de la décima parte, a fin de que se hiciese con ello un presente de oro digno de la importancia del templo y de la

⁴³⁵ Aulio GELIO, *Noches áticas*. Buenos Aires: El Ateneo, 1955, p. 151.

⁴³⁶ Charlton T. LEWIS, *A latin Dictionary. Founded on Andrews Edition of Freund's Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon, 1996, 1556.

majestad del dios, en consonancia con la dignidad del pueblo romano'.⁴³⁷ Los etimologistas modernos, en su mayoría, concuerdan con este último punto de vista, al asumir como raíz: ligar, amarrar, de la cual vienen también *licitor*, ley y ligar; por lo tanto, *religio* algunas veces significa lo mismo que obligación.⁴³⁸

1. "La ejecución de ritos, ceremonias, etc., relativos a lo sobrenatural, observancia religiosa. Una práctica, costumbre, ritual o similares."⁴³⁹ "Reverencia para con Dios (los dioses), el temor de Dios, en conexión con una cuidadosa meditación de las cosas divinas: piedad, religión, ambas pura piedad interior y que se manifiestan en ritos religiosos y ceremonias; de ahí que los ritos y ceremonias, así como con el sistema entero de religión y culto, *the res divinae o sacrae* (las cosas divinas o sagradas) fueran llamadas a menudo religión o religiones."⁴⁴⁰

"Aquéllos que cuidadosamente revisaban y releían todo lo que perteneciera al culto de los dioses, eran llamados religiosos del verbo 'releer' (recoger), como elegantes del verbo elegir, amantes (en latín 'diligentes') de amar (en latín 'diligere'), e inteligentes de entender (en latín 'intelligere'). En efecto, en todos estos verbos está presente la fuerza significativa de 'recoger' (o leer: en latín 'legendi'), que se halla también presente en lo 'religioso'".⁴⁴¹

⁴³⁷ TITO LIVIO, *Historia de Roma desde su fundación* (libros IV-VII). Madrid: Gredos, 1990, p. 144.

⁴³⁸ LEWIS, 1556.

⁴³⁹ P. G. W. GLARE (editor), *Oxford Latin Dictionary*. Fascicle VII. Oxford: Clarendon, 1980, p. 1605.

⁴⁴⁰ LEWIS, 1556.

⁴⁴¹ LEWIS, 1556.

En efecto, no sólo los filósofos sino también nuestros mayores separaron la superstición de la religión.

Pues los que deprecaban e inmolaban por días enteros para que sus hijos les fueran supérstites, fueron llamados supersticiosos. Este nombre recibió después un sentido más lato. Mas quienes diligentemente revisaban y releían, por así decir, todo lo que pertenece al culto de los dioses fueron llamados religiosos de la palabra *relegere*, como 'elegantes' de *eligere*, de *diligere* 'diligentes', de *intellegere* 'inteligentes', en efecto, en todas estas palabras se halla la misma idea de 'elegir' que en 'religioso'. Así resultó respecto a los términos 'supersticioso' y 'religioso', uno un nombre de vicio, el otro de alabanza (Cic. *N. D.* 2. 28. 71-72).⁴⁴²

Ahora pondremos algunos ejemplos del uso de la palabra religión a partir de la raíz *religere* y no *relegere*, ya que el significado que se da a esta raíz es el que consideramos el más cercano al original, por repetirse en la mayoría de las fuentes consultadas:

...religión, es decir, el culto a los dioses (Cic. *N. D.* 2, 3, 8); religión es la que ofrece culto y veneración a una naturaleza superior (a la que llaman divina) Cic. *Inv.* 2, 53, 161;

"Pomplio... mitigó con los ritos religiosos los ánimos exaltados por las costumbres y el ánimo de guerrear" (Cic. *Rep.* 2, 14, 26);

...lo cual tiene que ver con: "la paz duradera de Numa fue para esta ciudad de Roma la madre del derecho y la religión" (Cic. *ib.* 5, 2, 3);

⁴⁴² Marco Tulio CICERÓN, *Sobre la naturaleza de los dioses*. México: UNAM, 1976, 79.

"...de augurios y respuestas finalmente de toda religión" (Quintiliano 12, 2, 21);

"¿De dónde procede la piedad?, ¿de quiénes la observancia religiosa?" (Cic. *Rep.* 1, 2, 2, cf. id. *Leg.* 2, 11, 26);

"...apartar a alguien de la piedad, de la religión" (id. *Verr.* 2, 4, 6, § 12).

Hasta aquí el sentido de *religio* es entonces: "obligación tomada para con la divinidad; vínculo o escrúpulo religioso (cf. *mihi religio est*: "Yo tengo religión"/ "Yo tengo escrúpulo de...").⁴⁴³ Asimismo "culto rendido a los dioses, religión." "Cf. sin embargo a Otto Arch. f. *Religionswiss.*, 12, 533, para quien la derivación en *_io* (*religio*) de un adverbio en *_are* (*religare*) es poco probable, ¿habría ahí un doblete *religere*, cf. *licitor*?"⁴⁴⁴ En el caso de la palabra *religiosus* hay otro matiz que tomamos de Aulo Gelio, quien, a su vez cita a Nigidio Figulo:

Si, como pretende Nigidio, todas las palabras terminadas en *_osus* expresan exceso y envuelven idea de censura, tales como *vinosus*, dado al vino; *mulierosus*, libertino; *verbosus*, hablador; *famosus*, mal reputado, ¿por qué se toman en bueno y no en mal sentido las palabras *ingeniosus*, ingenioso; *formosus*, hermoso; *officiosus*, servicial; *speciosus*, gracioso, que están formadas por esta terminación añadida a *ingenium*, *forma*, *officium*...

¿No es porque las palabras que he citado primeramente, según Nigidio, se refieren a cosas que deben estar encerradas en ciertos límites? Así la autoridad, *gratia*, si es excesiva y traspasa los límites: las costumbres, *mores*, si envuelven tantas cualidades malas como

⁴⁴³ Alfred ERNOUT et A. MEILLET, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine. Histoire des Mots*. París, Librairie C. Klincksiek, 1967, 569.

⁴⁴⁴ ERNOUT, 569.

buenas; la reputación, *fama*, si con su exceso perturba el reposo y excita la envidia, no merece estimación ni alabanza: mientras que el talento, *ingenium*; los servicios, *officium*; la belleza, *forma*; la ciencia, *disciplina*; la prudencia, *consilium*; la victoria y la elocuencia, *victoria*, *facundia*, son tantas otras cualidades excelentes a las que no se señalan y que por el exceso se hacen más dignas de elogio.⁴⁴⁵

En seguida documentaremos otros sentidos de la palabra latina *religio*:

2. Un sentimiento sobrenatural de refreno, usualmente bajo la fuerza de una prohibición o impedimento. Aquello que es prohibido, tabú; también una obligación evidente, una regla.

3. Un impedimento a la acción procedente de la duda, el temor, consciencia, etc., un escrúpulo.

4. Un estado de impedimento, consecuente con la violación o no observancia de leyes sobrenaturales. Una cuestión que tiene que ver con tal impedimento.

5. Una manifestación de sanción divina: una ofensa religiosa que da origen a escrúpulos de conciencia.

6. Una consideración que se hace cumplir de acuerdo con un principio religioso o moral, una sanción, un afán de trascender, de superarse.

7. Un sentido de la presencia de un poder sobrenatural, aprensión religiosa, temor reverencial. Sentimiento religioso (en forma peyorativa); superstición.⁴⁴⁶ "Sujeto, conciencia, escrupulosidad proveniente de religión, escrúpulos religiosos de conciencia, reverencia religiosa."⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ GELIO, 152-153.

⁴⁴⁶ GLARE, 1605-1606.

⁴⁴⁷ LEWIS, 1556.

8. Una cualidad (relacionada con una persona, lugar, objeto, acción, etc.) que evoca temor religioso o reverencia, santidad. (Como una cualidad de los dioses).

9. Un sistema particular de observancia religiosa, culto.

10. Puntilloso con relación a las obligaciones de cada persona, concienzudo. Con relación a lo escrupuloso.

11. La santidad, lo sagrado.⁴⁴⁸

La primera documentación de *religión* que aparece en el castellano es en Berceo, donde ya vemos el vocablo en un sentido bastante abstracto —en *San Millán de la Cogolla* (Mil., 308a): “Cuando los feligreses están en desacuerdo sobre la elección de obispo, la Virgen toma cartas en el asunto hablando ‘a un omne católico bien de religión’”—, aunque en este poeta abundan los matices más concretos, en que *religión* se acerca a “comunidad o vida religiosa”, como por ejemplo: “buscó algún lugar de grant religión” (350b), *prender religión* ‘hacerse monje’ (886d). Era voz de tono muy culto por entonces, como lo revela la diéresis constante [*religión*]... en el idioma literario ha sido siempre de uso general; pronto penetró en la lengua hablada, como lo revela la frecuencia con que Santa Teresa emplea la forma vulgar *relisión*, nacida de una ultracorrección de la palatalización popular (*Moradas*, Cl. C. 27). La acepción ‘veneración, respeto’ en que la empleaba Fr. Luis de Granada (*Guía de pecadores*, Cl. C., 83) es latinismo ajeno al lenguaje común. Cf. Joan Corominas.⁴⁴⁹

⁴⁴⁸ GLARE, 1605-1606.

⁴⁴⁹ Joan COROMINAS, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1976.

II. DIVERSAS DEFINICIONES DE RELIGIÓN Y TEMAS AFINES

TAL COMO SE VIÓ en el apartado de raíces etimológicas, la más aceptada por los estudiosos es la de *re-ligare* (vincular, atar) y si prestamos atención a esta concepción de la religión nos encontramos con que esta religación puede darse de modos diversos: "como vinculación del hombre a Dios o como unión de varios individuos para el cumplimiento de ritos religiosos."⁴⁵⁰

José Ferrater Mora habla de tres formas de unión con Dios o simplemente de trascender la realidad sensible:

Por un lado puede entenderse la religación o vinculación como algo que tiene su órgano propio en un sentimiento de dependencia, de 'terror' y de fascinación. Por otro lado, puede entenderse como una intuición de ciertos valores supremos, los valores de la santidad, a los cuales el hombre se siente vinculado. Finalmente, puede entenderse como un reconocimiento racional de la fundamental relación de la persona con la divinidad. Estas tres formas de vinculación no son siempre incompatibles entre sí, si bien el predominio de una de ellas supone la atenuación de las demás.⁴⁵¹

⁴⁵⁰ José FERRATER MORA, *Diccionario de filosofía*. T. II. Buenos Aires: Sudamericana, 1975, 558.

⁴⁵¹ FERRATER MORA, 558.

Es preciso hacer la aclaración que el segundo modo de enlace se aproxima a la ligazón no con una deidad propiamente hablando, sino a la creencia de que el mundo debe ser trascendido mediante prácticas ascéticas (el nirvana, por ejemplo); tal como sucede en el budismo, que considera al mundo como un mal en su totalidad y es una religión atea.

En seguida clasificaremos las religiones; según Paul Foulquié y Raymond Saint-Jean hay dos tipos de religiones: las naturales y las positivas o reveladas.

"La religión natural se basa exclusivamente en los datos del sentimiento y de la razón, sin el recurso a una revelación divina. En la religión positiva o revelada, lo dado por el sentimiento y la razón es completado y confirmado por lo dado en la revelación."⁴⁵²

Nosotros, de acuerdo con José Ferrater Mora y Pedro R. Santidrián, subdividiremos las religiones naturales en religiones primitivas y religiones filosóficas. Las naturales-primitivas pueden ser "cósmicas, celestes y terrestres" según el tipo de fuerza natural que adoran y se apoyan en la información obtenida a través del sentimiento y en el miedo a la naturaleza de quien dependen para sobrevivir.⁴⁵³ Las religiones filosóficas se basan en la razón, por lo que más que religiones son concepciones del mundo y teologías "que desembocan generalmente en el panteísmo..."⁴⁵⁴ Por último también tendremos que mencionar una vez más a las religiones ateas como el

⁴⁵² Paul FOULQUIÉ y Raymond SAINT-JEAN, *Diccionario del lenguaje filosófico*. Barcelona. Labor, 1967, 891.

⁴⁵³ Pedro R. SANTIDRIÁN, *Diccionario básico de las religiones*. Navarra: Verbo Divino, 1993, 389.

⁴⁵⁴ FERRATER MORA, 558-589.

budismo que lo que busca y pretende es salvar a la persona humana del mundo corrupto en su totalidad.

La diferencia entre religiones naturales y reveladas o positivas radica en que las primeras son producto de la creación humana, ya a través del sentimiento, ya por medio de la razón. Mientras en que las reveladas hay una intervención divina históricamente fechada en la vida de la comunidad que la asume. La distinción entre religiones primitivas y las filosóficas así como las reveladas radica en que se valen del animismo y de la magia, de esta última como un medio de controlar el medio ambiente y carecen de una estructura conceptual como las religiones naturales-filosóficas o las positivas. Por otro lado, las religiones filosóficas carecen de culto, aunque van encaminadas a la praxis a través de la práctica de las virtudes.

De alguna manera, al hablar de las distinciones entre los diversos tipos de religión, ya hemos prefigurado que dentro del concepto de religión se pueden distinguir dos aspectos, uno relacionado con la creencia y otro asociado con las prácticas dirigidas a obtener o conservar la garantía sobrenatural ofrecida a la persona humana por dicha creencia para su propia salvación.

Empecemos por dilucidar el aspecto de la creencia concretamente en las religiones reveladas, y más específicamente en el cristianismo, relacionando este concepto con el apartado número 8 de las raíces etimológicas de religión:⁴⁵⁵ "Una cualidad (relacionada con una persona, lugar, objeto, acción, etc.) que evoca temor religioso o reverencia, santidad", en la cristiandad como una cualidad de Dios.

⁴⁵⁵ Ver nota 447.

En el cristianismo las creencias están apoyadas en una teología que estudia los escritos revelados por Dios en tanto que forman una cosmovisión que impulsa a las prácticas.

Pasemos ahora de las creencias a las prácticas religiosas (plegarias, sacrificios, ritos, ceremonias, servicio divino o servicio social) que tiene que ver con los apartados 9, 10 y 11 de la sección de etimologías de *religio* tomados de P. G. W. Glare.⁴⁵⁶

En el número 9, Glare habla de culto como sinónimo de religión: "Un sistema particular de observancia religiosa, culto." Más adelante, en el apartado 10, este autor dice: "Puntilloso con relación a las obligaciones de cada persona, concienzudo." Interpretación que conduce nuevamente a la praxis. Sin embargo, en el apartado 11 ("La santidad, lo sagrado"), Glare menciona también un fin práctico de la religión, pero con un sesgo más individual que social.

Otro punto de vista en que la importancia de las prácticas religiosas rebasa a las creencias mismas es el de Aquilino de Pedro, quien dice literalmente que lo propio de la religión son más las "expresiones o manifestaciones del sentido religioso que la simple convicción de las verdades."⁴⁵⁷

Pero hay algo más, aparte de las creencias y dogmas que la emparentan con la teología y con la metafísica por corresponder a una respuesta a los enigmas de la condición humana, está constituida o, para usar términos más adecuados, se institucionaliza a través de

⁴⁵⁶ Ver nota 448.

⁴⁵⁷ Aquilino de PEDRO, *Diccionario de términos religiosos y afines*. Madrid: Paulinas, 1990, 207.

prácticas muy concretas: "sacerdocio, lugares sagrados, textos, calendarios, etc."⁴⁵⁸

This throughout separation [between belief and practices in Western religions] has been institutionalized in a multitud of forms: sacred books and worship paraphernalia; holy days, sacred precincts and buildings; special modes of life and dress; religious fellowships and orders; and so on ad infinitum.

[...]

*... groups of initiates into secret or occult fellowships who take upon themselves prescribed special obligations, diets, psychosomatic disciplines, and the like.*⁴⁵⁹

Hablábamos más arriba de que la religión cristiano-católica está emparentada con la teología y la metafísica en tanto que resuelve las inquietudes más apremiantes del ser humano que la practica. Esto nos remite a una cosmovisión que, por un lado es conocimiento, pero un conocimiento que repercute directamente en la sensibilidad y en la voluntad del individuo y lo lleva a la acción, a la *praxis*, a un compromiso.

Dice L. Lavelle en *Tr. des valeurs*, II, 490, citado por Paul Foulquié y Raymond Saint-Jean:

"... la metafísica es un conocimiento y la religión, una vida."⁴⁶⁰

Lo que la metafísica y la teología intentan resolver a nivel teórico, la religión lo hace a través de la fe. Al entrar en terrenos de ésta

⁴⁵⁸ SANTIDRIÁN, 389.

⁴⁵⁹ Mircea ELIADE (editor). *The Encyclopedia of Religion*. New York: Mac Millan, 1987, 282-283.

⁴⁶⁰ FOULQUIÉ, 889-890.

tenemos que remontarnos a las nociones sobre religiones naturales y religiones positivas o reveladas que ya se mencionaron antes, porque estudiosos como Nicola Abbagnano asocian la fe con las religiones reveladas: "la F. [fe] es el compromiso en relación con una noción que se considera revelada o testimoniada por la divinidad."⁴⁶¹

Por otro lado, esa dicotomía entre creencias y prácticas, según Mircea Eliade es muy propia de la cultura Occidental y el mismo término de religiones naturales y religiones positivas es producto del sesgo especulativo, intelectual y científico de nuestra cultura y que hace surgir muchas dificultades prácticas y conceptuales al tratar de aplicar sus patrones a todas las culturas, a las primitivas, a las hinduistas, taoístas, confucionistas y sintoístas, entre otras.

*"The theistic form of belief in this tradition, even when downgraded culturally, is formative of the dichotomous Western view of religion."*⁴⁶²

Más allá de esta dicotomía entre teoría y *praxis*, que da a la metafísica y a la teología la función de sustentar especulativamente a las religiones reveladas de Occidente, está la fe, de la cual apenas empezamos a hacer un esbozo líneas atrás.

En primer lugar debemos distinguir entre la simple creencia y la fe religiosa.

La creencia es un término más amplio que abarca desde la rotunda evidencia de que tanto nosotros como las cosas sensibles existimos y existen, hasta las creencias religiosas. Para definir la fe

⁴⁶¹ Nicola ABBAGNANO, *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974, 524.

⁴⁶² ELIADE, 282.

religiosa nada mejor que citar el comentario que hace Santo Tomás de Aquino a la concepción de la misma que expresa San Pablo, en *Hebreos XI*, 1:

San Pablo resumió las características fundamentales de la F. [fe] religiosa en las célebres palabras: "es la F. [fe] la firme seguridad de lo que esperamos, la convicción de lo que no vemos" (*Hebreos*, XI, 1). Santo Tomás aclaró las palabras de San Pablo de la manera siguiente: "En cuanto se habla de *convicción*, se distingue la F. [fe] de la opinión, de la sospecha y de la duda, en cuyas cosas falta la firme adhesión del entendimiento a su objeto. En cuanto se habla de *cosas que no vemos*, se distingue la F. [fe] de la ciencia y del entendimiento, en los cuales algo es evidente. Y cuando se dice *firme seguridad de lo que esperamos* se distingue la virtud [teologal] de la F. [fe] de la F. [fe] en el significado común [o sea, de la creencia en general] que no se dirige a la beatitud esperada" (S. Th., II, 2, q. 4, a. 1)⁴⁶³

Para llegar a nuestro objetivo, que es dilucidar la cosmovisión católica del mundo, dentro de la cual está inserta la poesía religiosa de Dulce María Loynaz es preciso ampliar el concepto de fe teologal⁴⁶⁴

⁴⁶³ ABBAGNANO, 524.

⁴⁶⁴ Son tres las virtudes teologales: fe, esperanza y caridad. "Al llamarlas teologales queremos decir que estas tres virtudes no tienen otro objeto que Dios mismo. [...] Los escolásticos distinguen aquí lo que ellos llaman objeto material y objeto formal. El objeto material designa aquello a lo cual se aplica nuestra actividad. El objeto formal designa el aspecto especial bajo el cual se le considera. [...] por ejemplo una virtud moral tiene por objeto material las pasiones [...] y por objeto formal la razón [que las corrige]. En el caso de las virtudes teologales, Dios es a la vez objeto material y formal de nuestra actividad [...] También es Dios mismo el que se introduce en nuestras vidas y causa, por la autoridad verídica de su palabra, el asentimiento de nuestra fe; suscita, por la realidad seductora de su bondad, nuestro amor, y funda nuestra esperanza por la fidelidad de su sabiduría bienhechora. [...] En el plano humano, creer no puede proceder de una virtud mientras haya incertidumbre en

que acabamos de ver en San Pablo, y ubicarla como una forma de conocimiento asociada a la intuición y contrapuesta al intelecto y a la especulación que ya vimos como característica de nuestra cultura Occidental.

La diferencia entre ambas es que la fe teologal es infusa, la da Dios, y la intuición, aunque según Abbagnano "es una forma de conocimiento superior y privilegiada",⁴⁶⁵ no es privativa de Dios pues se da en otros terrenos de la vida espiritual humana como es el caso de las ciencias.

Sin embargo, Hegel identifica una y otra:

"Fe e intuición deben ser tomadas en el sentido más alto, como fe en Dios, como intuición intelectual de Dios, es decir, se debe abstraer precisamente entre lo que forma la diferencia de intuición y fe y el pensamiento..." [Enc. § 63]⁴⁶⁶

De igual modo, para Santo Tomás, la intuición es una forma de conocimiento divino:

El conocimiento divino se distingue por este carácter del conocimiento humano, que obra componiendo y dividiendo, esto es, mediante actos sucesivos de afirmación y negación (S. Th. I, q. 85, a. 5). El carácter intuitivo del conocimiento divino se opone aquí al carácter discursivo del conocimiento humano.⁴⁶⁷

el asentimiento de fe que nosotros damos a esta persona. Pero [en el plano divino o teologal] ningún asentimiento más firme y seguro que el que nosotros damos a Dios." Tomado de Mellessier, A. I., "Los hábitos y virtudes". En: *Iniciación teológica II*. Capítulo IV. Barcelona: Herder, 1959, pp. 196-197.

⁴⁶⁵ ABBAGNANO, 699.

⁴⁶⁶ Citado por ABBAGNANO, 700.

⁴⁶⁷ ABBAGNANO, 699.

Tanto para la filosofía, como para la teología, así como para lo que Guardini llama "cosmovisión católica del mundo" se requiere una visión totalizadora de la realidad que se estudia y que sólo se logra guardando cierta distancia de dicha realidad.⁴⁶⁸ "Debe ser una distancia suficientemente amplia para que la totalidad pueda aparecérsenos."⁴⁶⁹ Y estos son los terrenos de la intuición y de la fe.

Ahora echaremos un vistazo a lo que hemos llamado "mundo" o "realidad", que Guardini los expresa como tres totalidades: el mundo físico (al cual pertenece el ser humano), el del yo individual y social como realidad cultural (conciencia de la persona humana) y el sobrenatural (refiriéndonos a Dios).⁴⁷⁰

Al hablar de totalidades, Guardini refuerza la idea de que la concepción del mundo necesita un distanciamiento de ese "mundo". Perspectiva que este autor asocia con la visión que Dios mismo tiene de su creación y que, concretamente en el caso del catolicismo corresponde a la forma de ver las tres totalidades ya mencionadas que Jesucristo nos ofrece, puesto que sólo una conciencia supramundana, heterogénea y al mismo tiempo partícipe del mundo nos coloca frente a una verdad teórico-práctica, avalada por la fe en la Revelación.⁴⁷¹

⁴⁶⁸ Romano GUARDINI, *La esencia de la concepción católica del mundo*. México: UNAM, Dirección de Publicaciones, 1957.

⁴⁶⁹ GUARDINI, 50.

⁴⁷⁰ GUARDINI, cfr. 38-39.

⁴⁷¹ "...establece Romano Guardini la más perfecta sinonimia entre 'cristiano' y 'católico', y ve en la Iglesia Católica, por ende, 'la depositaria de la visión de Cristo sobre el mundo.' No entra en la demostración de este aserto, pues como él mismo lo dice, no está haciendo apologética." (Cfr. "Prólogo" a la obra de Guardini, hecho por Antonio GÓMEZ ROBLEDO, pp. 15-16).

"El creyente por su parte va hacia Cristo. Creer es ir hacia Cristo, y sobre el punto de apoyo en que Él mismo está; ver por sus ojos y medir con su medida. El creyente está, justo en la fe y por ella, fuera del mundo."⁴⁷²

Su visión del mundo parte de la fe y en ella, aunque en forma muy exigua, se renueva la posición de Cristo. Y así es como la religión, y en este caso la cosmovisión del mundo (y aquí no sólo nos referimos a la cristiana católica) dan respuesta a las inquietudes humanas:

...que hoy como ayer conmueven íntimamente su corazón: ¿Qué es el hombre? ¿Cuál es el sentido y el fin de nuestra vida? ¿Qué es el bien y qué el pecado? ¿Cuál es el origen y el fin del dolor? ¿Cuál es el camino para conseguir la verdadera felicidad?... ¿Cuál es, finalmente, aquel último e inefable misterio que envuelve nuestra existencia, del cual procedemos y hacia el cual nos dirigimos?⁴⁷³

Por otro lado, Paul Foulquié y Raymond Saint-Jean citan a M. De Biran, quien dice:

"La religión es la única que resuelve los problemas que la filosofía plantea."⁴⁷⁴

El mismo Guardini expresa esta función de la cosmovisión católica del mundo:

"A la concepción del mundo, por el contrario [con relación a la axiología], no le concierne el sistema general de valores y

⁴⁷² GUARDINI, 50.

⁴⁷³ PEDRO, 207.

⁴⁷⁴ FOULQUIÉ cita a M. de Biran (*Journal*, III, 163); 891.

requerimientos, sino el afán concreto que en este mundo se plantea al hombre, y la obra que en este mundo se demanda del hombre."⁴⁷⁵

Otra función, en este caso social, de la religión y la cosmovisión del mundo en general, es su impulso a la acción, a la normatividad de la conducta del creyente, "como invitación a la obra y la conducta en consonancia."⁴⁷⁶

"A cada objeto del mundo responde por parte del yo una manera de enfrentarse al mundo. A aquella totalidad hace frente el hombre viviente contemplando, queriendo y obrando."⁴⁷⁷

Y bajo la óptica del catolicismo: "Oficio del hombre es ir hacia Dios y llevar el mundo de las cosas hasta Él."⁴⁷⁸

⁴⁷⁵ GUARDINI, 34.

⁴⁷⁶ GUARDINI, 35.

⁴⁷⁷ GUARDINI, 40.

⁴⁷⁸ GUARDINI, 40.

III. LA RELIGIÓN COMO MOTIVO ESTÉTICO EN DULCE MARÍA LOYNAZ. DIFERENCIA ENTRE POESÍA MÍSTICA Y POESÍA DE ASUNTO RELIGIOSO

LA RELIGIÓN como motivo estético —no sólo en el campo de la literatura— es propia de todos los pueblos y de todos los tiempos, sobre todo cuando el arte sacro va cobrando independencia de las prácticas rituales. Sin embargo, en Occidente, a raíz del cristianismo, el arte se va poniendo intencionalmente al servicio de la religión y usa su temática y sus símbolos, a veces en forma muy apegada al dogma y en otros casos mezclada con el humanismo greco-romano.

Nuestra Dulce María se extraña de que en su país, entre los poetas jóvenes de su tiempo, no se usara la temática religiosa:

Primeramente hay que diferenciar lo religioso de lo místico: yo nunca hice poesía mística, lo que mucho lamento. Sí muchas veces poesía religiosa porque ese es un elemento estético que por algún complejo la gente joven está desaprovechando. Es además un elemento estético fácil de unir con éxito a otro que también lo sea, y ejemplo de ello es "La oración de la rosa" y el mismo "San Miguel Arcángel" que se me cita.⁴⁷⁹

⁴⁷⁹ Pedro SIMÓN, "Conversación con Dulce María Loynaz". En: Pedro SIMÓN, *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas / Letras Cubanas, 1991, 47.

Ahora bien, al surgir en esta cita la literatura mística, tal como dice la autora, es preciso distinguir entre poesía mística y poesía religiosa, propósito de unas cuantas líneas a continuación.

Etimológicamente la palabra *mística*, como doctrina religiosa o filosófica que intenta explicar científicamente la vivencia unitiva entre la persona humana y la divina, proviene del griego *mystikos*, relativo a los misterios. Inicialmente se deriva del griego *mysterion* (de *myein*, estar cerrado, cerrar). La primera documentación en castellano la encontramos en Berceo, como "misterio", pero como "mística" no se registran ejemplos antes de Valverde (1657), tomado del latín *misticus*. Por otro lado el término místico o mística como sujetos que experimentan esa vivencia unitiva se deriva de *mystikós*, relativo a los misterios religiosos, como otro derivado de *myein* y de *myō* ("yo cierro").⁴⁸⁰

[Antes de que el término entrara al español] La palabra *mística* comenzó a ser usada en este sentido [de comunicación directa entre el ser humano y Dios] en los escritos de Dionisio el Areopagita (segunda mitad del siglo V), que se inspiran en el neoplatónico Proclo. En tales escritos se acentúa el carácter místico del neoplatonismo original, o sea de la doctrina de Plotino.⁴⁸¹

El misticismo se halla en el origen de toda religión, tanto las primitivas como las reveladas. Su rasgo común es el "encuentro interior unitivo de un hombre con la infinitud divina que fundamenta

⁴⁸⁰ Cfr. COROMINAS, 91.

⁴⁸¹ ABBAGNANO, 805-806.

tanto a él como a todo ente, y que en la mística cristiana, judaica e islámica no es otra cosa que el Dios personal."⁴⁸²

Esta experiencia reviste muchas formas y grados y se puede provocar mediante técnicas de yoga, autohipnotismo, danzas, drogas, etc. Más frecuentemente la experiencia mística es fruto de la meditación y contemplación (contemplación adquirida) o de la gracia directa de Dios (contemplación infusa).⁴⁸³

Santidrián hace una distinción entre misticismo inmanente y misticismo trascendente según —como es el caso del budismo— se busque la iluminación interior para la unión con la realidad absoluta, o bien se persiga una visión del Dios trascendente —tal es la situación del judaísmo, el cristianismo y el Islam— sin confundirse con esa certidumbre total y plena (misticismo trascendente), o perdiéndose totalmente en ella (misticismo inmanente).⁴⁸⁴

El misticismo cristiano se diferencia del que se da en otras creencias, primero, porque niega el carácter panteísta del Absoluto y afirma su carácter personal y, segundo, porque en lugar de darse la absorción del sujeto en el Absoluto permanece la clara diferenciación entre la criatura y el Creador.⁴⁸⁵

⁴⁸² Karl RAHNER y Herbert VORGRIMLER, *Diccionario teológico*. Barcelona: Herder, 1970, 440.

⁴⁸³ SANTIDRIÁN, 321.

⁴⁸⁴ Cfr. SANTIDRIÁN, 321-322.

⁴⁸⁵ César VIDAL, *Enciclopedia de las religiones. Un recorrido por la historia de la espiritualidad humana*. Barcelona: Planeta, 1997.

Otras características del misticismo cristiano son:

- "...es siempre un acto del individuo, no de la comunidad religiosa, aunque el culto puede ser la ocasión en que el individuo viva su experiencia mística."⁴⁸⁶
- Es un don gratuito del Espíritu Santo,⁴⁸⁷ aunque existe la manera de disponer al alma y al espíritu a la contemplación mediante ejercicios de acallamiento y disposición interior, así como prácticas ascéticas en calidad de grado previo a la contemplación.
- "...el alma se comporta 'pasivamente', no activamente ante los dones del Espíritu Santo."⁴⁸⁸
- "Dios es amor y objeto de amor: tal es toda la aportación del misticismo. De ese doble amor es de lo que el místico habla sin tasa. [H. Bergson, *Les deux sources*, 267]"⁴⁸⁹
- Tiene varios grados, los cuales, tras ser identificados en los místicos como San Juan y Santa Teresa, han sido diferenciados en tres etapas:
 - vía purgativa o ascesis,
 - vía iluminativa
 - y, finalmente, vía unitiva.
- "Por tratarse de un conocimiento al que no se llega por la razón, sino al que se accede por un don o favor divino, se

⁴⁸⁶ RAHNER y VORGRIMLER, 440.

⁴⁸⁷ Es dogma de fe entre los cristianos la característica trinitaria de Dios, es decir, que Dios es al mismo tiempo Padre, Hijo (Jesús Cristo) y Espíritu Santo y a la vez es un solo Dios.

⁴⁸⁸ RAHNER y VORGRIMLER, 440.

⁴⁸⁹ Cita en FOULQUIÉ, 654.

ha venido asociando mística con arrebatos, éxtasis, visiones, etc. [...] pero que son secundarios, pues lo realmente importante es la experiencia de la divinidad, como don gratuito [...] Pero, por ser muy fugaz esta visión, a estas de regalo y de placer, siguen otras más amargas en donde el místico, a través de paradojas y símbolos tomados del amor humano, expresa el goce supremo y también el deseo de morir, porque, según Santa Teresa, 'vive sin vivir.'⁴⁹⁰

- "...Se trata de una especie de intuición densa y penetrante al mismo tiempo, y sobre todo muy vívida, sin imágenes, sin pensamientos determinados; no hay representación de Dios, no es necesario representarlo porque Dios 'está ahí', está 'conmigo'; es una vivencia consciente de la Gran Realidad que me desborda absolutamente; pero no es una realidad difusa sino alguien cariñoso, familiar, queridísimo, concreto."⁴⁹¹
- "El objeto de la contemplación no es una idea, ni siquiera la verdad, sino que es Alguien; un Alguien que es a su vez, fuente original y meta final de nuestros destinos y de nuestras vidas."⁴⁹²

Ahora bien, en todas las religiones reveladas ha habido eximios místicos —en el catolicismo, además de San Juan de la Cruz y Santa

⁴⁹⁰ María Victoria AYUSO DE VICENTE *et al.*, *Diccionario de términos literarios*. Madrid: AKAL, 1990, 245.

⁴⁹¹ Ignacio LARRAÑAGA, *Muéstrame tu rostro. Hacia la intimidad con Dios*. México: San Pablo, 1997, 262.

⁴⁹² LARRAÑAGA, *Muéstrame tu rostro*, 290.

Teresa de Ávila, tenemos a Santa Catalina de Siena, San Francisco de Asís y Santa Juana de Arco, entre otros; Jorge Fox y los cuáqueros, así como Zizendorf en el protestantismo; los practicantes del sufismo en el Islam. A esto hay que agregar que según H. Sérouya —citado por Foulquié y Saint-Jean—, esta experiencia “pico” se da también entre los creadores de genio, artistas, poetas y filósofos.⁴⁹³

En el campo de las letras, según la estudiosa Ayuso de Vicente, el término de literatura mística se ha utilizado para designar a toda la literatura religiosa producida (en el caso de España) desde el tránsito del Renacimiento a la Contrarreforma y al Barroco, “cuando en un sentido estricto sólo debería aludir exclusivamente a la obra de San Juan de la Cruz y Santa Teresa, únicos escritores que llegaron a gozar de la presencia divina, y a expresar en su obra tal experiencia de una manera sublime e irrepetible.”⁴⁹⁴

Se han considerado a William Blake y a Stéphane Mallarmé como cultivadores de poesía mística: “*the poetry of William Blake, Stéphane Mallarmé and others, became a major issue in aesthetics.*”⁴⁹⁵ Sin embargo, como ya vimos en el subcapítulo de “Situación de la obra de la autora en su momento histórico y literario” —en las páginas 99 a la 102 de dicho apartado— estos autores entran dentro del simbolismo, y su experiencia vivencial de la Divinidad, no es la del Dios revelado del cristianismo y trascendental, sino por el contrario, podríamos atribuirles una unión con un Dios inmanente y un sesgo panteísta en

⁴⁹³ Cfr. H. Sérouya, *Le mystic*, 6; citado en FOULQUIÉ, 654.

⁴⁹⁴ AYUSO DE VICENTE, 244.

⁴⁹⁵ *The New Encyclopaedia Britannica*. 30 volumes. *Micropaedia*, volume VIII. Chicago: University of Chicago, 1975, 470.

su obra. Este misticismo inmanente —según la clasificación de Santidrián citada más arriba— ha arrojado muchos de sus representantes en el simbolismo, apoyados en Bergson.⁴⁹⁶

Podríamos decir que una vertiente importante del misticismo en la literatura moderna la encontramos en el simbolismo francés del siglo XIX, y, de hecho, la mística de todos los tiempos, en su expresión literaria, se vale de los símbolos. Tal como lo vimos en el subcapítulo de "Influencias claramente rastreables en la poesía de la autora", nuestra Dulce María considera estar en deuda con el simbolismo, pero, a lo largo de todas esas páginas demostramos que este simbolismo suyo está más cercano al de los místicos hispanos que al de los llamados en algún momento "decadentes".

Como ya vimos, los símbolos de San Juan de la Cruz y Santa Teresa son primordialmente: el amado, para referirse a Dios y la esposa, para aludir al espíritu humano y la unión entre ambos es la experiencia mística. Ya ilustramos con ejemplos en el apartado de influencias en Dulce María sus semejanzas con dichos autores del misticismo católico y, en este capítulo de religiosidad en la poeta, sobre todo en los casos en que ella se dirige a Dios como su interlocutor, mostraremos cómo existen casos —muy exiguos— en que no es claro para el lector distinguir si la poetisa se está refiriendo a

⁴⁹⁶ Enrique BERGSON (1859-1941) establece una distinción entre *religión estática* y *religión dinámica*; la primera está asociada al miedo de las comunidades humanas hacia lo desconocido y hacia las fuerzas de la naturaleza y la segunda está íntimamente vinculada al misticismo y es la religión del futuro, basada más en la unión con un principio cósmico que en un Dios personal como es el caso del misticismo cristiano-católico, por lo que cae en panteísmo. (Cfr. ABBAGNANO, 987-988).

la Divinidad o a un varón —como San Juan o Santa Teresa se refieren al amado. Es cierto que son muy escasas estas muestras, pero se dan y las señalaremos cuando se presenten. Pese a toda nuestra argumentación a favor del simbolismo de los místicos españoles como posible influjo en nuestra escritora, decidimos hablar un poco de la religiosidad de que está imbuida la literatura simbolista francesa del siglo XIX, por ser considerada como una derivación del misticismo bergsoniano, contemporáneo a Dulce María.

Y así como deslindamos la literatura religiosa de la mística partiendo de la filosofía y la experiencia religiosa, ahora nos corresponde concretar el simbolismo francés decimonónico frente a esta última, con miras a contrastar el misticismo bergsoniano con la postura de nuestra autora frente a Dios y el atribuible "simbolismo" de la poeta.

Lo que puede considerarse como simbolismo en el arte de los siglos XIX y XX se apoya en el misticismo panteísta de Bergson y en el afán de Mallarmé y sus discípulos (G. Vanor, R. de Gourmont, entre otros) de ver "en la poesía un medio de conocimiento y explicación del misterio del mundo, en consonancia con la concepción de Rimbaud sobre el poeta como 'vidente', que trata de desentrañar al sentido oculto de la realidad."⁴⁹⁷

Las características formales y temáticas del simbolismo en la poesía se han resumido en el carácter metafórico y la musicalidad evocadora del lenguaje, el uso de la alegoría, la transposición —

⁴⁹⁷ Demetrio ESTÉBANEZ CALDERÓN, *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 1996, 992.

especie de hipérbaton—, la alusión, la aliteración, rimas internas, entre otros recursos tanto semánticos como rítmicos y “una evasión deliberada hacia la leyenda y el relato mítico, el interés por el mundo trascendente, lo mágico, lo religioso y esotérico.”⁴⁹⁸ Pretendían expresar sentimientos y emociones por medio de ritmos y sonidos.

Fue una reacción contra el parnasianismo y su anhelo de perfección en la forma; un regreso a la espontaneidad romántica. También tuvo como meta en la narrativa de cambiar los patrones realistas y naturalistas.

Los gérmenes de esta corriente se hallan en el poema “Correspondencias” de Baudelaire que hace de la sinestesia el meollo de la creatividad poética.

Ahora bien, el simbolismo de nuestra autora está apoyado en una concepción cristiana y franciscana del mundo y el de los simbolistas, en un misticismo panteísta que ya explicamos en la nota 496 sobre Bergson.

Antes de entrar en la poesía religiosa de Dulce María, es preciso hacer una distinción previa entre panteísmo y franciscanía, considerando que uno de los motivos recurrentes en la obra de nuestra poeta es la reintegración amorosa a la naturaleza y un gozo frente a algunos fenómenos de esta misma, tal como lo vimos en el capítulo anterior de acercamiento a una poética de la autora.

El idealismo propio de los artistas románticos del siglo XIX identifica a Dios con la naturaleza y crea una tradición panteísta retomada por los simbolistas. Llamaremos panteísmo a la “doctrina

⁴⁹⁸ ESTÉBANEZ CALDERÓN, 992.

según la cual todo cuanto existe es Dios y Dios *inmanente* al mundo, 'el todo en todo'. Así el panteísmo niega la personalidad divina."⁴⁹⁹

Etimológicamente designa la teoría según la cual todo (griego *pan*) es Dios (griego *theos*) y fue una palabra creada en el siglo XVIII por el irlandés John Toland en su libro *Socinianism Truly Stated* (1705).⁵⁰⁰

Por otro lado, la palabra puesta en cursivas (*inmanente*) proviene del latín *in manere* ("morar dentro") y "en teología [inmanencia] es la doctrina que afirma que Dios está, ya sea parcial, ya sea completamente (lo que es más general) incluido en el mundo e identificado con él."⁵⁰¹ Lo contrario es la trascendencia (del latín "pasar al otro lado"), y que es la "expresión teológica que denota la superioridad e independencia de la Divinidad respecto al mundo."⁵⁰²

*Pantheism has traditionally been rejected by orthodox Christian theologians because it is interpreted to obliterate the distinction between the creator and the creation, to make God impersonal, to imply a purely immanent rather than transcendent deity, and to exclude human and divine freedom. In the words of Samuel Johnson, the doctrine "confounds God with the universe".*⁵⁰³

Como veremos, en un marco cristiano-católico la solución teórico-práctica planteada por San Francisco de Asís a la relación entre

⁴⁹⁹ E. ROYSTON PIKE, *Diccionario de religiones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978, 360. [Las cursivas son nuestras].

⁵⁰⁰ Cfr. FOULQUIÉ, 739; así como *The New Encyclopaedia Britannica, Micropaedia*, volume IX, 118-119.

⁵⁰¹ ROYSTON PIKE, 240.

⁵⁰² ROYSTON PIKE, 449.

⁵⁰³ *The New Encyclopaedia Britannica, Micropaedia*, volume IX, 119.

creatura y creador consiste en subordinar todo el cosmos a la acción creadora, providente y ejemplar de Dios, y de un Dios personal que ama a sus creaturas y que las considera buenas. La acción creadora, en primer lugar nos remite a una forma de amor hacia entidades individualizadas y creadas en esta misma forma:

Dios no hizo en serie ni los árboles ni ninguna otra creatura, por reproducción maquinal de los individuos, colocados sobre los mismos moldes. [...] Todas las creaturas, una por una son, por así decirlo trabajadas "manualmente", una por una [...] Y no solamente los árboles; cada hoja de los árboles y cada milímetro cuadrado de sus hojas, y todas las incontables células vivas de cada hoja [...] todo fue y es trabajado con la incomparable generosidad de un cuidado individualizado.⁵⁰⁴

En cuanto a la acción providente de Dios dentro del pensamiento franciscano, está relacionada con el dogma de la conservación del universo, y de la *causa prima* que consiste en que "los contingentes [todos los seres creados en cuanto a que pueden ser o no, sin afectar al resto del cosmos] se relacionan entre sí, con *causas segundas*, muchas veces mediante el esquema de las causas ordenadas accidentalmente."⁵⁰⁵ Según la teología católica —teoría no privativa de la teología franciscana— Dios crea al mundo a cada instante; es suficiente con que deje de crear —desde las causas primeras hasta el más secundario accidente— y todo se reduce a nada.

⁵⁰⁴ Constantino KOSER, *El pensamiento franciscano*. Madrid: Marova, 1972, 134-135.

⁵⁰⁵ KOSER, 138.

"...Dios alcanza a las creaturas no sólo en el origen de las mismas, sino también después del comienzo, durante toda la existencia que tuvieron. Mediante esta acción generosa y amorosa conserva a todos los individuos y todos los pormenores individuales de los individuos."⁵⁰⁶

El aspecto de la causa ejemplar se refiere a la imitación de Dios que existe en todas las cosas –esta tampoco es una verdad exclusiva de la Orden franciscana–; la creación entera es una revelación de la perfección de su Hacedor y en San Francisco tuvo tal matiz práctico de hermandad con todo lo creado que tal pareciera que devolviese a la naturaleza entera en su relación con la persona humana, la primitiva condición del Paraíso terrenal con todo y su ausencia del pecado original.

La finalidad de las cosas es la gloria de Dios y la felicidad de las mismas creaturas en el amor de Dios. Gloria para Dios, no puede ser, pues, sino lo que es bueno; luego las creaturas son buenas. Más aún: si las creaturas son buenas, y en cuanto lo son, no pueden dejar de ser una imitación del Dios bueno [...] Es por esto por lo que las creaturas no pueden no ser un mensaje, una revelación, una manifestación de Dios. Son, por así decirlo, un espejo en el cual puede contemplarse una faceta de la esencia divina, un reflejo de su belleza y bondad.⁵⁰⁷

La diferencia entre franciscanía y panteísmo radica en que hay una distinción absoluta entre el mundo físico y Dios. San Francisco no comenzó desde un principio con esa hermandad con las creaturas,

⁵⁰⁶ KOSER, 139.

⁵⁰⁷ KOSER, 140.

sino que en él fue producto de un proceso de ascesis y de unión con Dios previa a su amor por cada cosa del universo, fue una evolución de esa unión con el Creador, una actitud de no-apropiación de cosa creada alguna y de adoración a ese Dios a través de todas las creaturas.

Los rasgos de la religiosidad de Dulce María se pueden resumir en los siguientes: relación directa —a manera de interlocutor— con el Dios cristiano-católico, amor y reintegración a la naturaleza, simbolismo de la caducidad y lo perecedero en las rosas —esta última característica a veces la expresa con resignación y en otras la reprocha a Dios— y su poesía como medio para llegar a lo infinito que en ella se identifica con la Deidad también cristiana.

Iniciemos una breve explicación de cada uno de esos rasgos, primero con el amor y reintegración a la naturaleza ya que estamos hablando de franciscanía. Juana Granados, profesora española de literatura que tradujo *Poemas sin nombre* al italiano, nos dice en su prólogo a esta obra que:

"La naturaleza tropical rica de vegetación, pródiga de frutas, ebria de luz y de perfumes influyó en su ánimo [de Dulce María] trayéndole reminiscencias lejanas de paraísos perdidos, de deseos divinos y de humanas pasiones."⁵⁰⁸

Es preciso comentar a esta cita que la profesora Granados habla de "paraísos perdidos" y "deseos divinos" y nos acerca a la religiosidad de aquellos poemas que expresan el tema de la naturaleza. Más adelante la misma Juana Granados expresa:

⁵⁰⁸ Juana GRANADOS, "Un atractivo inquietante". En: SIMÓN, 336.

El elemento naturalístico juega un papel importante en esta producción literaria [...] Los cotejos insisten sobre los motivos de extrema elementalidad: agua, tierra, flores, piedras, ríos, montañas, pero las reflexiones que surgen de ellos son de orden cotidiano y común sólo en apariencia. Bajo la aparente simplicidad se agita un mundo complicado y difícil de sentimientos y pensamientos inefables y, a veces, inaprehensibles que reviven nostálgicos y apasionados recuerdos de amor.⁵⁰⁹

La "aparente simplicidad" de este amor al cosmos es una realidad contundente para quien se sumerge en la poética de Dulce María y sobre todo para el que quiere explicar los simbolismos religiosos que la naturaleza inspira a nuestra poeta, dado que para ella la contemplación de la creación la une a Dios ("sentimientos y pensamientos inefables y, a veces, inaprehensibles") y tanto al amor divino como al humano.

Otro comentario sobre su amor a la naturaleza, más próximo a la franciscanía, es el que hace el periodista, ensayista y crítico español Rafael Marquina:

"Sería gran error suponer en la poetisa un desprendimiento de la vida material y humana, de la belleza de lo pequeño, del afán cotidiano, del jaeo diario."⁵¹⁰

Por otro lado, el ensayista e investigador literario cubano Enrique Sainz excluye el dogma y el servicio social cristiano de la religiosidad de Dulce María y la limita a su amor a la naturaleza, cuya causalidad, a pesar de las reticencias de este estudioso, no le queda más remedio que aceptar que en ella reconoce a Dios:

⁵⁰⁹ GRANADOS. En: SIMÓN, 339.

⁵¹⁰ Rafael MARQUINA, "Una poesía cubana". En: SIMÓN, 253.

"La idea de Dios está identificada con la naturaleza en una relación causal, no en un sentido ético."⁵¹¹

Refutamos a Saínez el amor que Dulce María muestra por los baldados, los leprosos y los contrahechos que la mueven a la compasión y al "sentido ético" que el estudioso niega.

El mismo Enrique Saínez dice que "el núcleo central de las ideas del cristianismo no forma parte de las preocupaciones de Dulce María Loynaz [...] Y no se trata de una concepción religiosa tradicionalista o convencional, de una ortodoxia al uso..."⁵¹² Este investigador cubano percibió ciertamente en nuestra poeta un cierto misticismo que atribuye a una influencia budista, cosa en la que no estamos de acuerdo y proponemos un influjo franciscano, cercano al misticismo católico, ya que ella, en ningún momento, en su calidad de contemplativa, pierde su identidad en su relación con Dios y no confunde al cosmos con Él, además de que en poemas como "La oración del alba" o "La oración de la rosa" y en otros ejemplos se notan las pautas del cristianismo.

Otro ejemplo en que los críticos de Dulce María confunden su franciscanía con el panteísmo es el caso de la profesora universitaria, ensayista y crítica literaria española María Rosa Alonso, que cita el poema "Destrucción" como un ejemplo de "extraña inquietud de panteísmo en un sentido y de nihilismo —de nadismo— en otro..."⁵¹³

⁵¹¹ Enrique SAÍNEZ, "Reflexiones en torno a la poesía de Dulce María Loynaz". En: SIMÓN, 200.

⁵¹² SAÍNEZ. En: SIMÓN, 200-201.

⁵¹³ María Rosa ALONSO, "Modernismo y nueva poesía en *Versos: 1920-1938*". En: SIMÓN, 272.

Citaremos en seguida el poema aludido para poder refutar el comentario de la profesora Alonso:

Deshacer en la tierra y en el aire
la bruma de mi cuerpo y de mi alma.
Y todo este temblor ardiente y largo,
y todo este esperar atormentado,
5 y todo este huracán consciente y vivo...
Un poco más de tierra entre la tierra
y un poco más de aire para el aire...

¡Y no ser... y no ser ya para siempre!"⁵¹⁴

En los versos 1, 2 y 8 la poeta nos expresa su preocupación por la calidad de mortalidad de su alma, tras la muerte de su cuerpo. La realidad de su alma, que en este y otros poemas más, consideraba inmortal se expresa aquí en los versos 3, 4 y 5 a manera de reproche a "alguien" o simplemente como una queja de que todo lo que había considerado "ardiente" y "vivo", así como "atormentado" y "consciente" no vale nada frente al deceso del cuerpo ("Un poco más de tierra entre la tierra/ y un poco más de aire para el aire...").

Por lo que los versos 3, 4 y 5 reflejan con relación a la inmortalidad del alma podemos decir que la realidad imperecedera de aquélla es considerada trascendente al mundo físico y si algo postula el panteísmo es la inmanencia de Dios y de las realidades espirituales a la naturaleza, por lo que no podemos hablar de que este ejemplo en particular revele panteísmo en Dulce María, pues ella se resiste a

⁵¹⁴ LOYNAZ, "Destrucción". En: *VRS, Poesía completa*, 61.

creer que el alma humana se reintegre a la naturaleza, sea inmanente a ella y desaparezca junto con su cuerpo.

Así como la misma estudiosa María Rosa Alonso en otro momento dice: "Es, sí, un alma religiosa la suya",⁵¹⁵ otra investigadora literaria, Laura Chaer, expresa que la religiosidad de Dulce María es una sed de infinito:

Este querer siempre más espacio que marca el alma insaciable de Dulce María se deja ver sobre todo en lo que pudiéramos llamar ritmo *in crescendo*...

[...]

Este ritmo *in crescendo*, ¿no puede significar la marcha hacia lo infinito en potencia?⁵¹⁶

Marilyn Bobes, poeta y periodista cubana también se refiere a la religiosidad loynaciana en estos términos (que iremos comentando paso a paso):

Sin llegar al misticismo, adopta la postura humilde de los fieles para refugiarse, aparentemente en el amor a Dios. Pero el amor a Dios sólo llega a ser metáfora del amor universal. Sólo Dios puede alcanzar esa cualidad permanente que la poetisa no descubre en las cosas del mundo terrenal.

Poemas sin nombre recuerda, a veces a Rabindranath Tagore, aunque en el poeta indio sea mucho más ostensible la vocación religiosa. En la Loynaz la religiosidad parece, sobre todo, recurso poético para lograr un tono determinado, apelación a un ser

⁵¹⁵ ALONSO. En: SIMÓN, 271.

⁵¹⁶ Laura CHAER, "La grande ausencia en la obra de Dulce María Loynaz". En: SIMÓN, 490-491.

sobrenatural como único asidero de la soledad, expresión última de ese silencio que, según ella misma, ninguna palabra conseguirá llenar.⁵¹⁷

En el primer párrafo Bobes explica qué tipo de Dios busca Dulce María; el primer rasgo es un Dios de los humildes, en segundo lugar es un ser trascendente al universo y al mismo tiempo se revela a través de éste y por tanto el amor de nuestra poeta a Dios es una "metáfora del amor universal" (en palabras de Bobes); una tercera característica es la perfección de esa Divinidad frente a la imperfección de las "cosas del mundo terrenal" a la que se refiere Bobes.

En seguida, en el párrafo siguiente, Marilyn Bobes expresa que Dulce María se vale de la religión como recurso poético y que apela a Dios como agarradero frente a su soledad y al silencio y reticencias de su poesía que "ninguna palabra conseguirá llenar", tal como lo dice Dulce María, citada por Bobes más arriba.

La profesora universitaria y crítica literaria radicada en los Estados Unidos, Alicia G. R. Aldaya habla de la religiosidad de Dulce María de esta manera:

Algunos poemas son oraciones imbuidas de fervor religioso. Súplicas apremiantes al Dios en quien cree, manifestaciones de su perspectiva piadosa. Son a la vez búsqueda de luz y afán de ceñirse sonriendo el cilicio de los deberes.

[...]

Pero en sus ríos interiores no sólo hay corrientes tumultuosas, anhelos de humana plenitud; también hay remansos plácidos, afanes

⁵¹⁷ Marilyn BOBES, "La poesía del silencio". En: SIMÓN, 219-220.

de mitigar el dolor del mundo: "Y mi sonrisa sea fuente/ y flor, y ala y venda. ¡Y sonrisa!" [Cita a Loynaz, "Oración del alba"]⁵¹⁸

El primer párrafo habla expresamente de los poemas de Dulce María como vehículo del fervor religioso de la escritora; están dirigidos a Dios y al mismo tiempo son búsqueda de lo infinito así como ascesis frente a los deberes cotidianos, dentro de los cuales están –tal como lo expresa Aldaya en el segundo párrafo– el servicio social propio del cristianismo ("mitigar el dolor del mundo" y ser "venda" además de "...fuente,/ y flor, y ala [...] ¡Y sonrisa!..")

El crítico literario, ensayista, poeta y periodista español Bartolomé Mostaza expresa así su opinión sobre la religiosidad de Dulce María concretamente en *Poemas sin nombre*:

...sus poemas de índole religiosa expresamente –pues la religiosidad en cuanto comunicación con el Santo Espíritu o sed de Él está en todo el libro– resultan de interna reciedumbre maternal.

[Y pone como ejemplo un versículo del "Poema I":]

"Dame, Señor, una de tus estrellas de nodriza para estos hijos de menguada madre..."⁵¹⁹

La visión de conjunto de la religiosidad de Dulce María, para el poeta, ensayista e investigador literario cubano Raúl Hernández Novás, tiene distintas facetas: primero comenta que en la "visión blanca" de los dientes de una imagen de Cristo está "la esperanza de lo trascendente", todo esto con relación al poema loynaciano "La

⁵¹⁸ Alicia G. R. ALDAYA, "De la negación a la afirmación: 'eros' y 'agape' en *Versos de Dulce María Loynaz*". En: SIMÓN, 289-290.

⁵¹⁹ Bartolomé MOSTAZA, "Con el corazón en la cabeza". En: SIMÓN, 344.

sorrison", en el que la poeta habla del rictus de una imagen de Cristo ante la cual hace oración hasta que se va oscureciendo y entre las tinieblas sólo se percibe esa mueca de la figura de Jesús:

"... 'La sonrisa' (en *Versos, 1920-1938*) [...] Cuando todo oscurece queda sólo, en visión blanca, la esperanza de lo trascendente."⁵²⁰

Otra faceta en la que escudriña Hernández Novás es en el servicio social cristiano:

Muchas veces triunfa el ansia de *servir* como el remanso, el deseo franciscano de repartirse *por los caminos de la tierra* ('La oración del alba', *Versos*), el imperativo de hacer el bien: de ahí que ese amor a la persona lírica, al pequeño contrahecho, a la mujer estéril, a la leprosa...⁵²¹

Y más adelante Hernández Novás abunda sobre este aspecto:

"Sospechamos que en el fondo la poesía de Dulce María Loynaz no quiere ser esa vara de prestidigitador, ni el estanque contemplativo, sino el manantial que salva, el remanso que *sirve*."⁵²²

Por último, Hernández Novás concluye en que la religiosidad de Dulce María es fuente de conflicto y lucha más que de paz espiritual:

"Se cierra así el círculo de la conciencia íntima que no trae serenidad sino conflicto: perenne lucha por trascender los límites, seguida del desaliento, de una nueva lucha en mutua persecución constante."⁵²³

⁵²⁰ Raúl HERNÁNDEZ NOVÁS, "Del intimismo y sus conflictos". En: SIMÓN, 229.

⁵²¹ HERNÁNDEZ NOVÁS, En: SIMÓN, 230.

⁵²² HERNÁNDEZ NOVÁS, En: SIMÓN, 232.

⁵²³ HERNÁNDEZ NOVÁS, En: SIMÓN, 231.

Este esfuerzo por "trascender los límites" y acercarse a la Divinidad llega a veces al reclamo cercano a la blasfemia:

"Algunos poemas están impregnados de emoción religiosa. En otros por el contrario se expresa esa amargura extrema que pone al alma cerca de la blasfemia."⁵²⁴

Otro rasgo de lo religioso en Dulce María es la armonía entre lo material y lo espiritual que expresa Fina García Marruz, poetisa, ensayista e investigadora literaria cubana:

Sorprende (ya Juan Ramón lo había notado), la proximidad casi carnal con que se aproxima siempre nuestra autora a todo lo "vivo".

[...]

Ello puede sorprender sólo al que identifique el mundo cristiano, que es un mundo encarnado, con un ascetismo [...] o una puritana negación de los sentidos, y no con aquellos amorosos "sentidos abrasados" de que hablara el clásico.⁵²⁵

Y a esto la misma estudiosa García Marruz agrega:

Palabras acaso excesivas, pero que sólo puede encontrar desconcertantes el que no sepa que el cristianismo no es un "idealismo" sino que quizás lo único que comparte con el materialismo es su negativa a abstraer el espíritu de la materia, misterio de la encarnación por la que el mismo verbo no tuvo a menos hacerse "carne" ("Este es mi cuerpo") y por lo que se ha dicho con razón que el cristianismo (esencial punto de partida de toda la visión del mundo de nuestra poetisa) es un "materialismo a lo divino."⁵²⁶

⁵²⁴ Emma GONZÁLEZ YANES, "En puro y entrañable juego". En: SIMÓN, 352.

⁵²⁵ Fina GARCÍA MARRUZ, "Jardín: una novela inatendida". En: SIMÓN, 582. [Las cursivas son nuestras].

⁵²⁶ GARCÍA MARRUZ, En: SIMÓN, 591-592.

Por último mencionaremos otro rasgo de lo religioso en Dulce María, puesto en claro por la poetisa y profesora venezolana Pálmenes Yarza:

"Profunda fe en el destino de todo lo creado y un hondo sentimiento de duelo, trascienden esta poesía."⁵²⁷

⁵²⁷ Pálmenes YARZA, "Otras opiniones". En: SIMÓN, 647.

IV. ANÁLISIS DEL *CORPUS* DE POEMAS RELIGIOSOS DE DULCE MARÍA LOYNAZ

PARA CUMPLIR con el cometido de este subtema nos guiaremos por el esquema siguiente:

1. Poemas de anécdota religiosa: Dios como interlocutor de la poeta.
2. Poemas de asunto bíblico y/o religioso en general.
3. Poemas de fraternidad o de amor humano a nivel de *agape* y *cáritas*. Simpatía por las personas con discapacidades físicas o mentales.
4. Poemas en que aparece la franciscanía de la poeta o su amor a la naturaleza.
5. Un símbolo de lo religioso y de lo humano con trasfondo bíblico: Marta y María.

Las referencias bíblicas las tomaremos de la *Biblia de Jerusalén*. Nueva edición revisada y aumentada. Bilbao, Editorial Desclee de Brouwer, 1998.

1. POEMAS DE ANÉCDOTA RELIGIOSA: DIOS COMO INTERLOCUTOR DE LA POETA

PRINCIPIEMOS PUES por los poemas de anécdota religiosa en los que Dios es el interlocutor de la poeta, como es el caso de "La oración del alba":

Señor:

Te pido ahora que me dejes
bajar de esta mi torre de marfil; de la altísima
torre a donde, sola y callada,

5 sin volver la cabeza subí un día:

Un día de esos en que siente uno
yo no sé qué nostalgia de alas...

Una fina

tristeza se me ahonda

10 despacio... la tristeza de las cimas.

Quiero bajar, Señor,
quiero bajar en paz.

Inclina

más mi frente —esta frente siempre alta...—

15 Suaviza

y distiende mis manos que, de tanto

no querer asir nada, están un poco rígidas...

Inclíname la frente alta y devuélvele

a tu tierra mi mirada perdida.

20 ¡Ay! Miré demasiado las estrellas...

No hay que mirarlas tanto:

Con tus manos heridas

sosténme en la bajada un poco triste

y dime qué palabra se le dice a la hormiga,

25 a la yerba del campo, al que está triste,

al que tiene las manos manchadas...

La sencilla

palabra, Dios mío...

Ayúdame

30 a disimular esta repulsión instintiva

hacia las cosas feas y concédeme

la comprensión.

Yo quiero comprender...

¡Qué exquisita

35 gracia la de saber que todo está

bien!... La de entender la armonía

de lo inarmonioso.

Yo quiero

comprender y amar.

40 —¡Quisiera besar la herida

de un leproso y que él no supiera nunca

cuánto el beso me costaría...—

- Dame la buena voluntad;
dame más suavidad para la vida...
- 45 Yo no quiero que sepan que estoy triste,
yo quiero comprender y amar; yo quiero
que la palabra dura que alguien diga
no vaya a oscurecerme la mirada limpia.
Dame, Señor, un buen olvido
- 50 para las pequeñas
injusticias de cada día;
dame que la mentira y la torpeza
no puedan ya quitarme la sonrisa.
Dame valiente el corazón, segura
- 55 la mano, el pie incansable y el amor...
¡Bien vendría
ahora un poco de serenidad
y otro poco de fe!... Me quedo tan sombría,
tan callada a veces...
- 60 Amanece en la vaga lejanía:
Bajaré de la torre de marfil,
y dejaré mi luna lila
y mi soledad y mi ensueño...
El polvo vuelve al polvo:
- 65 Me perderé un buen día
por los caminos de la tierra, y si un minuto
el desaliento me domina,
nadie vea mi desaliento

y todos vean mi sonrisa.
 70 Y mi sonrisa sea fuente,
 y flor, y ala, y venda... ¡Y sonrisa!...
 ¡Por los caminos de la tierra;
 por los caminos de la tierra,
 como San Francisco quería!...⁵²⁸

Analizaremos, pues, este poema que comienza con el vocativo: "Señor:" (verso 1). Del verso 2 al 14 su plegaria consiste en que Dios la ayude a bajar de una "torre de marfil" a la que subió un día en que sintió "no sé qué nostalgia de alas..." Brevemente nos detendremos ante este verso, que evoca a San Juan de la Cruz en su "Cántico espiritual" ("un no sé qué que quedan balbuciendo") y en su "Glosa a lo divino" ("...no sé qué/ que se halla por ventura"). Otro motivo para detenernos es su "nostalgia de alas" que, de acuerdo con lo que vimos en el apartado de poética de nuestra autora, es un símbolo de lo espiritual, del anhelo de alturas y de infinito. La poeta prosigue en su simbolismo de la "torre de marfil" como un impedimento para el amor al prójimo y en los versos del 11 al 14 reitera su súplica: "Quiero bajar, Señor,/ quiero bajar en paz./ Inclina más mi frente [...]" Este último fragmento del verso 14 se repite en el verso 18 ("Inclíname la frente alta [...]"). Hay que hacer notar que usa "frente alta" tres veces como sinécdoque para expresar el todo que es ella misma.⁵²⁹

⁵²⁸ LOYNAZ, "La oración del alba". En: VRS, *Poesía completa*, 18-20.

⁵²⁹ Sinécdoque: tropo que consiste en mencionar la parte por el todo o viceversa, el género por la especie o viceversa; el singular por el plural y viceversa. (Ver: Mónica de NEYMET, *Poesía. Figuras literarias*. México: UNAM, 1988, 4)

En los versos del 15 al 19 continúa con su plegaria, pero ahora, además de referirse a la "frente alta" se refiere a sus manos y a su mirada, a manera también de sinécdoques. Al hablar de sus manos dice que, de "no querer asir nada, están un poco rígidas..." Ese "no querer asir nada" nos remite a una falta de compromiso con el prójimo, de lo que se lamenta a todo lo largo del poema. Cuando alude a su mirada le asigna el adjetivo "perdida" que, en los Evangelios nos dirige a la "oveja perdida" que fue rescatada y al "hijo perdido" que fue recuperado, y en este caso la poeta quiere que esa mirada le sea devuelta a la tierra y pide a Dios: "...devuélvele/ a tu tierra mi mirada perdida."

Esta súplica se complementa con la queja externada en los versos 20 y 21 ("¡Ay! miré demasiado las estrellas.../ No hay que mirarlas tanto:"). En seguida, en el verso 22 se refiere a las llagas de Cristo: "Con tus manos heridas" y pide la ayuda de esas manos lastimadas para retornar a la tierra y acercarse de nuevo al prójimo: "sosténme en la bajada un poco triste/ y dime qué palabra se le dice a la hormiga,/ a la yerba del campo, al que está triste,/ al que tiene las manos manchadas..." Es preciso señalar que en estos versos Dulce María se acerca a la franciscanía y al amor hacia la naturaleza (que nosotros señalamos con el número 4 en el desglose del *corpus* religioso más arriba), y por otro lado, al hablar de su "palabra" aquí y en los versos 27 y 28 la poeta alude a su poesía como medio de acercarse a la humanidad: "La sencilla/ palabra, Dios mío..." La poeta se sabe propietaria del don de la palabra y la quiere poner al servicio del hermano más próximo. De los versos que van del 29 al 39 hay que

destacar dos elementos: el primero es "las cosas feas" y "lo inarmonioso". Nuestra poetisa pide a Dios que la ayude "a disimular esta repulsión instintiva/ hacia las cosas feas..." y asimismo quiere "[...] entender la armonía/ de lo inarmonioso." En segundo lugar, en estos diez versos la escritora plantea como solución la comprensión, el "[...] saber que todo está/ bien..." y por eso en su plegaria repite dos veces "comprender", una vez "comprensión" y los verbos "saber" y "entender" y cierra este círculo con los versos 38 y 39: "Yo quiero/ comprender y amar."

De los versos 40 al 43 nos encontramos con rasgos que pertenecen al número 3 de nuestra clasificación del *corpus*: la fraternidad a nivel *agape* y *cáritas*; la simpatía por los humildes. "—¡Quisiera besar la herida/ de un leproso y que él no supiera nunca/ cuánto el beso me costaría!...—" El verso 44 pareciera ser un susurro por la aliteración de los sonidos de la alveolar fricativa sorda ("s"), si no fuera por las implosivas (labial oclusiva sorda "v") que también dan un efecto sonoro de aliteración: "dame más suavidad para la vida..."

Los versos 45 y 46 complementan la idea de fraternidad expresada en los versos del 40 al 43: "Yo no quiero que sepan que estoy triste, / yo quiero comprender y amar [...]"

En seguida la poeta habla del perdón a las ofensas del hermano en los versos del 46 al 53: "[...] yo quiero/ que la palabra dura que alguien diga/ no vaya a oscurecerme la mirada limpia./ Dame, Señor, un buen olvido/ para las pequeñas/ injusticias de cada día;/ dame que la mentira y la torpeza/ no puedan ya quitarme la sonrisa." Aquí vuelve a aparecer el sustantivo "mirada" ("mirada limpia"); "limpia" a fuerza de

haber bajado de la “torre de marfil” y de “comprender y amar”. Ya en el capítulo de poética de Dulce María hablábamos de la repetición de “ojos” y “mirada” y todos los sustantivos y verbos relacionados con ellos: ver, mirar, observar, entre otros.

En los versos del 54 al 59 Dulce María pide virtudes a Dios: valentía, seguridad, “un pie incansable”, amor, serenidad y fe (aparecen en ese orden). Cuando pide “[...] un poco de serenidad/ y otro poco de fe!...” se queja de esa misma “tristeza de las cimas” (verso 10) y dice: “[...] Me quedo tan sombría,/ tan callada a veces...”

En el verso 60 nuestra escritora ubica anecdóticamente toda la plegaria durante la noche, pues en él aparece una referencia: “Amanece en la vaga lejanía:” Y luego dice que bajará de su “torre de marfil” en ese comienzo del día que bien pudiera ser el inicio de una nueva vida. A su “torre de marfil” la equipara con la aliteración “mi luna lila” y con su “soledad” y su “ensueño”, todo esto lo dejará atrás y, a cambio, se perderá “[...] un buen día/ por los caminos de la tierra [...]”

En los versos que van del 66 al 71, regresa la poeta a la fraternidad a nivel *agape* y *cáritas* (ver desglose del *corpus*, número 3, ya aparecido en los versos 40-43 y 45-46): “[...] y si un minuto/ el desaliento me domina,/ nadie vea mi desaliento/ y todos vean mi sonrisa./ Y mi sonrisa sea fuente,/ y flor, y ala, y venda... ¡Y sonrisa!...” Más adelante la poetisa retoma el verso 66 y lo asocia a San Francisco (ver esquema de nuestro *corpus* religioso, número 4: poemas en que aparece la franciscanía de Dulce María Loynaz o su amor a la naturaleza; de igual modo, al aparecer la sonrisa como “ala”, la poeta usa un símbolo de lo espiritual, como lo vimos ya en el

apartado de poética de la autora): "¡Por los caminos de la tierra;/ por los caminos de la tierra,/ como San Francisco quería!..."

El siguiente poema que analizaremos también se refiere a las creaciones de anécdota religiosa en los que Dios es el interlocutor de la poeta y se titula "Señor que lo quisiste":

- "Señor que lo quisiste: ¿Para qué habré nacido?
 ¿Quién me necesitaba, quién me había pedido?
 ¿Qué misión me confiaste? Y ¿por qué me elegiste?,
 yo, la inútil, la débil, la cansada...? La triste.
- 5 Yo, que no sé siquiera qué es malo ni qué es bueno,
 y si busco las rosas y me aparto del cieno,
 es sólo por instinto. Y no hay mérito alguno
 en la obediencia fácil a un instinto oportuno...
- Y aún más: ¿Pude hacer siempre todo lo que he
 [intentado?
- 10 ¿Soy yo misma siquiera lo que había soñado?...
 ¿En qué ocaso de alma he disipado el luto?
 ¿A quién hice feliz tan siquiera un minuto?
 ¿Qué frente obscura y torva se iluminó de prisa
 tan sólo ante el conjuro de mi pobre sonrisa?
- 15 ¿Evitar a cualquiera pude el menor quebranto?
 ¿De qué sirvió mi risa; de qué sirvió mi llanto?
 Y al fin, cuando me vaya fría, pálida, inerte...

¿Qué dejaré a la Vida? ¿Qué llevaré a la Muerte?...

.....

Bien sé que todo tiene su objeto y su motivo:

20 Que he venido por algo y que para algo vivo.

Que hasta el más vil gusano su destino ya tiene,
que tu impulso palpita en todo lo que viene...

Y que si lo mandaste fue también con la idea
De llenar un vacío, por pequeño que sea...

25 Que hay un sentido oculto en la entraña de todo:

En la pluma, en la garra, en la espuma, en el lodo...

Que tu obra es perfecta: ¡Oh Todopoderoso,
Dios Justiciero, Dios Sabio, Dios Amoroso!...

El Dios de los mediocres, los malos y los buenos...

30 En tu obra no hay nada ni de más ni de menos...

Pero... No sé, Dios mío: Me parece que a ti

—¡jun Dios...!— te hubiera sido fácil pasar sin mí...⁵³⁰

En una primera lectura se distinguen dos partes en el poema, divididas por las dos líneas de puntos: en la inicial, Dulce María pregunta a Dios por la misión que le asignó al haberla creado y, en la segunda sección teme ser irreverente al cuestionar a la Divinidad y suaviza el tono al afirmar que todo lo que existe tiene un motivo de ser

⁵³⁰ LOYNAZ, "Señor que lo quisiste..." En: *VRS, Poesía completa*, 21-22.

y es perfecto, para finalizar con un leve reproche cargado de humildad: "Pero... No sé, Dios mío: Me parece que a ti/ ¡un Dios...!- te hubiera sido fácil pasar sin mí..."

En el verso 1, el vocativo "Señor que lo quisiste:" atribuye a Dios la cualidad de creador y, por supuesto, se dirige a él como a un ser personal. En las siguientes preguntas que lanza hacia la Divinidad a manera de recriminación, la poeta es consciente de su contingencia hasta llegar al último cuestionamiento (en el segundo hemistiquio del verso 3 y todo el verso 4) en el que expresa el reproche más radical: "[...] Y ¿por qué me elegiste,/ yo, la inútil, la débil, la cansada...? La triste." Al hablar de que Dios la eligió para la existencia en forma personal, la poetisa se refiere a ese Ser Supremo del catolicismo que conoce a los individuos desde antes de hallarse concebidos en el seno materno, desde una perspectiva de eternidad. En seguida, Dulce María se anonada en el verso 4 que acabamos de citar; la escritora se considera totalmente indigna de la existencia porque no cree tener las cualidades para el servicio al prójimo que, como veremos en los versos que van del 11 al 15, la poeta considera que es la misión de todo hombre y de toda mujer que viene al mundo.

En los versos que van del 5 al 8, la poetisa habla del bien y el mal que simboliza, el primero con las "rosas" y el segundo con el "cieno", y la virtud de elegir entre uno y otro es dejada fuera del "instinto" y de "la obediencia fácil a un instinto oportuno", sin tomar en cuenta que, aunque la opción entre uno y otro es volitiva y, por lo tanto producto de

la conciencia, una vez que el ser humano ejerce esa virtud, se va volviendo "instinto" por llamarle de algún modo a la decisión automática entre el bien y el mal.⁵³¹

En los versos 9 y 10 la poetisa nos quiere decir que cómo podría alcanzar los planes divinos sobre su vida, si ni siquiera ha podido lograr sus propios propósitos. Los proyectos de Dios, según vemos en los versos que van del 11 al 15 consisten, según la poeta y de acuerdo con las pautas cristianas de la vida, en el amor al hermano más próximo —ya habíamos esbozado esto antes. Ese amor lo expresa Dulce María como un hacer feliz, iluminar con su sonrisa o evitar "el menor quebranto" al que está de "luto", al de la "frente oscura y torva", en fin, al agobiado por su propia humanidad.

Los versos que van del 16 al 18 expresan una amargura extrema ante la insignificancia de la vida de los individuos: "¿De qué sirvió mi risa; de qué sirvió mi llanto?/ [...] ¿Qué dejaré a la Vida? ¿Qué llevaré a la Muerte?..." Es importante hacer notar que en esta alusión a la muerte, la poetisa no hace distinción entre cuerpo y alma o espíritu, se olvida de franciscanías cuasi panteístas sobre su reintegración a la tierra, al aire y a la naturaleza en general, y habla de la muerte como el fin de todo su ser aunque ese dejar algo a la vida y llevarse otro tanto a la muerte nos remiten a la inmortalidad.

Dulce María nos expresa en los versos que van del 19 al 26

⁵³¹ "... la prudencia no podrá establecerse en estado habitual, sino procurando la *habituación* de todas nuestras potencias en esta persecución de los fines morales, que es el punto de partida del ejercicio prudente de la razón práctica. Así la virtud moral aparecerá esencialmente como un *habitus electivus*..." (Tomado de MELLESSIER, En: *Iniciación teológica II*, 188.)

"...que todo tiene su objeto y su motivo:", que en los planes de Dios cada cosa tiene su "destino", "un sentido oculto" y su idea es "...llenar un vacío, por pequeño que sea..." Y, después de hablar del significado de su propia existencia en el verso 20 ("Que he venido por algo y que para algo vivo"), Dulce María se pone al nivel de un gusano y de cualquier animal así como de la espuma marina y el lodo primigenio con que fue creado el ser humano según la tradición judeo-cristiana: "Que hasta el más vil gusano su destino ya tiene," (verso 21). "En la pluma, en la garra, en la espuma, en el lodo..." (verso 26). Como nota aparte este verso 26 tiene una rima interna en las palabras "pluma" y "espuma".

La poeta alaba a Dios y a su creación en los versos que van del 27 al 30: "Que tu obra es perfecta: ¡Oh Todopoderoso,/ Dios Justiciero, Dios Sabio, Dios Amoroso!.../ [...] En tu obra no hay nada ni de más ni de menos..." Es interesante ver el orden en que pone Dulce María los atributos divinos: "Todopoderoso", "Justiciero", "Sabio" y, finalmente "Amoroso". Quizá el primero y el último hayan sido escogidos y puestos en ese orden para poder rimarlos, pero, ¿por qué pone la poeta "Justiciero" antes que "Sabio"? ¿Será un resabio de una religión del Antiguo Testamento que priva sobre el Dios cuya sabiduría es el amor y la misericordia más que la justicia misma propio del Nuevo Testamento? De cualquier modo las cualidades "Todopoderoso" y "Amoroso" tienen un lugar privilegiado en la estructura del poema y destacan sobre las otras dos. El verso 29 nos habla también de la Divinidad de Dulce María: "El Dios de los mediocres, los malos y los buenos..." En este verso asocia "los malos y los buenos" a manera de

una antinomia que pudo haber sido ignorada y puesta en forma gradual: los malos, los mediocres y los buenos. Aquí es probable que ponga primero a los mediocres y que destaque así este adjetivo para darle el peso que tiene en las palabras de Jesucristo que pone en boca de San Juan en la carta a la iglesia de Laodicea contenida en el Apocalipsis, en las que dice: "Conozco tu conducta: no eres ni frío ni caliente. ¡Ojalá fueras frío o caliente! Ahora bien, puesto que eres tibio, y no frío ni caliente, voy a vomitarte de mi boca" (*Apocalipsis* 3, 15-16).

Finalmente ya citamos el reproche humilde de la poeta hacia su Dios con que cierra el poema en los versos 31 y 32: "Pero... No sé, Dios mío: Me parece que a ti/ —¡un Dios...!— te hubiera sido fácil pasar sin mí..."

El siguiente poema de anécdota religiosa en que la poeta se refiere a Dios como interlocutor es "La oración de la rosa", que en seguida transcribiremos para luego analizarlo:

Padre nuestro que estás en la tierra; en la fuerte
y hermosa tierra;
en la tierra buena:

- Santificado sea el nombre tuyo
5 que nadie sabe; que en ninguna forma
se atrevió a pronunciar este silencio
pequeño y delicado..., este
silencio que en el mundo
somos nosotras
10 las rosas...

Venga también a nos, las pequeñitas
y dulces flores de la tierra,
el tu Reino prometido...

Hágase en nos tu voluntad, aunque ella
15 sea que nuestra vida sólo dure
lo que dura una tarde...

El sol nuestro de cada día, dánoslo
para el único día nuestro...

Perdona nuestras deudas
20 -la de la espina,
la del perfume cada vez más débil,
la de la miel que no alcanzó
para la sed de dos abejas...-,
así como nosotras perdonamos
25 a nuestros deudores los hombres,
que nos cortan, nos venden y nos llevan
a sus mentiras fúnebres,
a sus torpes o insulsas fiestas...

No nos dejes caer
30 nunca en la tentación de desear
la palabra vacía -¡el cascabel
de las palabras!...-,
ni el moverse de pies
apresurados,

35 ni el corazón oscuro de
los animales que se pudre...
Mas líbranos de todo mal.
Amén.⁵³²

En primer lugar definiremos si se trata de una paráfrasis o un pastiche. De acuerdo con Helena Beristáin, nos inclinamos por la primera opción:

...paráfrasis es la interpretación libre y generalmente amplificada de un texto [...] Puede tener propósito didáctico o literario. [...] En el segundo caso [el literario] se trata de una recreación poética del mismo tema, por lo que los tropos del original pueden quedar como otros tropos en la paráfrasis; una metáfora puede ser explicada por otra metáfora.⁵³³

Este poema es una interpretación libre y amplificada de la oración del Padrenuestro. Tiene una intención literaria y por tanto se trata de una recreación poética del mismo tema.

Un pastiche, por el contrario, imita fórmulas estilísticas características de un autor, de una corriente, de una época, etc., e inclusive puede crear una obra original con elementos tomados de otras obras y que pueden ser "*lugares comunes* formales o de contenido o de ambos a la vez, [pero] está más próximo a la parodia, imitación burlesca de una obra, un estilo, un género, un tema tratados antes con seriedad."⁵³⁴

⁵³² LOYNAZ, "La oración de la rosa". En: *VRS, Poesía completa*, 25-26.

⁵³³ Helena BERISTÁIN, *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1985, 381.

⁵³⁴ BERISTÁIN, 387.

En este caso, Dulce María toma el tema de otra obra, pero lo interpreta y lo amplifica, no lo imita burdamente ni mucho menos en sentido burlesco y en cuanto al estilo, tampoco copia el de los autores bíblicos; por esto es que nos inclinamos a decir que se trata de una paráfrasis y no un pastiche.

Para analizar este poema nos apoyaremos en la versión del Padrenuestro del evangelio según San Mateo, localizada en el capítulo 6, versículos del 9 al 13 y para no estar remitiendo al lector a numerosas citas de pie de página solamente anotaremos *Mateo 6*, y el versículo correspondiente, dando por hecho, tal como ya dijimos antes, que estamos consultando la *Biblia de Jerusalén*, página 1431.

La poeta respeta el orden de las plegarias del Padrenuestro y se dirige a Dios desde el punto de vista de una rosa —que es la flor por antonomasia según ella misma—⁵³⁵ a la que, usando una prosopopeya, pone a dialogar con Él.⁵³⁶

"Vosotros, pues, orad así: Padre nuestro que estás en los cielos, santificado sea tu Nombre" (Mateo 6, 9).

Hay dos consideraciones que hacer con relación al inicio de este poema: la primera es que Dulce María se dirige a Dios como padre y en plural a la manera en que Cristo enseñó a sus discípulos, y la segunda es que no respeta el paralelismo usado por Él y por el autor

⁵³⁵ "Las violetas son mis flores preferidas, pero la rosa es el símbolo de todas las flores. Cuando se dice rosa se está hablando de todas las flores del mundo, de todas las cualidades de las flores." [Cita a Dulce María LOYNAZ en Vicente GONZÁLEZ CASTRO, *Un encuentro con Dulce María Loynaz*. La Habana: Artex / Prelasa, 1994, 88].

⁵³⁶ Prosopopeya: atribución de características humanas a las cosas o a los animales.

bíblico, propio de la literatura hebrea, en el que repite la perfección de la Divinidad redundando en que "está en los cielos" y que "su Nombre sea santificado". Por el contrario, pone en estrofas diferentes cada miembro de este paralelismo.

Por eso conviene respetar el orden estrófico con que la poeta divide en dos el paralelismo antes detectado en la fuente bíblica y que en su obra glosa en dos estrofas —una para cada miembro del paralelismo— lo que en el versículo evangélico aparece junto. Así pues, estudiaremos primero lo dicho en los versos loynacianos del 1 al 3: la variante en esta loa es que para la rosa Dios está en la tierra "[...] en la fuerte/ y hermosa tierra;/ en la tierra buena:" Aquí nos encontramos frente a una franciscanía que devuelve al cosmos su hermosura y bondad de paraíso primigenio.

En los versos del 4 al 10 —la segunda parte de ese paralelismo mencionado— la rosa dice a la Divinidad: "Santificado sea el nombre tuyo" y abunda con humildad y en plural en que las rosas no se atreven "[...] a pronunciar este silencio/ pequeño y delicado...", así como ya antes había dicho que ese Nombre de Dios nadie lo sabe y con esto quiso establecer de antemano la santidad de ese Nombre, lo inalcanzable que está para cualquier creatura.

"...venga tu Reino; hágase tu Voluntad así en la tierra como en el cielo" (Mateo 6, 10).

En esta cita textual nos encontramos una vez más con un paralelismo propio de la literatura hebrea: Jesús Cristo dijo "venga tu Reino" y reitera la misma idea en el "hágase tu voluntad", puesto que

la única manera de que llegue a nosotras sus creaturas el Reino de Dios es haciendo la voluntad divina.

La primera parte del paralelismo está expresa en los versos del 11 al 13, en los que la rosa pide en plural que el Reino de Dios llegue también a ellas, "[...] las pequeñitas/ y dulces flores de la tierra," Nuevamente estamos ante una visión franciscana del mundo en la que lo pequeño y lo humilde se aproxima más a las virtudes cristianas, porque Jesús, el Cristo, se anonadó a sí mismo y se hizo uno de nosotros y, por otro lado, San Francisco quiso vivir esta característica de la Divinidad hasta sus últimas consecuencias.⁵³⁷

El "hágase tu voluntad en la tierra como en el cielo" –segunda parte del paralelismo del texto original– está manifiesto en los versos loynacianos que van del 14 al 16, en los que las rosas (plural) hacen un suave reproche: "Hágase en nos tu voluntad, aunque ella/ sea que nuestra vida sólo dure/ lo que dura una tarde..." Esta mínima recriminación sólo puede justificarse en boca de seres tan humildes y simples como una flor, puesto que la persona humana vive el espejismo de que su vida es larga y no repara en que ésta tendrá final algún día. Esto está relacionado con el hacer la voluntad de Dios antes de que nuestros cuerpos se agosten como los capullos y la hierba.

537

El cual, siendo de condición divina, no codició el ser igual a Dios sino que se despojó a sí mismo tomando condición de esclavo. Asumiendo semejanza humana y apareciendo en su porte como hombre, se rebajó a sí mismo, haciéndose obediente hasta la muerte y una muerte de cruz. (*Filipenses 2, 6-8*)

"Nuestro pan cotidiano dánosle hoy" (Mateo 6, 11).

En los versos 17 y 18 las rosas piden "El sol nuestro de cada día" y nuevamente reprochan el ser tan efímeras –"para el único día nuestro..." Para el humano y en particular el cristiano, el alimento bien puede ser la Eucaristía, bien puede ser la Palabra de Dios contenida en la *Biblia*, pero es también la comida, el alimento material que nutre su cuerpo y de este "pan nuestro cotidiano" se pueden desprender dos ideas: primero, que la Divinidad cuida también de nuestros cuerpos y, en seguida, que la preocupación humana por este alimento corporal no debe extenderse más allá del "único día nuestro" precisamente porque Dios cuida de todo lo que necesitamos a diario. Esto de alguna manera tiene que ver con el maná que daba Jehová a su pueblo con la condición de que cada individuo recogiera sólo lo que iba a comer durante cada día (*Éxodo*, 16, 1-21). Por ello en estos dos simples versos de Dulce María está contenido el auténtico significado del alimento diario.

"y perdónanos nuestras deudas, así como nosotros hemos perdonado a nuestros deudores" (Mateo 6, 12).

Este versículo está parafraseado en los versos loynacianos que van del 19 al 28. Aquí no hay ningún paralelismo, sino un condicionamiento en el que el perdón de nuestras ofensas por parte de Dios depende de que nosotros demos nuestro más profundo perdón a los que nos ofenden. En una primera parte del poema, la autora se explaya en una enumeración de las deudas de las rosas en los versos del 20 al 23 enmarcándolas dentro de guiones largos como un aparte de lo dicho en el verso 19 ("Perdona nuestras deudas").

Dichas ofensas de las flores son: “—la de la espina,/ la del perfume cada vez más débil,/ la de la miel que no alcanzó/ para la sed de dos abejas...—”; si traducimos esta prosopopeya en términos humanos, la espina es la defensa mínima y única que la flor usa para quien la corta, el perfume es su atributo por excelencia y aun cuando se está marchitando, lo conserva; así que es una pena para una flor no servir para perfumar, lo mismo puede decirse de la miel, que es otra de sus esencias, propias de su ser. Así pues, la ofensa de estas rosas a Dios son dos: protegerse con su endeble espina de ser cortada y no ser útil a alguien, que en términos cristianos es el hermano más próximo.

En una segunda parte de esta misma estrofa, en los versos que van del 24 al 28, las flores hablan de las ofensas que tienen que tolerar de parte de los seres humanos, que son detalladas en los versos del 26 al 28: “que nos cortan, nos venden y nos llevan/ a sus mentiras fúnebres,/ a sus torpes o insulsas fiestas...” No es preciso explicar estos versos, puesto que las más ofendidas, sin mucho pensarlo, son las pequeñas flores y los humanos quedamos como unos hipócritas y frívolos.

“y no nos dejes caer en tentación, más llbranos del mal” (Mateo 6, 13).

La paráfrasis de este versículo bíblico, aparece en el poema de Dulce María en los versos que van del 29 al 38. Las tentaciones de las rosas son tres en este poema: la primera está relacionada con la poética de su autora y que consiste en no desear “la palabra vacía —¡el cascabel/ de las palabras!...—”. Como ya vimos en el apartado de estilo y poética de nuestra escritora, el símbolo de la rosa está asociado a la

creación poética y aquí lo vemos claramente. La segunda tentación está expresada aquí como un no desear "ni el moverse de pies/apresurados," que para Dulce María es la enfermedad del siglo: la prisa.

Con relación a la urgencia de vivir y de hacer las cosas, la poeta dedica el capítulo IV de la quinta parte de su novela *Jardín* a la prisa, y el filósofo José Gaos comenta, tras leerlo, con el ensayista, crítico literario y profesor cubano José María Chacón y Calvo lo siguiente:

... no había leído en nuestra lengua un estudio tan agudo, tan revelador sobre el fenómeno de la prisa como las páginas que con este título -'Prisa'- dedica *Jardín* para pintar la angustia, 'el vago terror', de Bárbara, la protagonista del libro, frente a esta modalidad de la vida contemporánea.⁵³⁸

Concluamos este asunto de la prisa con palabras de la misma Dulce María:

Corren a diestra y siniestra sin objeto ni rumbo alguno, y se ve que corren simplemente por correr.

Corren sin saber a dónde quieren ir. ¿Lo sabe ella acaso?

No deben sentirse bien en donde están y buscan otro sitio; pero una vez llegados, encuentran que tampoco es ése el que buscaban. Parecen unos perennes fugitivos sin que en realidad huyan de nada, ni alcancen nada por huir.

Tal vez los hombres huyen de sí mismos, pero se llevan con ellos, no pueden desprenderse de sus propios pensamientos, de sus propios cuerpos y sus propias almas, ni dejar atrás aquello de que huyen. La vida es una terrible desbandada.⁵³⁹

⁵³⁸ José María CHACÓN Y CALVO, "Una novela lírica". En: SIMÓN, 434.

⁵³⁹ LOYNAZ, *JDN*, 218.

La tercera tentación de las rosas es el no desear "ni el corazón oscuro de/ los animales que se pudre..." Es un hecho que, en la jerarquía de la naturaleza, el reino vegetal es superior al mineral porque tiene vida, y el mundo animal rebasa en perfección al vegetal porque posee una inteligencia instintiva, y el ser que está a la cabeza de todo el cosmos es la persona humana por tener un espíritu, una inteligencia y una libertad. Así pues, las flores no deben desear ser como los animales o como el mismo ser humano, porque, además de que ellas poseen su propio acabado, tanto los animales como lo que de tal tiene el *homo sapiens* es corruptible tras la muerte. Y no es que las rosas sean perennes y que no se pudran, pero ellas están fuera de las leyes de la depredación y en la cadena alimenticia sirven de alimento, mientras que no usan como comida a otros seres vivos y lo que podríamos llamar su "corazón", que es una metáfora de su esencia, no es "oscuro", no está manchado de sangre.

El cierre de este poema es literalmente el mismo de la referencia bíblica: "Mas líbranos de todo mal./ Amén."

El siguiente poema de anécdota religiosa en que Dios es el interlocutor de la poeta que detectamos y analizaremos es el "Poema LXIX":

1 Porque me amas más por mi arcilla que por mi flor; 2
porque más pronto hallo tu brazo cuando desfallezco que
cuando me levanto; 3 porque sigues mis ojos a donde
nadie se atrevió a seguirlos y regresas con ellos amansados,
a salvo de alimañas y pedriscos, 4 eres para siempre el

pastor de mis ojos, la lumbre de mi casa, el soplo vivo de mi arcilla.⁵⁴⁰

Como este poema está escrito en prosa, iremos examinando por versículos, es decir, ideas completas, a veces separadas por pausas mayores (punto seguido y aparte, así como punto y coma y puntos suspensivos), y en otros casos sin el criterio de la puntuación.

Aunque en esta creación la escritora no habla expresamente de Dios, conjeturamos que se dirige a la Divinidad cristiana por los símbolos que aparecen en ella: "arcilla", "amansados", "pastor", "soplo vivo", y las nociones de hallar "tu brazo cuando desfallezco", "a salvo de alimañas y pedriscos" que revelan una fuerza superior atribuida a su interlocutor.

Empezaremos primero por la idea global del poema: el Dios del Nuevo Testamento bíblico manifiesta su amor y su poder en la debilidad de la persona humana para que ésta no se ensoberbezca de lo que es obra divina. Esto lo hallamos muy claramente en la segunda carta del apóstol San Pablo a los corintios:

"Pero él me dijo: 'Mi gracia te basta, que mi fuerza se realiza en la flaqueza'. Por tanto, con sumo gusto seguiré gloriándome sobre todo en mis flaquezas, para que habite en mí la fuerza de Cristo" (2 *Corintios* 12, 9).

El primer versículo lleva implícita esta cita bíblica: "Porque me amas más por mi arcilla que por mi flor". Aquí más que de fuerza o poder la poeta habla de amor y usa dos símbolos antitéticos: "arcilla" y "flor". De arcilla estamos hechos según la tradición judeocristiana; y la

⁵⁴⁰ LOYNAZ, "Poema LXIX". En: *PSN, Poesía completa*, 124.

flor, de acuerdo con lo que ya vimos en el apartado de estilo y poética de Dulce María, es un emblema de su creación poética. Así pues, el Ser divino ama más en la poeta su condición mortal que su legado poemático para la posteridad. Y es que el amor de Dios no se apoya en el éxito mundano sino en nuestra naturaleza auténtica que no puede ser cambiada por ningún ropaje ni maquillaje alguno: somos arcilla a final de cuentas. Pero Él ama ese lodo, porque a través de Jesucristo le fue devuelta la condición divina de cuando fuimos creados. Esa arcilla algún día participará de la resurrección de Cristo.

En el versículo dos es más clara la idea del poder y la fuerza divinos de los que habla la cita de San Pablo: "porque más pronto hallo tu brazo cuando desfallezco que cuando me levanto". Ese "mi fuerza se realiza en la flaqueza", visto desde la perspectiva humana, desde el punto de vista del que recibe esa pujanza, es un llamado a confiar en la Divinidad, que en la referencia paulina es Jesucristo ("para que habite en mí la fuerza de Cristo").

El tercer versículo de este poema se expresa así: "porque sigues mis ojos donde nadie se atrevió a seguirlos y regresas con ellos amansados, a salvo de alimañas y pedriscos". En primer lugar es preciso destacar la sinécdoque de los "ojos", tan familiar en nuestra poeta.⁵⁴¹ Dios los sigue "donde nadie se atrevió a seguirlos". Una interpretación es que tal vez la poeta los ponía en realidades muy superiores, y por lo tanto solitarias para el común del género humano, donde sólo la Divinidad y ella resisten mirar. Pero luego la poetisa dice: "y regresas con ellos amansados", lo cual se presta a otra glosa,

⁵⁴¹ Ver nota 529.

dentro del contexto en el que esos ojos primero se fueron "a donde nadie se atrevió a seguirlos" y luego regresan "amansados", y más aún, adelantándonos en el curso del texto loynaciano, "a salvo de alimañas y pedriscos"; así pues, dentro de esta trabazón es posible señalar una paráfrasis muy *sui generis* de la tentación de Jesucristo en el desierto: la mirada de Dulce María (sinédoque: ella misma) se va a donde nadie se atreve a seguirla; regresa amansada tras la lucha con su demonio personal (llega "mansa", sometida a Dios) y sin ser dañada por las alimañas y pedriscos propios del desierto al que fue.

Tomamos el texto original de las tentaciones de Jesucristo en el desierto del evangelista Mateo (4, 1-11) porque nos pareció más descriptivo que el de Marcos (1, 12-13) y da más peso a las citas del Antiguo Testamento que el de Lucas (4, 1-13), y en él aparecen tres pruebas y en este orden: en la primera, después de cuarenta días y noches de ayuno, Jesús tuvo hambre y el diablo le dijo: "Si eres Hijo de Dios, di que estas piedras se conviertan en panes" con la consecuente respuesta de parte de Cristo: "*No sólo de pan vive el hombre, sino de toda palabra que sale de la boca de Dios*". En la segunda prueba, el diablo lleva a Jesús al alero del templo de la Ciudad Santa y le dice, usando las palabras del Salmo 91 —que son las que nos interesan para glosar el texto loynaciano—: "Si eres Hijo de Dios, tírate abajo, porque está escrito:

*"A sus ángeles te encomendará,
y en sus manos te llevarán,
para que no tropiece tu pie en piedra alguna."*

Dijimos antes que esta cita del Salmo 91 en boca de Satanás, como parte de la segunda tentación, era la que más nos importaba, porque, en el poema de Dulce María, Dios regresa con los ojos de la poeta “amansados, a salvo de alimañas y de pedriscos”. En el mismo Salmo 91, en dos versículos más delante de los citados por el demonio, dice que también la Divinidad protegerá al Hijo amado de las fieras y alimañas:

*“pisarás sobre el león y la víbora,
hollarás al leoncillo y al dragón.*

*Puesto que me ama, lo salvaré,
lo protegeré, pues me reconoce.”* (Salmo 91, 13-14).

Antes de pasar al examen del resto del poema de Dulce María, terminaremos de hacer la referencia –a manera de información– del pasaje de las tentaciones de Jesucristo: la respuesta de Jesús a la segunda prueba –que dejamos pendiente– fue ésta: “También está escrito: ‘*No tentarás al Señor tu Dios*’”. En la tercera y última prueba el demonio lleva al Dios-Hombre a una montaña muy elevada, le muestra la gloria del mundo y le dice: “Todo esto te daré, si postrándote me adoras”. A lo que contestó Jesús: “*Apártate, Satanás, porque está escrito: ‘Al Señor tu Dios adorarás, sólo a él darás culto.*” Y el pasaje termina así: “Entonces el diablo lo deja. Y he aquí que se acercaron unos ángeles y lo servían.”

Volviendo al texto de la poeta, el resultado de ese amor divino a su arcilla, de esa fortaleza infundida por la Deidad en los momentos difíciles, de haberla seguido a donde nadie se atrevería y regresarla mansa e incólume de las alimañas y los pedriscos, es una loa

apasionada: "eres para siempre el pastor de mis ojos, la lumbre de mi casa, el sople vivo de mi arcilla" –versículo cuatro.

La figura del buen pastor está expresa en distintos pasajes de los evangelios y en el Salmo 23 de la *Biblia*. Empecemos con este salmo:

"Yahvé es mi pastor, nada me falta."

En seguida citaremos al evangelista San Juan, que, de los cuatro, es el que nos ofrece una alegoría más extensa y bella de "El buen pastor" (Juan 10, 1-21):

"Yo soy el buen pastor.

El buen pastor da su vida por las ovejas.

[...]

Yo soy el buen pastor;

Y conozco mis ovejas

Y las mías me conocen a mí,

[...]

y doy mi vida por las ovejas"(Juan 10, 11, 14-15).

El símbolo de la lumbre aparece a lo largo de toda la *Biblia* como teofanías propias de la relación de Dios con su pueblo. Tiene un doble aspecto para la nación consagrada, que después sería la Iglesia católica: de atractivo y de temor, puesto que en una forma ambivalente la lumbre es signo de la revelación del Dios vivo, amoroso y nunca vengativo ni justiciero anunciado por Jesucristo y, por otro lado, purifica y es amenaza de castigo para los hijos rebeldes de Dios, es decir, es una exigencia de pureza. Para los que resultan depurados es una seducción que los acerca cada vez más a la Divinidad, mientras que otros se aproximan a ella por miedo, pues tanto a través de los

profetas como del mismo Jesucristo, aparece el fuego como símbolo del juicio final y de la muerte segunda, de lo que ha de ser el infierno para los de corazón duro: "Habla de la 'gehenna del fuego' (*Mateo* 5, 22), del fuego al que será arrojada la cizaña improductiva (*Mateo* 13, 40; cf. *Mateo* 7, 19), como también los sarmientos (*Juan* 15, 6)".⁵⁴² La controversia es porque la lumbre es un símbolo ambivalente: mientras que para los impíos es un castigo, para los purificados por ese mismo elemento es una "muralla de fuego"⁵⁴³ que los rodea, los separa del resto de los pecadores y que, por ser ellos los elegidos, se ven transformados en una lumbrera "como si participaran de la vida de Dios."⁵⁴⁴

Pero así como el mismo Jesucristo usa estas expresiones relativas al juicio final, nunca en su vida terrena fue instrumento de ese fuego vengador y por el contrario usó la imagen y la sustancia de este elemento natural como teofanía del Espíritu Santo mismo, del *Paráclito* (en griego: "llamar al lado de", abogado, intercesor, consejero, consolador). Para ilustrar esto, tomaremos sólo algunos textos, los más cimeros y en orden histórico:

En las palabras de Juan el Bautista: "Yo os bautizo con agua en señal de conversión; pero aquel que viene detrás de mí es más fuerte que yo, y no soy digno de llevarle las sandalias. Él os bautizará con Espíritu Santo y fuego. En su mano tiene el bieldo y va a limpiar su era: recogerá su trigo en el granero, pero la paja la quemará con fuego

⁵⁴² Xavier LÉON-DUFOUR, *Vocabulario de teología bíblica*. Barcelona: Herder, 1966, 309-310.

⁵⁴³ LEON-DUFOUR, 309.

⁵⁴⁴ LEON-DUFOUR, 309.

que no se apaga" (*Mateo 3, 11-12*). En las palabras de este profeta que acabamos de citar nos aventuramos a mostrar la ambivalencia de este símbolo que ya discutimos, pero para nuestros fines hacemos hincapié en ese bautismo "con Espíritu Santo y fuego".

Otro texto en que se habla de la lumbre como signo del *Paráclito* es el de Jesús ante su Pasión: "He venido a arrojar un fuego sobre la tierra y ¡cuánto desearía que ya hubiera prendido! Con un bautismo tengo que ser bautizado y ¡qué angustiado estoy hasta que se cumpla!" (*Lucas 12, 49-50*). Al respecto Xavier Léon-Dufour dice: "La muerte de Jesús ¿no es su bautismo en el espíritu y en el fuego?"⁵⁴⁵

En otro texto vemos a unos apóstoles de Cristo camino a Emaús después de la muerte y resurrección de Jesús, a los cuales se les une otro viajero que les explicaba las Escrituras del por qué tenía que morir el Ungido, y ese peregrino era su mismo maestro, pero ellos no lo distinguieron como tal porque "sus ojos estaban como incapacitados para reconocerlo" (*Lucas 24, 16*) y cuando en la cena, al partir el pan, finalmente lo identificaron, él se desvaneció. Y al comentar la aparición al resto de los seguidores del Cristo, decían: "¿No estaba ardiendo nuestro corazón dentro de nosotros cuando nos hablaba en el camino y nos explicaba las Escrituras?" (*Lucas 24, 32*). No hay mucho que explicar sobre este fuego interior que el Resucitado despertaba en sus apóstoles.

El último texto con que ejemplificaremos la lumbreira como signo del Espíritu Santo es el que narra lo que sucedió en Jerusalén, a los

⁵⁴⁵ LEON-DUFOUR, 310.

apóstoles en el día de Pentecostés:⁵⁴⁶ “Se les aparecieron unas lenguas como de fuego que se repartieron y se posaron sobre cada uno de ellos; se llenaron todos del Espíritu Santo y se pusieron a hablar en diversas lenguas, según el Espíritu les concedía expresarse” (*Hechos*, 2, 3-4).

Dulce María dice “la lumbre de mi casa”, en donde casa es una metonimia que alude a la poeta;⁵⁴⁷ y, como ya vimos extensamente, ese fuego también es símbolo de Dios, al igual que “el pastor de mis ojos” y la última imagen del poema: “el soplo vivo de mi arcilla.”

Con respecto al soplo vital en los textos bíblicos tenemos también distintas significaciones, aunque no tan antitéticas como las del fuego. En primer lugar, etimológicamente se deriva del griego *Pneuma* (de *pneo*, soplar) que pasó al latín como *Spiritus, ~us* (respirar) y al entrar al castellano adquiere distintas traducciones y matices, que podemos agrupar en cinco casos:

- 1) Significa aire o viento como elemento natural en el que se manifiesta Dios:

“...volaba a lomos de un querubín, sostenido por las alas del viento.” (2 *Samuel* 22, 11 y Salmo 18, 11).

⁵⁴⁶ Período de cincuenta días entre la Pascua y Pentecostés. Pentecostés, que primeramente fue fiesta de la siega, se había convertido también en la fiesta de la renovación de la Alianza. Este nuevo valor litúrgico pudo inspirar la escenificación de Lucas [al que citaremos en los *Hechos de los apóstoles* para narrar el Pentecostés cristiano], que evoca la entrega de la Ley en el Sinaí. (Tomado de la nota a pie de página de *Hechos de los apóstoles* 2, 1. *Biblia de Jerusalén*. Nueva edición revisada y aumentada. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1998, p. 1595).

⁵⁴⁷ Metonimia: tropo en que se menciona la causa por el efecto o viceversa; el instrumento por el que lo maneja; el signo por la cosa significada. (Ver Mónica de NEYMET, *Poesía. Figuras literarias*. México: UNAM, 1998, 4.)

"...te deslizas sobre las alas del viento;
tomas por mensajeros a los vientos" (Salmo 104, 3-4).

- 2) Se refiere a la respiración, al aliento de los seres vivos y, por lo tanto, al alma:

"Si escondes tu rostro, desaparecen,
les retiras tu soplo y expiran,
y retornan al polvo que son" (Salmo 104, 29).

"...el que a todos da la vida, el aliento y todas las cosas"
(*Hechos*, 17, 25).

"Cuando ella [la vida] se apague, el cuerpo se convertirá
en ceniza y el espíritu se desvanecerá como aire ligero."
(*Sabiduría* 2, 3).

- 3) Otro significado es el de la parte superior del alma o espíritu humanos:

- 3.1) En un sentido extenso, sin precisar más:

"...y mi espíritu se alegra en Dios mi salvador..." (*Lucas*
1, 47).

"El niño crecía y su espíritu se fortalecía y vivió en
lugares desiertos hasta el día de su manifestación a
Israel" (*Lucas* 1, 80).

"Retornó el espíritu a ella y, al punto, se levantó, y él
mandó que le dieran de comer" (*Lucas* 8, 55).

"...y Jesús, dando un fuerte grito, dijo: 'Padre, en tus
manos pongo mi espíritu'. Y dicho esto, expiró" (*Lucas*
23, 46).

3.2) Como fuente de pensamientos:

"...recuerdo;
por la noche musito en mi interior,
medito y se pregunta mi espíritu" (Salmo 77, 7).

"Pero hay un espíritu en el hombre,
el sopro de Shaddai, que lo hace inteligente" (Job 32, 8).

"Se trastornará el espíritu de Egipto en su interior,
y sus planes anularé" (Isaías 19, 3).

3.3.) Como fuente de decisiones:

"...todos los hombres generosos, impulsados por su espíritu, vinieron a traer la ofrenda reservada a Yahvé, para los trabajos de la Tienda del Encuentro, para todo su servicio y para las vestiduras sagradas" (Éxodo 35, 21).

"Entonces el Dios de Israel suscitó el espíritu de Pul, rey de Asiria, y el espíritu de Teglatfalasar, rey de Asiria, que deportó a los rubenitas, los gaditas y la media tribu de Manasés, y los llevó a Jalaj, Jabor, Jará y el río Gozán, hasta el día de hoy" (1 Crónicas 5, 26).

4) Una última significación es la del Espíritu Santo:

"[La sabiduría] Es un sopro del poder de Dios, una emanación pura de la gloria del Omnipotente; por eso nada contaminado le afecta" (Sabiduría 7, 25).

"¿Quién puede conocer tu voluntad, si tú no le das la sabiduría y le envías tu espíritu santo desde el cielo?" (Sabiduría 9, 17).

"El ángel le respondió: 'El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra; por eso el que ha de nacer será santo y se le llamará Hijo de Dios'"
(*Lucas 1, 35*).

"En cuanto oyó Isabel el saludo de María, saltó de gozo el niño en su seno, Isabel quedó llena de Espíritu Santo..."
(*Lucas 1, 41*).

"Zacarías, su padre, quedó lleno de Espíritu Santo y profetizó..." (*Lucas 1, 67*).

"Dicho esto, sopló y les dijo: Recibid al Espíritu Santo"
(*Juan 20, 22*).

"De repente vino del cielo un ruido como una impetuosa ráfaga de viento, que llenó toda la casa donde se encontraban. [...] se llenaron todos de Espíritu Santo..."
(*Hechos 2, 2 y 4*).

Cerraremos la explicación del "Poema LXIX" al indicar que la significación de su último símbolo de Dios en esta breve creación ("el soplo vivo de mi arcilla") es la del segundo apartado: la respiración, el aliento de los seres vivos y, por tanto, el alma. La poeta no va más allá (espíritu humano, fuente de pensamientos y de decisiones, Espíritu Santo), habla tan sólo de su arcilla vivificada por la Divinidad.

Otro poema en el que la Divinidad es su interlocutora es el "Poema LXXXIII" que reproduciremos a continuación:

- 1 Con collares de lágrimas adornaste mi pecho.
- 2 Con pétalos de sangre sembraste mi vestido.
- 3 ¿Es que soy más bella con tocado doliente, o acaso soy

- más tuya cuando mueles mi carne con mi alma en tus molinos que no paran nunca?
- 4 ¿Tan enterrada tengo la dulzura que necesitas sajar me por todos lados para encontrarla?
- 5 ¡Y por qué quieres mi dulzura, si todos los panales se te abren y toda miel es tuya antes de que la abeja la saque de su flor!
- 6 Extraño amante tú eres, que entre las cordilleras estrelladas aún reclama el amor de la leprosa, aún se obstina en nutrirse del mismo fango triste que una vez le salió de entre las manos.⁵⁴⁸

Los símbolos usados por la poeta aquí que nos hacen pensar que se dirige a Dios son: los "molinos", "todos los panales se te abren y toda miel es tuya antes de que la abeja la saque de su flor", el reclamo del "amor de la leprosa" y el "fango triste que una vez le salió de entre las manos".

La idea general del poema es el dolor que Dios permite que sufra la poeta en calidad de creatura suya; tribulaciones contradictorias ("Extraño amante tú eres...") tratándose de una Divinidad amorosa por naturaleza.

El primer versículo se refiere a un collar de perlas con que Dios adornó el pecho de la poetisa y desde este primer versículo aparece la aflicción, al usar como metáfora de las lágrimas a las perlas.

⁵⁴⁸ LOYNAZ, "Poema LXXXIII". En: *PSN, Poesía completa*, 127.

El segundo versículo usa como prosopopeya a una flor de pétalos rojos a la que le atribuye ser su "vestido" sembrado por Dios.⁵⁴⁹ Aquí hay otra referencia a su congoja de creatura: los pétalos son de "sangre".

En el tercer versículo la escritora plantea a la Divinidad dos preguntas paralelas; la que aparece primero es la siguiente: "¿Es que soy más bella con tocado doliente...?" Ese tocado doliente puede referirse a dos realidades: la del luto de quien sufre la pérdida de algo o alguien muy amado y recuerda la belleza de la *Madonna* de los Dolores al pie de la cruz viendo como moría el hijo. La segunda alusión es la del sayal y el cilicio para expiar las culpas, que procura esconder toda hermosura terrenal en aras de una penitencia.

La segunda pregunta paralela a la anterior es la que sigue: ¿...o acaso soy más tuya cuando muelas mi carne con mi alma en tus molinos que no paran nunca? Aquí la poeta se refiere al sufrimiento purificador ("soy más tuya") a través de los molinos que, como ya habíamos mencionado, son otro símbolo relativo a Dios, más propio del Antiguo Testamento que del Nuevo y que en seguida ejemplificaremos con textos tomados directamente de la *Biblia*:

"Persigo a mis enemigos, los deshago,
no vuelvo hasta que acabo con ellos;
los machaco, no pueden levantarse,
sucumben debajo de mis pies" (2 *Samuel* 22, 38-39).

⁵⁴⁹ Prosopopeya o personificación: consiste en atribuir cualidades propias de los seres animados a seres inanimados o abstractos, y cualidades humanas a los animales y a las cosas. [Mónica de NEYMET, *Poesía. Figuras literarias*. México: UNAM, 1988, 1].

"Los reduzco como polvo de la tierra,
los piso como barro de las calles" (2 Samuel 22, 43).

"¿Hasta cuándo me vais a atormentar
aplastándome con tanta palabra?" (Job 19, 2).

"Pero, ¿qué os importa ? Machacáis a mi pueblo y moléis el
rostro de los pobres?" (Isaías 3, 15).

"...grité hasta la madrugada;
como león tritura todos mis huesos.

De la noche a la mañana acabas conmigo" (Isaías 38, 13).

"He aquí que te he convertido en trillo nuevo,
de dientes dobles.

Triturarás los montes y los desmenuzarás,
y los cerros convertirás en tamo" (Isaías 41, 15).

"¡Levántate y trilla, hija de Sión!
Que yo te daré cuernos de hierro,
y pezuñas de bronce:

triturarás a pueblos numerosos,
consagrarás a Yahvé su botín,

y su riqueza al Señor de toda la tierra" (Miqueas 4, 13).

En el Nuevo Testamento el "moler" aparece siempre como trillar, en múltiples ejemplos de parábolas relativas a la siembra, la cosecha y el almacenamiento del grano, asimismo, como podemos ver en los ejemplos anteriores sólo en Isaías (38, 13), en el cántico del rey de Judá, Ezequías, cuando estuvo enfermo, habla de que Dios le trituraba

todos sus huesos, pero de ahí en fuera en el resto de los textos citados no aparece el Señor como molinero, sino que otorga este oficio a sus elegidos para vencer y triturar a sus enemigos. En los evangelios, Dios le permite al mismo Satán "cribar" a los escogidos de Jesús, mas no "molerlos" o triturarlos:

"Y el Señor dijo: ¡Simón, Simón! Mira que Satanás ha solicitado el poder de cribaros como trigo; pero yo he rogado por ti, para que tu fe no desfallezca" (*Lucas 22, 31*).

Es importante una nota al pie que aparece en el texto de Isaías (28, 23-29) que subtitula "El ejemplo de la labranza", la cual dice lo que sigue: "Inciso de carácter sapiencial a modo de parábola (aquí fuera de contexto). Si la agricultura fue enseñada por Dios, no va el propio Dios a ignorar sus principios al tratar a su pueblo. No se ara por arar, sino para sembrar; y esto se hace con orden. Distintos artículos (neguilla y comino, condimentos; cereales panificables, sustancia) reciben distinto tratamiento. Pero lo más importante: Dios como labrador de su pueblo, no es su molinero. Limpia de paja el grano, no lo tritura."⁵⁵⁰ Una de las enseñanzas de Dios para su pueblo contenidas en este texto y que nos revela su amor por sus privilegiados a través de la metáfora en la que el cereal los simboliza, es la siguiente:

"Tríllase el cereal,
pero no hasta triturarlo:
rodando la carreta,
se monda sin triturarlo" (*Isaías 28, 28*).

⁵⁵⁰ Nota al pie de página del texto "El ejemplo de la labranza"; (en *Isaías 28, 23-29*). En: la *Biblia de Jerusalén*, 1125.

Así pues, el dolor de la poeta que la hace decir que Dios muele su carne con su alma en los molinos de su propiedad y que no paran nunca, atribuye a la Deidad cristiana el papel de torturadora que, como ya vimos, sólo en boca de un enfermo y una persona profundamente acongojada puede justificarse, pero basta una excepción (la del rey Ezequías enfermo) para que se confirme la regla; existe la presencia de la palabra "molino" y de los verbos "moler" o triturar en distintos pasajes sobre todo del Antiguo Testamento bíblico, y en uno de ellos Dios es el molinero.

En el cuarto versículo del poema loynaciano que estamos tratando de analizar dice: ¿Tan enterrada tengo la dulzura que necesitas sajarme por todos lados para encontrarla? En él da la impresión de un árbol al que puede sacarse resina de dulce aroma y que está relacionado con la creatividad poética de la escritora, tal como podemos verlo a continuación en otro poema suyo:

"Poesía y amor piden paciencia. Amor es espera y sajadura. Poesía es sajadura y espera. Y los dos, una vigilia dolorosa por unas gotas de resina... Esa preciosa, aromática resina que sólo cae muy lentamente, mientras arriba el sol o la ventisca devoran la cabeza de los pinos."⁵⁵¹

En el quinto versículo del poema que nos ocupa vuelve a aparecer la dulzura, ahora la de la miel contenida en una flor, que ya es propiedad del interlocutor de la poetisa antes de que la abeja la saque del pistilo, así como la que ya está en los panales, los cuales

⁵⁵¹ LOYNAZ, "Poema CXVII". En: *PSN, Poesía completa*, 139.

están abiertos de antemano para ese colodutor, que por todas estas características bien pudiera ser Dios. En este contexto es justificable que Dulce María se queje y le lance a la Divinidad la pregunta llena de perplejidad "¡Y por qué quieres mi dulzura..." Cuya respuesta es porque precisamente esa dulzura muy propia de ella ha dado muchos frutos poemáticos verdaderamente hermosos, y eso lo sabe bien la poeta, aunque por modestia no lo admita.

El sexto versículo, como ya dijimos más arriba, expresa la contradicción de un Dios todo amor que permite el sufrimiento de sus creaturas ("Extraño amante tú eres..."), y no sólo eso, sino que mira con el mismo amor con el que "aún reclama el amor de la leprosa" y que "aún se obstina en nutrirse del mismo fango triste [rima interna con 'nutrirse'] que una vez le salió de entre las manos", sobre todo de los baldados o enfermos (de ahí el adjetivo "triste" para el fango aparentemente fallido).

Aquí, tanto "el amor de la leprosa" como el "fango triste que una vez le salió de entre las manos" están en contradicción con "las cordilleras estrelladas": la imperfección frente a la belleza de una noche llena de astros. Es bien sabido por múltiples referencias bíblicas que Jesús estaba acostumbrado desde muy joven a retirarse a las montañas vecinas a Nazareth a orar durante las noches, y así pues en sus plegarias, bajo un cielo estrellado, seguramente pedía a Dios Padre la curación de los enfermos, que más tarde, en su vida pública, él mismo con la fuerza de lo alto comenzó a curar.

La poeta se considera como resto de ese "fango triste" e incapaz de darle a su Señor la miel que Él se considera con derecho de

reclamar y de ahí que el Dios amante sea "extraño", pues se obstina en darle importancia a los imperfectos y a la labor de éstos, dentro de los cuales Dulce María se siente parte.

En seguida veremos otro poema en el que Dios es el interlocutor de la escritora, el "Poema LXXXVI", que reproduciremos a continuación:

- 1 Perdóname por todo lo que puedo yo misma sujetarme; sujetarme para no ir a ti, mi señor.
- 2 Perdóname por todo lo que puedo retener aun siendo tuyo; 3 por todo lo que puedo quebrantar, doblegar, vencer.
- 4 Perdóname por echar siete llaves a mi alma y no contestar cuando llamas a mi puerta. 5 Perdóname por vencer mi cuerpo, por clavarlo a la pared y no dejarlo ir a ti 6 Por poder más que tú sobre alma y cuerpo, perdóname... 7 Por poder más que tú y más que yo.
- 8 Perdóname por ser fuerte. No hubiera querido serlo tanto...; pero ya que lo soy, tengo que serlo.
- 9 Jacob luchó con el ángel toda una noche, pero yo he luchado toda una vida y aún no he visto el rostro del ángel ensangrentado que a mis plantas yace.⁵⁵²

La idea global de este poema es la resistencia de la poeta a dejarse guiar por la gracia santificante del Espíritu Santo que no es otra cosa más que el don de Dios infundido desde el bautismo cristiano en la creatura que lo recibe y que se renueva en el

⁵⁵² LOYNAZ, "Poema LXXXVI". En: *PSN, Poesía completa*. 128.

sacramento de la confirmación. Podríamos decir que desde el momento del bautismo el Espíritu Santo va guiando al feligrés hacia Cristo y al Padre, pero sin violentarlo, sólo invitándolo; la decisión de dejarse llevar es de cada sujeto. Sin embargo es conveniente aclarar que el bautismo se da a los niños a una edad en que no tienen uso de razón desde los inicios del cristianismo (está documentado en los *Hechos de los apóstoles* que se bautizaban familias completas, en las que podría haber niños) y particularmente a partir de San Hipólito (¿170-235?, obispo de Ostia y mártir)⁵⁵³ y por tanto depende de mucho del ambiente familiar y social en general para que los cristianos adultos sean obedientes a la gracia de la Divinidad.

Sin embargo el "perdóname" repetido seis veces da la impresión contraria: que nunca será suficiente la entrega a Dios y el dejarse guiar por su Espíritu, que ella como poeta sabe lo que son las luchas por llegar más allá del mundo sensible:

"Por la poesía damos el salto de la realidad visible a la invisible, el viaje alado y breve, capaz de salvar en su misma brevedad la distancia existente entre el mundo que nos rodea y el mundo que está más allá de nuestros cinco sentidos."⁵⁵⁴

En el terreno religioso esta pugna se da a sabiendas de que la Divinidad cristiana más que ser celosa, es primordialmente seductora con quien inicia una relación con Ella, porque lo conduce hacia sí con una fuerza cada vez mayor. Es también cierto que en este combate

⁵⁵³ Th. CAMELOT, "El bautismo y la confirmación" (Capítulo VIII). En: *Iniciación teológica*. Tomo III. Barcelona: Herder, 1959, 392.

⁵⁵⁴ LOYNAZ, "Mi poesía: autocrítica." En: SIMÓN, 80.

entre Dios y la persona humana por lo que se entrega y lo que se recibe, se pone en juego la generosidad de la Deidad que quiere darse plenamente al creyente y la libertad humana de aceptar lo que Ella propone pero paso a paso, en su momento y con reservas que el mismo Dios respeta.

En el versículo uno está claramente explícita esta lucha: "Perdóname por todo lo que puedo yo misma sujetarme; sujetarme para no ir a ti, mi señor." El verbo sujetar lleva implícita una negación a la acción, un retener a aquel que quiere seguir hacia algo que lo llama, que lo atrae. Así pues la sujeción debe ser tan fuerte como lo es la fascinación. Por eso más adelante la poeta habla de fuerza: ella quiere ir a Dios y ella misma se lo impide.

El segundo versículo continúa en el mismo tenor: "Perdóname por todo lo que puedo retener aún siendo tuyo". Nuevamente aparecen las reservas de la escritora en donde la palabra clave es "todo". Todo pertenece a Dios y la angustia de la poeta es no poder dar su propia totalidad a cambio de la infinita generosidad de ese señor suyo.

El tercer versículo es una retahíla de verbos sinónimos: "por todo lo que puedo quebrantar, dobligar, vencer." En primer lugar estos elementos están yuxtapuestos, sin nexos, lo que da la impresión de que sustituyen a los puntos suspensivos tan frecuentes en el estilo de la poeta, tal como ya lo vimos en el apartado de su poética, y que pareciera que hay algo más que decir y de importancia, pero no se atreve y prefiere guardar silencio. Por otro lado, al analizar el contenido de este versículo se puede suponer que hay una respuesta inmediata, una tendencia natural en la poetisa, como creatura, a

aceptar la invitación divina a entregársele íntegramente y que ella quebranta, doblega y vence. Aquí nuevamente se necesita de esa fuerza de la que Dulce María habla más adelante, pues con la misma energía con que su voluntad la atrae a Dios, con esa misma pujanza ella quiebra esa inclinación volitiva.

El cuarto versículo es más complejo porque usa dos símbolos muy llenos de significado: "siete llaves" y "mi puerta" (el versículo completo dice así: "Perdóname por echar siete llaves a mi alma y no contestar cuando llamas a mi puerta"). Con respecto al número siete encontramos la siguiente información:

El número siete debe seguramente su posición privilegiada en todo el mundo semítico, no a la existencia de los siete planetas [conocidos en los tiempos de Abrahán y cuando el *Génesis* fue redactado], sino a las cuatro fases de la luna, cada una de las cuales dura siete días. De aquí se pasa naturalmente a asociar la idea de siete con la de periodo lleno o completo, y de aquí, a su vez, a la identificación del concepto abstracto del número siete con el concepto de algo entero y pleno. Con el siete se asocia, pues, la idea de un todo acabado y perfecto. El número siete significa totalidad y además la totalidad querida y ordenada por Dios. [...] El siete se halla también en la antigua mentalidad cristiana como principio de combinación; pero es problemático si el número siete forma parte esencial de la textura literaria del *Apocalipsis*.⁵⁵⁵

En cuanto a la simbología de las "llaves" es más obvia: en este poema su connotación nos remite a guardar algo muy valioso o

⁵⁵⁵ Born A. van den HAAG H. y Serafín de AUSEJO (editores), *Diccionario de la Biblia*. Barcelona: Herder, 1967, 1858-1859.

impedir el acceso a alguien a lo que se protege. Si asociamos el adjetivo "siete" al sustantivo "llaves" reforzaremos la idea de defensa: un número que significa la totalidad unido a un símbolo ya de acceso, ya de guarda, nos da como resultado, en este texto, una impenetrabilidad absoluta de parte de Dios al alma de la poetisa, por lo que ella pide perdón. Las llaves las tiene ella, de la escritora depende abrir o no abrir, pero no quiere ser asaltada por sorpresa por parte de una Deidad que la fuerce a entregársela (cosa que, por otro lado, no ocurriría nunca porque el Dios cristiano respeta la libertad de sus hijos) o que la atraiga hacia sí, seducida por su amor y su perfección: ella quiere tomar la iniciativa, situación que por otra parte también es imposible; la poeta sabe muy bien que en los procesos de conversión el Señor es quien fascina a sus creaturas; y ella teme ser atraída y por eso hace de su alma una fortaleza inexpugnable.

La segunda parte del versículo cuarto que estamos analizando dice así: "y no contestar cuando llamas a mi puerta". Ya hablábamos del símbolo de la "puerta" que aquí es el acceso a un recinto, a un alma cerrada con siete llaves, en la que la poeta ha percibido que llaman para entrar y ella deliberadamente no ha abierto. En esta parte del versículo en cuestión nuevamente aparece el Dios que respeta la libertad humana y no fuerza la puerta del interior de sus hijos, sino que toca la puerta para ser admitido.

No podemos evitar, por su belleza, dejar de citar la siguiente referencia bíblica al símbolo de la "puerta":

"Mira que estoy a la puerta y llamo; si alguno oye mi voz y me abre la puerta, entraré en su casa y cenaré con él y él conmigo" (*Apocalipsis 3, 20*).

En el versículo quinto la escritora dice lo siguiente: "Perdóname por vencer mi cuerpo, por clavarlo a la pared y no dejarlo ir a ti..." Así como en el versículo cuarto la poeta se refiere a su alma y a su interioridad, aquí habla de su cuerpo como de una realidad que también quiere ir a Dios y ella tiene que "clavarlo a la pared" para que éste, instintivamente, no se le vaya a donde está ese Ser Supremo. En la religión católica es de gran importancia la redención del cuerpo de la corrupción de la muerte, la cual parte de la encarnación de Dios Hijo y culmina con su muerte y resurrección.⁵⁵⁶ A esto hay que añadir que la creación entera fue sometida a la realidad de la muerte por el pecado de la primera pareja humana hecha por la Deidad judeo-cristiana y que todo lo creado fue restaurado a su bondad primitiva por Jesús Cristo y, por lo tanto, al igual que la persona humana, todo está encaminado a su liberación total en la parusía del Redentor;⁵⁵⁷ por eso es que la condición corporal del ser humano no es un mero estuche de su alma y su espíritu, sino que participa de esa salvación con la promesa de la resurrección cuando Cristo venga por segunda vez. San Pablo expresa esto en una forma admirable, llena de poesía, en las siguientes palabras:

"Pues sabemos que la creación entera gime hasta el presente y sufre dolores de parto. Y no sólo ella; también nosotros, que poseemos las primicias del Espíritu, nosotros mismos gemimos en nuestro interior anhelando el rescate de nuestro cuerpo" (*Romanos 8, 22-23*).

⁵⁵⁶ Ver nota 487 sobre el Dios trino.

⁵⁵⁷ Parusía: segunda venida de Jesucristo al final de los tiempos, revestido de toda su gloria y majestad, a juzgar a todas las persona humanas de acuerdo con el código moral al que cada una de ellas estuvo sujeta mientras vivió.

El verbo "clavar" que usa Dulce María para retener a su cuerpo después del verbo "vencer" indica que hay una lucha, una triunfadora y violencia para con el derrotado (el cuerpo), maltrato que, por otra parte, alude al sufrimiento de Cristo: Él fue clavado en una cruz, el cuerpo de la poeta lo es en una pared.

El sexto versículo dice así: "Por poder más que tú sobre alma y cuerpo, perdóname..." Esto no es más que un resumen de los versículos cuatro y cinco.

El séptimo versículo repite la idea del anterior, pero añade un matiz: la poetisa puede no sólo más que Dios sino más que ella misma; explicaremos esto después de transcribir el versículo completo: "Por poder más que tú y más que yo". La sutileza de esta variante radica en que la escritora reconoce que, como cualquier creatura, sus potencias tienden a su Señor y al aferrarse a sus reservas, ella se vence a sí misma, a su natural disposición; pero en el orden en que presenta sus ideas repite primero la expresada en el versículo seis: "Por poder más que tú" y luego dice "y más que yo".

El versículo ocho dice: "Perdóname por ser fuerte. No hubiera querido serlo tanto...; pero ya que lo soy, tengo que serlo."

En primer lugar la poeta habla de la fuerza que ha necesitado para sujetarse, para retener, quebrantar, doblegar y vencer lo que pertenece a Dios, para guardar su alma con siete llaves y no abrirle la puerta a la persona divina que llama para entrar, esa misma pujanza que la lleva a hacer violencia a su propio cuerpo y clavarlo en la pared para que no vaya hacia su Señor.

Lo medular de este versículo es que la poetisa considera su propia fuerza como un destino, un hado del que no puede escaparse:

no hubiera querido ser tan fuerte, pero ya que lo es, tiene que serlo; tiene que ser leal a su particular naturaleza para poder ser fiel a Dios, y en medio de sus negativas y reservas —volvemos al principio del análisis de este poema—, ese “perdóname” nos dice que nunca será suficiente la entrega al Dios seductor al que ella se dirige. Por otro lado, nos gustaría hacer la distinción entre la escritora y Dulce María como persona. Tanto en la entrevista que le hace González Castro como en su libro *Fe de vida*, ella declara que en su vida privada se considera católica, pero no practicante:

“Pero como soy católica, no practicante pero sí católica...”⁵⁵⁸

“...Pablo [refiriéndose al segundo marido de la poeta, Pablo Álvarez de Cañas] era un sencillo creyente, y aún más, un católico practicante, cosa que no era yo.”⁵⁵⁹

“...[menuda tarea iba a ser traerlas todas [sus faltas] a la memoria, pues no me confesaba desde mi Primera Comunión!”⁵⁶⁰

Ahora bien, en el *corpus* de su poesía religiosa podemos afirmar que nos encontramos frente a una mujer muy intuitiva y religiosa; en algún lugar en esta tesis y en particular en este capítulo ya hemos citado las palabras de la poeta en que declara que la religión la usaba como tema de su obra, que hubiera querido hacer poesía mística, y que mucho lamentaba no haber podido lograrlo.⁵⁶¹

Nos encontramos ante una mujer que en su vida de cada día no le daba importancia a la religión como vivencia pero que en su poesía se

⁵⁵⁸ Vicente GONZÁLEZ CASTRO, *Un encuentro con Dulce María Loynaz*. La Habana: Artex / Prelasa, 1994, 49.

⁵⁵⁹ LOYNAZ, *FDV*, 78.

⁵⁶⁰ LOYNAZ, *FDV*, 191.

⁵⁶¹ Ver nota 479.

elevaba a alturas cuasi-místicas (aunque ella lo negara). Esa es la identidad de Dulce María que le hace pedir perdón por no usar el camino de la religión para acercarse a la Deidad: su propia ruta es la poesía. A través de ésta se adentra cautelosamente en el mar de la re-ligación con Dios.

Por último, para terminar el análisis de este "Poema LXXXVI" nos queda pendiente el versículo nueve, que dice así: "Jacob luchó con el ángel toda una noche, pero yo he luchado toda una vida y aún no he visto el rostro del ángel ensangrentado que a mis plantas yace."

Otro rasgo de la poeta-religiosa es el uso frecuente de temas bíblicos, por lo que podemos afirmar que la Dulce María escritora echa mano de motivos religiosos propios del catolicismo que no practicaba en su vida personal.

El episodio tomado de la *Biblia* al que se refiere en este noveno versículo lo podemos localizar en el *Génesis* (32, 23-33) y el contexto en que se da es el siguiente: una vez que Jacob hizo cruzar el vado del río Yaboc a sus dos mujeres, sus dos siervas y sus once hijos y se quedó solo, estuvo luchando con un hombre y como Jacob estaba ganando el combate, su adversario le dislocó el fémur y le dijo que lo soltara porque ya había despuntado el alba, a lo que Jacob respondió que no lo soltaría si no lo bendecía antes. El hombre contra el cual luchaba le preguntó su nombre, a lo que Jacob respondió lo propio y su adversario replicó: "En adelante no te llamarás Jacob, sino Israel, porque has sido fuerte contra Dios y contra los hombres, y le has vencido", y lo bendijo allí mismo. El hagiógrafo añade al relato: "Jacob llamó a aquel lugar Penuel, pues (se dijo): 'He visto a Dios cara a cara, y tengo la vida salva.'"

En la *Biblia de Jerusalén* aparecen dos notas al pie de página que son de importancia: la primera es la etimología popular del nombre de "Israel" que dio el ángel a Jacob y que es la siguiente: "Fuerte ha sido él contra Dios". La segunda nota dice que "la visión directa de Dios supone para el hombre peligro de muerte. Y salir vivo de la misma es un favor especial..."⁵⁶²

En el texto loynaciano ella ha luchado contra ese enviado de Dios (que en la versión bíblica es la Divinidad en persona) durante toda su vida, ha sido "fuerte contra Dios" y no ha podido ver a ese ángel derrotado a sus pies ("ensangrentado", dice ella y da a entender un combate cruento, contra un adversario encarnado, con sangre en el cuerpo y no meramente espiritual). Así pues, la poeta compara su fortaleza con la del Jacob bendito, del Israel que gracias a su vigor se hizo acreedor de tal nombre y de ser depositario de la promesa de sus antepasados Abraham e Isaac.

En seguida analizaremos el "Poema LXXXVIII" en el que una vez más aparece la persona divina como su interlocutora. Empezaremos por transcribirlo:

- 1 Necesito que me ayudes a dormir el corazón enfermo, el alma que no te supo encontrar, la carne herida que todavía te busca.
- 2 Necesito que me serenes, y que seas tú mismo, porque nadie más puede hacerlo.
- 3 Necesito que corras como agua sobre mí, y me apagues,

⁵⁶² Ver notas al pie de página del *Génesis* (32, 23-33). *Biblia de Jerusalén*, p. 51.

y me inundes, y me dejes quieta, alguna vez quieta sobre este mundo.

4 Tengo un gran deseo de dormir, aunque sea en la tierra, si la tierra no se parece todavía a todo lo que sobre ella amé vanamente, si no sigo encontrando en la tierra el rastro de mi vida jadeante.

5 A nada temo más que a seguir siendo yo misma; a seguirme conociendo sin haberte conocido.

6 Y qué cansada estoy; parece que luché con el mar... Parece que el mar me golpeó el cuerpo y me empujó contra las piedras y que yo, enfurecida, cogí el mar y lo doblé en mis brazos.

7 Me duelen los huesos; me duele hasta la ropa que traigo puesta. 8 Y me duele también la soledad después que me dejaste encenderla con mi boca pegada contra ella.⁵⁶³

La idea general de este poema es la súplica que hace Dulce María poeta a Dios de que le envíe la muerte. En el primer versículo dice: "Necesito que me ayudes a dormir el corazón enfermo, el alma que no te supo encontrar, la carne herida que todavía te busca." El verbo necesitar tal como aparece conjugado y al principio de cada versículo se repite en los tres primeros como una demanda urgente: es una llamada de auxilio a ese Ser Supremo al que indudablemente cree cercano a ella y en actitud de escucha; es un grito imperioso en medio del cansancio y del miedo, de creatura a Creador, dirigido al que ella confía en que lo puede todo.

⁵⁶³ Loynaz, "Poema LXXXVIII". En: *PSN, Poesía completa*, 129.

La poetisa usa el eufemismo "dormir" por "morir" (vuelve a repetirlo en el cuarto versículo) aplicado a su corazón, que juzga enfermo, a su alma, a la que atribuye no haber sabido encontrar a Dios, y a su carne (sinécdoque:⁵⁶⁴ su cuerpo) que sufre porque todavía lo busca —con la connotación de que aún no lo ha hallado completamente. En este primer versículo, la poeta hace una enumeración de sus potencias frente a la Divinidad: su corazón que, junto con su alma, aquí viene a ser su fuente de discernimiento, de juicio, es decir, su espíritu y que, como ya lo citamos antes, para la Dulce María escritora, está enfermo, y como alma, paralelamente, no ha sabido encontrar a esa Deidad y de aquí se colige que ella dude de que sus decisiones sean o hayan sido las mejores. Al final del versículo habla de su cuerpo como "carne herida" con el matiz de enfermedad y sufrimiento y que, precisamente porque está herida busca "todavía" a Dios. Ya hablamos del cristianismo como una visión de un Dios encarnado en la que es de primordial importancia la redención de la carne a la par que la del espíritu; aquí se repite la idea: el espíritu y el alma buscan su liberación final, y el cuerpo, como parte de su impulso instintivo de conservación, busca junto con la creación entera la plenitud absoluta y la satisfacción completa de todas sus carencias.

El segundo versículo dice así: "Necesito que me serenes, y que seas tú mismo, porque nadie más puede hacerlo." Como ya mencionamos arriba, en los tres primeros versículos aparece el imperativo "necesito". Así como en el versículo uno la poeta usa el

⁵⁶⁴ Definición de sinécdoque, ver nota 529.

dormir por morir, aquí usa el verbo "serenar" que implica dar paz, desde el apaciguamiento en su vida cotidiana hasta el definitivo en la muerte. La segunda plegaria de este versículo consiste en que la escritora necesita que Dios sea él mismo, lo que nos remite a la Deidad del Antiguo Testamento: Yahvé ("Yo soy el que es" según el *Éxodo* 3, 14). La poetisa cierra la idea redundando en un atributo de "Yo soy" como es poderlo todo ("porque nadie más puede hacerlo"). La serenidad que busca sólo la puede hallar en Dios y no a través de recursos temporales y pasajeros.

En el tercer versículo aparecen dos ideas, la segunda como resultado de la primera, que dice así: "Necesito que corras como agua sobre mí, y me apagues, y me inundes". Esta súplica inicial tiene un cariz erótico que alude al acto amoroso humano y se refiere a Dios como a un amante carnal. La segunda plegaria, conclusión de la precedente que acabamos de comentar, reza de la siguiente manera: "y me dejes quieta, alguna vez quieta en este mundo". Este es uno de los casos raros en que Dulce María trata a la Divinidad como al amado, de la misma manera que Santa Teresa y San Juan de la Cruz, es decir, considerando al alma humana como la amada y a Dios como el esposo, único ser capaz de dejar a su consorte quieta y satisfecha. Tal como ya vimos en el subcapítulo de influencias en nuestra autora, se dan muy pocos casos en ella en los que hay ambigüedad sobre si se está dirigiendo a la Deidad o a un amante humano; este es uno de ellos, pero por todo lo expresado en el resto del poema, nos inclinamos por la primera hipótesis: la poetisa se está comunicando con Dios.

La primera idea del versículo cuatro dice así: "Tengo un gran deseo de dormir, aunque sea en la tierra". Aquí destaca nuevamente la alusión a morir tras el eufemismo "dormir" al que se añade la concesión: "aunque sea en la tierra". Es importante destacar que en este punto la tierra no es la madre nutricia que también acoge los despojos humanos además de dar sustento; en el apartado de poética de Dulce María vimos como la poeta anhelaba reintegrarse a la tierra al morir, mientras que aquí este suelo es despreciable "si la tierra no se parece todavía a todo lo que sobre ella amé vanamente, si no sigo encontrando en la tierra el rastro de mi vida jadeante" (cita textual del resto del versículo cuarto). Es decir que lo que da sentido a la vida de la poeta sobre el mundo es el conseguir que éste se parezca a la realidad de sus anhelos aunque hayan sido vanos, y el que pueda seguir encontrando en él sus huellas, vestigios, por cierto, de una vida dificultosa, "jadeante".

El versículo quinto dice: "A nada temo más que a seguir siendo yo misma; a seguirme conociendo sin haberte conocido." Dentro de la religión católica, aun en el misticismo más elevado, la creatura no pierde su identidad frente a su Señor, aunque es cierto que la fusión amorosa la lleva a tratar de vaciarse completamente de sí para que él lo ocupe todo:

"Ahora bien, el amor es una fuerza unitiva y produce un deseo fuerte de llegar a ser uno con Él."⁵⁶⁵

Así pues, la poeta no sólo anhela dejarse transformar por Dios en alguien más que sí misma, sino que su mayor miedo es ser reacia a

⁵⁶⁵ LARRAÑAGA, *Muéstrame tu rostro*, 340.

esa metamorfosis amorosa y seguir percibiendo únicamente su propio ser en un acto de autoconocimiento al que da la impresión de estar acostumbrada. Para las religiones naturales el "conócete a ti mismo" socrático es la medida de la perfección y, dentro del cristianismo el lugar de encuentro entre la Deidad y la persona humana es el interior de esta última, así que el autoconocimiento es el principio de la inteligencia de la Divinidad o, por lo menos, van de la mano. Quizá a lo que se relaciona el miedo de la poetisa es a desconocer o a hacer menos las verdades reveladas, porque se dirige a un Dios manifiesto históricamente y que, además, toma la iniciativa para dar a interpretar sus designios y su identidad a la sociedad humana. Al respecto Laura Chaer dice lo siguiente:

Una prueba de que en *Poemas sin nombre*, Dulce María se quitó los ojos "cosidos con sombra" de Bárbara [heroína de la novela loynaciana *Jardín*], es la clarividencia con que juzga muchos problemas de su espíritu; la conciencia del peligro del conocimiento del yo, sin el conocimiento de Dios, en el "Poema LXXXVIII", con acentos agustinianos; la conciencia de la falta de sentido de su vida; la intuición del único camino; la conciencia de lo vano de todo lo que amó...⁵⁶⁶

En seguida trataremos de glosar la cita anterior: ya dimos nuestra personal interpretación al respecto de "la conciencia del peligro del conocimiento del yo, sin el conocimiento de Dios"; según nosotros no hay tal amenaza, puesto que en el yo más profundo está Dios, y más aún, ahí es el sitio de encuentro entre creatura y Creador y, como dijimos, el autoconocimiento para muchos es el punto de partida para

⁵⁶⁶ CHAER. En: SIMÓN, 496.

la inteligencia de Dios, así como para otros van de la mano ambos. En cuanto a "la conciencia de la falta de sentido de su vida [de la poeta]" que va a la par de "la conciencia de lo vano de todo lo que amó" pueden interpretar lo que la poetisa expresa en el versículo cuatro ("si la tierra no se parece todavía a todo lo que sobre ella amé vanamente, si no sigo encontrando en la tierra el rastro de mi vida jadeante"). Por último, la poetisa e investigadora literaria y religiosa brasileña Laura Chaer habla de "la intuición del único camino", que, como resultado de todas las meditaciones de este poema, parece apuntar a Dios.

El versículo seis dice así: "Y qué cansada estoy; parece que luché con el mar... Parece que el mar me golpeó el cuerpo y me empujó contra las piedras y que yo, enfurecida, cogí el mar y lo doblé en mis brazos." Tanto en este versículo como en el séptimo se repite la lucha de la poeta que, en el caso del poema anterior (el LXXXVI), fue trabada contra un ángel; aquí su oponente es el mar y no aparece ningún símbolo religioso. A diferencia de lo expresado en los versículos uno, dos y cuatro, en este número seis que estamos analizando la poeta no pide la muerte ni se da por vencida; está cansada, sí, pero en la pugna contra las aguas ella, después de ser azotada contra las piedras, "enfurecida" cogió el mar y lo dobló en sus brazos. Nuevamente nos encontramos con la fuerza de la Dulce María poeta, que ya vimos también en el poema anterior (el LXXXVI).

El versículo siete repite una de las ideas anteriores, la del cansancio, mas no la de pujanza; de alguna manera vuelve al tono lastimero de los versículos uno, dos y cuatro: "Me duelen los huesos; me duele hasta la ropa que traigo puesta."

Luego, en el versículo octavo, regresa a la queja: "Y me duele también la soledad después que me dejaste encenderla con mi boca pegada contra ella." Tal como ya vimos en el apartado de poética de Dulce María, el precio de escribir bien es un parto espiritual y trae consigo la soledad, sobre todo si tomamos en cuenta que nuestra poeta nunca se adhirió a las modas literarias de su tiempo. Esa boca pegada contra la soledad nos traen a colación estas meditaciones a las que añadiremos que la preposición que une a la boca (metonimia⁵⁶⁷ que está en lugar de "composición poética") con la soledad es "contra", la cual le da un matiz de violencia, o por lo menos de esa fuerza a la que ya nos hemos referido antes.

En seguida analizaremos el "Poema LXXXIX", en el que la poetisa dialoga con Dios, como parte todavía del apartado número uno del *corpus* de su poesía religiosa ("1. Poemas de anécdota religiosa: Dios como interlocutor"). En primer lugar lo transcribiremos:

1 Para mí, Señor, no es necesario el Miércoles de Ceniza,
porque ni un solo día de la semana me olvido de que fui barro
en tu mano.

2 Y lo único que realmente necesito es que no lo olvides
Tú...⁵⁶⁸

El Miércoles de Ceniza es el día que comienza la Cuaresma dentro del año litúrgico de la Iglesia católica. La Cuaresma dura cinco semanas y es el tiempo de penitencia y ayunos preparatorios para

⁵⁶⁷ Ver nota 547.

⁵⁶⁸ LOYNAZ, "Poema LXXXIX". En: *PSN, Poesía completa*, 129.

celebrar la Semana Santa, que consiste en la conmemoración del sacrificio de Jesús en la cruz, la institución de la Eucaristía y del sacerdocio y que culmina con la Resurrección del Dios hecho hombre, tras la cual siguen seis semanas de Pascua en la que la comunidad eclesial sigue alegrándose por el Domingo de la Resurrección de Cristo y los anuncios del envío del Espíritu Santo a los creyentes. Después de la Pascua, la Iglesia católica celebra Pentecostés, que coincide con una fiesta judía relacionada con la siega y que se había convertido en el recordatorio de la renovación de la Alianza,⁵⁶⁹ festejo que en el cristianismo conmemora la venida del Espíritu Santo sobre los apóstoles del nuevo credo. Tras Pentecostés (como parte de la Pascua), prosigue lo que se llama tiempo ordinario o “tiempo de la Iglesia”, en el cual se reflexiona sobre la vida y la predicación de Jesús. En este tiempo se celebran a las personas que vivieron intensamente el misterio de Jesucristo, los santos y especialmente a María, la madre de Dios. En seguida viene la Navidad con su tiempo de preparación (ayunos y penitencia) llamado Adviento, el cual dura un mes.

Hasta hace algunos años –sin lugar a dudas en los tiempos de Dulce María–, en la imposición de la ceniza al inicio de la Cuaresma, el sacerdote decía: “Polvo eres y en polvo te convertirás”. De hace un tiempo para acá, las palabras que acompañan al rito son las siguientes: “Arrepiéntete y cree en el Evangelio”.

En el poema que nos ocupa, en su primer versículo, Dulce María dice que tiene siempre muy claro que es barro en las manos de Dios, y

⁵⁶⁹ Ver nota 546.

da a entender que no le hace falta que nadie se lo recuerde. El cierre de esta pequeña creación lírica, en su versículo dos, es lo que tiene más peso; la poetisa le pide a Dios lo que realmente necesita: que Él no se olvide de la condición perecedera y humilde de su creatura; nos atrevemos a colegir que la poeta no quiere que la Divinidad le exija más allá de sus límites tanto en las obligaciones de cada día como en la dosis de sufrimiento cotidiano con el que la Deidad acrisola a sus almas más queridas.

En seguida estudiaremos el "Poema LXXXVII", en el que nuevamente el interlocutor de la escritora es Dios, a quien eleva la siguiente plegaria (que es la totalidad de la composición poética que vamos a tratar):

- 1 "Señor, no des a mis cantos el triste destino de Abisag...
- 2 Déjalos que se pierdan o se quemen en su propia llama,
- 3 pero no los condenes sin fruto y sin amor a calentar huesos fríos de nadie."⁵⁷⁰

Abisag es un personaje bíblico, mujer de extraordinaria hermosura, llamada la Sulamita, que cuidaba de David en la vejez de éste (1 Reyes 1,3. 15).

En este poema, Dulce María habla del destino de su producción lírica. En el versículo primero la escritora pide a Dios que sus cantos no tengan el triste destino de Abisag, hado que se explicita en el versículo tres (el "calentar huesos fríos", en este caso de un hombre viejo).

⁵⁷⁰ LOYNAZ, "Poema LXXXVII". En: *PSN, Poesía completa*, 128.

Más adelante, en el versículo dos la súplica continúa: que sus creaciones poéticas tengan un mejor sino, "que se pierdan o se quemen en su propia llama". Estas palabras confirman lo severa que fue Dulce María consigo misma como creadora de literatura:

"No me encariño con la propia obra y he roto mucho más de lo que he dejado en pie, porque he roto todo lo que creí que debía romperse y era más de lo que debía guardarse."⁵⁷¹

Así como la escritora prefiere que su obra se pierda, de igual modo habla de que sus poemas —aun los que no merezcan romperse y sean portadores de un fuego interno— se quemen en su propia llama de perfección antes de únicamente calentar con su lumbre "huesos fríos" (metonimia⁵⁷² de un hombre viejo) que no sean ya capaces de amar carnalmente a la manera de un hombre con la apostura y el ardor de la juventud y, en algunos casos, ya ni de engendrar hijos (versículo tres: "no los condenes sin fruto y sin amor").

Así pues, la escritora quiere que sus cantos sean vehículos de eros y sean recibidos así; igualmente desea que den fruto en el espíritu que los lee y que no lo dejen indiferente por falta de nervio, de pasión.

En seguida analizaremos el "Poema XCV" que comenzaremos por transcribir:

1 Sed tienes. Y ahora, aunque arrancáramos todos los ríos de su entraña y los allegáramos trémulos, palpitantes, a tu boca, tu sed seguiría flotando por encima de las aguas en tumulto, imposible de anegarse en ellas.

⁵⁷¹ LOYNAZ, "Mi poesía: autocrítica". En: SIMÓN, 95.

⁵⁷² Ver nota 547.

2 Sed tienes. Y aunque con los dientes rompiéramos nuestras arterias en tus labios, no bastaría toda esta sangre nueva, aún sin nacer aquella tarde, para apagar la llama de tu grito.

3 Sed tienes. Lo seguiremos oyendo a través de los siglos, a través de los vivos y los muertos.

4 De monte a monte, de valle en valle, de corazón en corazón, irán rodando esas dos palabras tuyas, terriblemente, inexorablemente irreparables.

5 Sed tienes... Verdad, Señor, sed tienes para siempre.⁵⁷³

De entrada estas palabras –“Sed tienes”– con las que inicia los versículos uno, dos, tres y cinco se refieren a las pronunciadas por Jesucristo antes de morir en la cruz:

“Después de esto, sabiendo Jesús que ya todo estaba cumplido, para que se cumpliera la Escritura, dice:

‘Tengo sed’” (Juan 19, 28).

En el versículo uno, la poeta se refiere a la sed física del Redentor, producto de la deshidratación y la fiebre causadas por la pérdida de tanta sangre tras la flagelación y la crucifixión; sed que la poetisa quiere apagar con agua a sabiendas de la inutilidad del intento: “aunque arrancáramos todos los ríos de su entraña y los allegáramos trémulos, palpitantes, a tu boca, tu sed seguiría flotando por encima de las aguas en tumulto, imposible de anegarse en ellas.” Al hablar de ríos arrancados de su entraña, la escritora apunta a corrientes recién salidas de su venero, sacadas especialmente para

⁵⁷³ LOYNAZ, “Poema XCV”. En: *PSN, Poesía completa*, 130-131.

mitigar la sed del Salvador, pero Dulce María tiene bien claro que, aunque fueran aguas de manantiales nuevos, no saciarían la necesidad de Dios aún en este trance de muerte (ni siquiera considerando que no estamos hablando de una Deidad espiritual sino encarnada y que su cuerpo le pedía saciar una carencia de líquidos) y es que esta necesidad suya va más allá de lo fisiológico: Jesucristo no buscaba saciarse con una creatura suya como lo es el agua, sino que quería sentir la presencia de Dios Padre y Dios Espíritu Santo en esos momentos tan caóticos para poder luego entregarse a la muerte.

Cuando Dulce María dice: "tu sed seguiría flotando por encima de las aguas en tumulto", creemos que se refiere a la creación del mundo por dos razones: la primera es que la poeta continúa vinculando el texto con Jesús, el Cristo, "por quien todo fue hecho" según reza el credo católico. El segundo argumento es que esa sed del Dios-hombre, al igual que su Espíritu (o sea, el Espíritu Santo) "aleteaba por encima de las aguas" (*Génesis* 1,2), palabras que la poetisa parafrasea con "flotando por encima de las aguas en tumulto". Esta sed de los inicios del cosmos hace alusión a un Dios que quiere transmitir su felicidad y su amor fuera de su realidad trinitaria a algo y a alguien y de esta manera estalla en un *big bang* de alegría, predilección e insuperable sabiduría con que crea todo y especialmente al ser humano. Es pues, una sed de amor la de Dios Hijo al hacer el universo y al restaurarlo después a su perfección original, tras la caída de la persona humana en pecado que había roto la armonía inicial de todo.

Es por el conjunto de estos argumentos, por los que Dulce María concluye en este primer versículo en que las aguas (sobre las que la sed de Dios seguiría flotando) no saciarían a Jesús sitibundo. La poeta usa la siguiente expresión: "imposible de anegarse en ellas", refiriéndose a esa necesidad del crucificado como sujeto y a las aguas como complemento circunstancial.

El segundo versículo dice así: "Sed tienes. Y aunque con los dientes rompiéramos nuestras arterias en tus labios, no bastaría toda esta sangre nueva, aún sin nacer aquella tarde, para apagar la llama de tu grito." Lo primero que destaca es el "sed tienes" que, como ya dijimos aparece en los versículos uno, dos, tres y cinco. Aquí la poeta usa una hipérbole en la cual quiere ofrecer al Dios sitibundo sangre de arteria (oxigenada por el corazón a diferencia de la de vena que llega a éste contaminada) y se expresa sobre la sed de la Deidad como un salvaje canivalismo. La hipérbole comienza por la forma de ofrecer esa sangre (tras cortar con los dientes las arterias propias en los labios de Cristo) y concluye en que todo ese fluido vital no saciaría la deshidratación del Mesías en la cruz. Dulce María usa el adjetivo "nueva" para esa sustancia indispensable para el cuerpo humano que está dispuesta a ofrecer al Mesías en los momentos en que Él daba la suya para redención de la humanidad. Este adjetivo ("nueva") se puede referir a que es sangre de arteria purificada y renovada por el corazón o bien a que ese líquido pertenece a las nuevas generaciones después de Cristo ("aún sin nacer aquella tarde"). La autora finaliza este segundo versículo con la metáfora sinestésica a través de la cual se refiere a la sed de Jesucristo con la imagen "la llama de tu grito" y que podemos glosar de la siguiente manera: "la llama" da una idea de

la sed en sí misma tomando en cuenta que el calor la produce, porque el individuo suda y su organismo necesita reponer líquidos.⁵⁷⁴ La mención del "grito" adquiere significado en las Escrituras porque tres de los cuatro evangelistas (Mateo, Marcos y Lucas) narran que, en el momento en que Jesucristo muere, lanza un potente grito:

"Pero Jesús, dando de nuevo un fuerte grito, exhaló el espíritu" (*Mateo 27, 50*).

"Pero Jesús lanzando un fuerte grito, expiró" (*Marcos 15, 37*).

"y Jesús, dando un fuerte grito, dijo: 'Padre, en tus manos pongo mi espíritu.' Y, dicho esto, expiró" (*Lucas 23, 46*).

Como parte de la hipérbole, toda la sangre nueva no bastaría para "apagar la llama de [ese] grito."

Ahora bien, una hipérbole, de acuerdo con Helena Beristáin es:

[Una] Exageración o audacia retórica que consiste en subrayar lo que se dice al ponderarlo con la clara intención de trascender lo *verosímil*, es decir, de rebasar hasta lo increíble el "*verbum proprium*" [...] pues la hipérbole constituye una intensificación de la "*evidentia*" en dos posibles direcciones: aumentando el *significado* ("se roía los codos de hambre"), o disminuyéndolo ("iba más despacio que una tortuga").

[...] suele presentarse combinada con otras *figuras*, principalmente *metáfora*, *prosopopeya*, *gradación*, *eufemismo*, la propia *litote* y aun la *reticencia*, pues el silencio puede llegar a producir un efecto hiperbólico.⁵⁷⁵

⁵⁷⁴ Metáfora sinestésica: es aquella que se origina por la transposición de una sensación propia de un sentido a otro diferente. "El pájaro es una astilla que canta y se quema viva en una nota amarilla" Octavio Paz. La nota es un sonido que corresponde al sentido del oído y el adjetivo amarillo corresponde a la vista. (Ver Mónica de NEYMET. *Poesía. Figuras literarias*. México: UNAM, 1998, p. 4).

⁵⁷⁵ BERISTÁIN, 251.

La hipótesis que acabamos de ver en el "Poema XCV" que nos ocupa tiene que ver con la sangre derramada por Jesús en la cruz – porque la poeta hace mención a las palabras del Dios-hombre antes de morir: "Tengo sed". En el cristianismo, como en la mayoría de las religiones, se hacen sacrificios con los fines de purificación y de consagración. En el primer caso se trata de una liberación de alguna culpa o pecado; en el segundo se busca que la divinidad conceda su garantía a la persona o a la cosa que se consagra. El sacrificio tiene un valor económico para la comunidad que lo practica, pero sobre todo, tiene una relación simbólica con la finalidad purificatoria o consagratoria del mismo. "Estos rasgos pueden reconocerse en las técnicas de sacrificio de todas las religiones, cualquiera que sea su grado de desarrollo o de refinamiento intelectual."⁵⁷⁶

En el caso particular del cristianismo el sacrificio único es el de Jesús en la cruz. Las iglesias seguidoras suyas lo actualizan en todo tiempo y lugar a través de la santa misa en que, a través de las especies del pan y del vino, se hace la Eucaristía, es decir, el banquete sacrificial incruento del nuevo pueblo de Dios, en el que el pan es el cuerpo de Jesucristo y el vino su sangre, entregados una sola vez en don absoluto, como víctima de inmolación total a Dios Padre, por la que se expían todos los pecados del mundo y se convierte en la comunión más perfecta con la divinidad porque de Él pueden participar todos aquellos por los que se ofrece.

Como decíamos antes de explicar someramente lo que es el sacrificio dentro de una religión y el propio de los cristianos, la

⁵⁷⁶ ABBAGNANO, 1029-1030.

hipérbole de Dulce María en el poema que estamos analizando apunta al sacrificio cruento de Jesús en la cruz. Hay un paralelismo entre éste y el que propone la poeta: darle su propia sangre al crucificado. Quizá esta exageración tenga que ver con una realidad hiperbólica en sí misma: ¡Cómo es posible que Dios hecho hombre se ofrezca en calidad de víctima para un sacrificio sangriento y sus seguidores coman de su cuerpo y beban de su sangre!

Ya decía algo semejante San Pablo:

“nosotros predicamos a un Cristo crucificado: escándalo para los judíos, locura para los gentiles” (1 Corintios 1, 23).

Así pues, la hipóbole está en el amor exagerado, más allá de todo límite, de Dios Padre, que quiso darnos a su Hijo para redimirnos de todas nuestras faltas.

Pasemos ahora al tercer versículo del poema que nos ocupa y que dice así: “Sed tienes. Lo seguiremos oyendo a través de los siglos, a través de los vivos y los muertos.”

A este fragmento de la creación poética que estamos analizando no hay mucho que comentar: mientras haya testigos de la muerte y resurrección de Cristo, estaremos al tanto de sus palabras y hechos durante su vida, en el momento previo a su muerte y de su presencia entre los suyos al resucitar. Y habrá testigos mientras Dios renueve y dé vida a su Iglesia y haga que las Escrituras no sean letra muerta en la comunidad.

El cuarto versículo de este poema dice lo siguiente: “De monte a monte, de valle en valle, de corazón en corazón, irán rodando esas dos palabras tuyas, terriblemente, inexorablemente irreparables.”

Más arriba comentábamos sobre la sed de amor de Dios al crear el mundo en un *big bang* de felicidad, predilección y sabiduría, a través del cual Él quiere comunicar todas estas virtudes a sus hijos más amados, hechos a su imagen y semejanza. El creador tiene una necesidad imperiosa, como lo es la sed para los seres vivientes, de darse a sus creaturas y, especialmente, a la persona humana, pero la palabra definitiva sobre corresponder a ese amor y saciar la sed de Dios la tiene esta última, que tiene los atributos de la inteligencia y la voluntad que la hacen libre de tomar sus decisiones. Por eso creemos que Dulce María habla de que esas dos palabras –“tengo sed”– quedarán “inexorablemente irreparables” ya que, en sentido estricto, esta última palabra –“irreparables”– nos remite a la capacidad negada de ser reparado algo y como capacidad está abierta al pasado y al futuro, no es algo consumado, pero nuestra autora, pesimistamente niega la posibilidad de concluir la acción de reparar: la sed de Dios queda pues como algo irreparable, también abierta en el tiempo, pero como una aptitud negada. Y con este punto de vista habla por toda la humanidad (“de corazón en corazón”) como si todos fuéramos incapaces de reparar esa sed, la cual queda como terrible e inexorablemente irreparable.

Antes de expresar este pesimismo usa la antítesis de los montes y los valles. Después de él viene el versículo cinco a redundar en lo irreparable de la sed de amor de Dios: “Sed tienes... Verdad, Señor, sed tienes para siempre.”

El siguiente poema en el que Dulce María se dirige a Dios como interlocutor es el “Poema XCVII” que comenzaremos a transcribirlo para luego analizarlo:

1 Señor mío: Tú me diste estos ojos; dime dónde he de volverlos en esta noche larga, que ha de durar más que mis ojos.

2 Rey jurado de mi primera fe: Tú me diste estas manos; dime qué han de tomar o dejar en un peregrinaje sin sentido para mis sentidos, donde todo me falta y todo me sobra.

3 Dulzura de mi ardua dulzura: Tú me diste esta voz en el desierto; dime cuál es la palabra digna de remontar el gran silencio.

4 Soplo de mi barro: Tú me diste estos pies.. Dime por qué hiciste tantos caminos si Tú solo eras el Camino, y la Verdad, y la Vida.⁵⁷⁷

En el primer versículo nos encontramos con el vocativo "Señor mío" y con el sustantivo "ojos" repetido dos veces que, como ya expresamos en el apartado de poética de nuestra autora, es muy frecuente en ella. La "noche larga" a la que se refiere la escritora creemos que es la vida misma, al menos la vida en este mundo, considerando que confía en una existencia después de la muerte, para lo que nos apoyamos también en la sección de poética y estilo de Dulce María, en la que pudimos demostrar que, pese a que ella cree que su cuerpo se reintegrará al cosmos tras su muerte, da a entender que su espíritu será inmortal. Por otro lado, en esta creación poética también se puede colegir que la escritora acepta la ley de la insignificancia humana, es decir, que después de morir, la vida (la "noche larga") continúa como si ella no hubiera sido nunca ("que ha de

⁵⁷⁷ LOYNAZ, "Poema XCVII". En: *PSN, Poesía completa*, 131.

durar más que mis ojos"). En este fragmento de nuestro poema destaca el "dime" de la plegaria: dónde volver los ojos.

En el segundo versículo usa como vocativo el epíteto "Rey jurado de mi primera fe" con el que se refiere al "Señor mío" del primer fragmento de este poema. Esta perífrasis adjetiva tiene mucho peso porque aquí habla la Dulce María de cada día, que se considera religiosa mas no practicante y vincula el poema a su propia vida: el Dios con el que se conecta es el de su infancia, con el que se comprometió—"rey jurado"— un día remoto y que la Dulce María-poeta rescata como su rey, y renueva el pacto de servirle como tal. En seguida la escritora habla de que sus manos son un don divino —igual que en el versículo uno sus ojos— y por tanto son sagrados y están a disposición de la Divinidad. De ahí la súplica: "dime qué han de tomar o dejar". La poeta habla asimismo de "un peregrinaje" que equivale a la "noche larga" por la que han de pasar sus ojos y que apunta también a la travesía por la vida terrena. Y como todo peregrino, tiene que cargar con lo estrictamente necesario y "todo le falta y todo le sobra". Preponderantemente al tomar en cuenta de que el destino no es muy claro, por lo menos para los sentidos de la poetisa, que expresa esto a través de la aliteración: "[un peregrinaje] sin sentido para mis sentidos".

El tercer versículo comienza con otro epíteto de Dios a manera de vocativo: "Dulzura de mi ardua dulzura", el cual no se puede explicar sin transcribir el resto del fragmento: "Tú me diste esta voz en el desierto; dime cuál es la palabra digna de remontar el gran silencio." Como ya vimos en el apartado de poética y estilo de Dulce María, la

poesía es su "ardua dulzura", su parto doloroso, su sajadura y espera; así pues, creemos que la poeta puso esas palabras en el vocativo inicial del tercer versículo porque Dios, para ella, está conectado con su creación poética (de ahí la donación de su voz y su súplica: "dime cuál es la palabra digna de remontar el gran silencio"). La Deidad le dio a la escritora la "voz en el desierto" y a esta expresión hay dos cosas que destacar; primero que su lengua le pertenece a la Divinidad y, al igual que sus ojos y manos, es sagrada y está al servicio de la misma y, en segundo lugar, la voz en el desierto tiene connotaciones bíblicas:

"[Refiriéndose a San Juan el Bautista] Este es de quien habló el profeta Isaías cuando dice:

*"Voz del que clama en el desierto:
Preparad el camino del Señor,
enderezad sus sendas" (Mateo, 3, 3).*

Por otro lado la voz en el desierto está también relacionada con sus creaciones poéticas, y esto lo podemos ver en otro contexto, en la entrevista que hace Pedro Simón a Dulce María:

"Creo haber dicho que en el proceloso mar de la poesía, yo vengo a ser como un navegante solitario."⁵⁷⁸

Antes de proseguir, es necesario abundar un poco en la plegaria de este tercer versículo: "dime cuál es la palabra digna de remontar el gran silencio". Para nuestra escritora lo no dicho es a veces más importante que lo que expresa; de ahí la profusión de las reticencias en el estilo de la poeta y, por otro lado, al hablar antes de un desierto,

⁵⁷⁸ Pedro SIMÓN, "Conversación con Dulce María Loynaz". En: SIMÓN, 47.

nos coloca de frente a un ambiente callado. Si a esto le añadimos que el lugar de encuentro entre la Divinidad y la persona humana se da en la quietud más profunda del interior de esta última, podremos concluir que las únicas palabras dignas de romper ese enorme silencio son la oración y la poesía; de ahí que la poetisa pida a Dios que ponga en su boca la palabra verdadera, buena y bella, que es la dirigida a la Divinidad y la creación poética, y que es la única digna de remontar el gran silencio.

El cuarto versículo dice así: "Soplo de mi barro: Tú me diste estos pies... Dime por qué hiciste tantos caminos si Tú solo eras el Camino, y la Verdad, y la Vida". Aquí el vocativo es otro epíteto de Dios: "Soplo de mi barro" el cual se refiere a la respiración, aliento de los seres vivos y, por lo tanto, al alma, significado de *Pneuma* (de *Pneo*, soplar) y de su equivalente en latín *Spiritus*, ~*us* (respirar) de los cuales ya hablamos extensamente al estudiar el "Poema LXIX". El barro es también dentro de la mitología judeo-cristiana la materia de que está hecho el ser humano; de aquí la expresión de reconocerse completamente creatura de un Ser Superior: ser polvo y ser hálito del creador.

En seguida, lo primero que hace la poeta sistemáticamente en cada uno de estos versículos es reconocer que todos sus atributos pertenecen a Dios: "Tú me diste estos pies..." Pertenecen a Dios, son sagrados y están a su servicio. Luego viene un suave reproche: "Dime por qué hiciste tantos caminos si Tú solo eras el Camino, y la Verdad, y la Vida". Al hablar de la multitud de vías para llegar a Dios es preciso recordar las palabras de San Pablo:

Hay diversidad de carismas, pero un mismo Espíritu; diversidad de ministerios, pero un mismo Señor; diversidad de actuaciones, pero un mismo Dios que obra todo en todos.

[...]

Pues del mismo modo que el cuerpo es uno, aunque tiene muchos miembros, y todos los miembros del cuerpo, no obstante su pluralidad, no forman más que un solo cuerpo...

[...]

Ahora bien, Dios puso cada uno de los miembros en el cuerpo según su voluntad. Si todo fuera un solo miembro, ¿dónde quedaría el cuerpo? Por tanto, muchos son los miembros, mas uno el cuerpo (1 *Corintios*, 12, 4-6. 12. 18-20).

Seguramente Dulce María no desconocía estas palabras, sobre todo si consideramos que uno de sus autores sacros favoritos era San Pablo y, además de beberse sus biografías, como buena lectora de la *Biblia*, conocía seguramente sus escritos ("Sus libros de cabecera eran los de San Agustín y San Jerónimo, sin ocultar su entusiasmo por los 'santos rebeldes', lo que la llevaba a leer todas las biografías de San Pablo que pudiera encontrar").⁵⁷⁹ La poeta dirige esta suave recriminación a Dios sobre la variedad de caminos que hizo para que sus hijos lleguen a Él, con la finalidad de destacar las últimas palabras del versículo: "Tú solo eras el Camino, y la Verdad, y la Vida", las cuales aparecen en el siguiente versículo bíblico:

"Le dice Jesús:

"Yo soy el Camino, la Verdad y la Vida.

Nadie va al Padre sino por mí" (*Juan*, 14, 6).

⁵⁷⁹ SIMÓN, "Conversación con Dulce María Loynaz". En: SIMÓN, 42.

Al pie de esta cita del Evangelio de Juan, los estudiosos de la *Biblia de Jerusalén* anotan lo siguiente:

Estos tres títulos se dicen de Cristo en referencia a los bienes que recibimos de él. Él es la Verdad, porque nos enseña la verdad sobre nuestra vida moral. Es el Camino, porque nos enseña cómo andar por la senda que lleva al Padre, dándonos ejemplo él mismo. Es la Vida, porque, siguiendo este Camino, obtendremos la vida.⁵⁸⁰

Transcribiremos a continuación el "Poema XCIX", al final del cual Dulce María se dirige a Dios como su interlocutor, y así principiar su análisis:

1 Yo conozco el camino que este rosal ha hecho recorrer a su rosa hasta abrirle hueco hacia la luz en la trémula punta del cáliz.

2 Yo casi acertaría a verlo filtrándose su flor a través de las mínimas raíces, aspirándola hacia arriba, propiciando el tallo exacto por el que ha de brotar, el tallo donde no puede haber y cabe en gracia y ceñidura de todo alumbramiento.

3 Yo conozco el camino del rosal y otros muchos caminos de la tierra, aunque nunca los anduve ni son tampoco mis caminos... 4 Pero desde que era ella sólo sangre viajera, goteo orgánico de glándulas, latido animal en el cerebro... ¿Cuál ha sido, Señor, el camino de la palabra que me diste?⁵⁸¹

⁵⁸⁰ Ver nota al pie de página de Juan (14, 6). *Biblia de Jerusalén*, p. 1575.

⁵⁸¹ LOYNAZ, "Poema XCIX". En: *PSN, Poesía completa*, 132.

Los versículos uno y dos hablan de lo mismo: del brotar de una rosa en su rosal. Lo primero que salta a la vista es la forma "científica" de describir el proceso de florecimiento: en el versículo dos la poeta habla del rosal que "filtra" su flor desde las "mínimas raíces", "aspirándola hacia arriba, propiciando el tallo exacto por el que ha de brotar"; desde el versículo uno ya menciona otro elemento natural necesario para la florescencia: "la luz".

En estos dos versículos aparecen dos símbolos de la religiosidad en Dulce María, que en el subcapítulo de poética de la autora ya estudiamos: las raíces y la luz. Por otro lado la poetisa vuelve al tema de los caminos, con el que recién vimos que la poeta cierra el poema que analizamos antes que éste (el "Poema XCVII").

Asimismo, ya habíamos visto en el apartado de poética de nuestra autora que la rosa simboliza a la poesía y una de las características de ésta que señala Dulce María es la dificultad con que surge del espíritu del poeta: "el tallo donde no puede haber y cabe en gracia y ceñidura de todo alumbramiento."

La escritora dice al inicio de los versículos uno y tres casi literalmente lo siguiente: "Yo conozco el camino del rosal", y en el segundo fragmento usa una frase sinónima: "Yo casi acertaría". Esto nos dice que Dulce María conoce el origen y cómo surge la poesía "y [conozco] otros muchos caminos de la tierra". Aquí parece admitir que la creación poética es un camino más entre los que lo humano de cada día (la tierra) le ofrece. Y concluye el versículo tres con una concesión: "aunque nunca los anduve ni son tampoco mis caminos..." Con esto creemos que alude a lo selectiva que es nuestra poeta, tanto en su vida como en su creación poemática:

"Ahora bien, si por 'torremarfilista', por poesía 'exquisita' se entiende la que no incurre en giros de mal gusto –muchas veces groseros– hoy tan en boga, no hay duda de que soy muy 'exquisita' y no he salido de la torre de marfil."⁵⁸²

Lo medular para nosotros está en el cuarto y último versículo, el cual dice así: "Pero desde que era ella sólo sangre viajera, goteo orgánico de glándulas, latido animal en el cerebro... ¿Cuál ha sido, Señor, el camino de la palabra que me diste?" Como ya dijimos líneas atrás, la poeta conocía el camino de la rosa en el rosal al hablar de su origen, pero no de su destino, y aquí "el camino de la palabra" se refiere precisamente a este último y de ahí la pregunta a Dios sobre el sino de su palabra poemática. Ésta, a su vez, es un don de Dios y, por lo tanto, sea sagrada y esté al servicio de Dios.

Asimismo es de destacar nuevamente ese estilo positivista o científicista de este versículo tres; describe cuáles son los elementos orgánicos que forman parte de la elaboración de pensamientos y por ende de poesía: "sangre viajera, goteo orgánico de glándulas, latido animal en el cerebro", burlándose un poco del materialismo dialéctico que desde la década de los veinte tenía ya muchos seguidores en Cuba. En otro contexto vuelve al contraste del origen espiritual y del materialista de sus pensamientos:

...tengo tres o cuatro generaciones de ascendientes cubanos por detrás de mí, y de cubanos que pelearon por Cuba y a Cuba le sacrificaron muchas cosas. Esa *sangre* toda cubana, sin mezcla de otra alguna y que de tan lejos me viene, algo habrá tenido que ver con mi formación

⁵⁸² SIMÓN, 51.

anímica, hablando en términos espirituales, y con *las células del cerebro donde mi obra se gestó*, si se prefiere la expresión materialista.⁵⁸³

Por otro lado, la pregunta que Dulce María lanza al final del versículo a su Señor, no sólo tiene que ver con el hado de su poesía, sino que cuestiona sobre el camino por el cual lo espiritual se une a lo orgánico: la luz espiritual que hace ir hacia arriba a la rosa, la savia inmaterial que la alimenta y sube cada vez más alto, esas raíces simbólicas que transforman el agua en savia, ¿cuál es el camino de la rosa?

En seguida analizaremos otro poema en el que Dios es el interlocutor de Dulce María: el "Poema CVII". Empezaremos por transcribirlo:

"Ayúdame, Señor, a ser lo que Tú has querido que sea.

O déjame saber que no lo has querido..."⁵⁸⁴

Lo primero que resalta en esta breve creación poética es el tono de plegaria ("Ayúdame, Señor"). En esta súplica la poeta se pone en manos de su Dios para que Él modele su vida y ella sea lo que la Deidad quiere, y, en seguida, la poetisa pone una disyuntiva ante la Divinidad: si Dulce María no se siente ayudada por Ella para alcanzar las perspectivas que ésta tiene planeado desde la eternidad para nuestra escritora, la poeta pide que por lo menos le haga saber que lo que ha logrado ser y hacer de su vida no es lo que esa Deidad tenía contemplado para su sierva Dulce María.

⁵⁸³ SIMÓN, 50. (Las cursivas son nuestras).

⁵⁸⁴ LOYNAZ, "Poema CVII". En: *PSN, Poesía completa*, 134.

Los siguientes seis poemas están agrupados bajo el título de "Poemas del insomnio" y pertenecen a los *Poemas náufragos* —llamados así porque no pertenecen a ninguno de los poemarios de Dulce María y se salvaron de ser destruidos por azares del destino. Están también escritos en prosa como *Poemas sin nombre* y su abreviatura en este trabajo es *PNFG*. En la mitad de ellos —el I, el II y el VI— la poeta se dirige explícitamente a Dios como interlocutor; en el cuarto sólo habla de "ser de nuevo creada con el día", y en el poema quinto se dirige a un "tú" que se colige que es Dios porque es el único vocativo al que se refiere en las creaciones poemáticas anteriores, además de que menciona "tu señal" que guarda concordancia con el "tú" que ya hicimos notar; de cualquier modo analizaremos los seis. Empezaremos por transcribir el primero:

I

1 Señor, es necesario que me des con el pan nuestro, el sueño nuestro de cada día.

2 Más que el pan diste el sueño a todas las creaturas de la tierra: no se lo niegues, pues, a quien no es menos tuya que las otras.

3 Y tú sabes, Señor, que los gusanos del polvo y las fieras de los bosques y los peces del mar, no sienten esta urgencia que yo siento de descansar un poco de mí misma y de contar, a veces, los días de mi vida para saber qué puedo hacer con ellos.

4 Si no duermo, no hay días que contar en esa vida que te debo y que debes.

5 No hay más que un solo día neutro, un día sin ayer y sin mañana, perdidos sus perfiles, perdidas sus fronteras, que sólo marcar

puede tan dulcemente el sueño. 6 Marcar y hacernos llevadera la presencia de ese monstruo invisible que es el tiempo; monstruo que no sabemos siquiera imaginar, y cuyo verdadero nombre ignoramos, y del que no tenemos más vestigios que las lentas, pero seguras dentelladas que va dejando al paso en nuestro entorno, en nuestra alma, en nuestro cuerpo.⁵⁸⁵

En el primer versículo es muy obvia la paráfrasis al Padrenuestro, en la que la poeta equipara al pan cotidiano con el sueño de cada día. En este tenor inicia el segundo versículo, aunque aquí da preeminencia al sueño con relación al pan e, independientemente, se llama a sí misma tan criatura de Dios como el resto del cosmos y se dirige a Él para pedirle que no le niegue el sueño que da a todos los seres vivientes superiores. En el versículo tres nuevamente se dirige a Dios y defiende su causa: los animales no sienten más que sueño por cansancio físico, mientras que ella tiene el apremio de descansar de sí misma y de contar los días de su vida para hacer planes. En el siguiente versículo —el cuarto— la poeta usa una condicional: "Si no duermo", en la que la apódoxis es que ella no tiene días que contar en "esa vida" que le debe a Dios y que Él mismo debe a la poetisa. Aquí vemos que el reclamo es fuerte: Si la Divinidad niega el sueño a su criatura, le resta vida a ésta y una vida que no sólo ella debe a la Deidad, sino que tiene derecho de gozarla.

En el versículo cinco la escritora se refiere al reloj biológico de todos los animales superiores, en los que la noche se hizo para

⁵⁸⁵ LOYNAZ, "Poemas del insomnio I". En: *PNFG, Poesía completa*, 177-178.

determinadas actividades y el día para otras, y, en la vida humana, este ciclo sirve de separación entre cada "ayer" y cada "mañana", por lo que el sueño marca los "perfiles", las "fronteras" de una jornada que de otro modo sería "neutra": sin pasado y sin futuro. En el versículo seis nuestra poeta vuelve a repetir que el sueño sirve para "marcar" los ciclos de hábitos y añade otra de sus propiedades: "hacernos llevadera la presencia de ese monstruo invisible que es el tiempo". En este mismo versículo Dulce María continúa hablando de ese tiempo monstruoso "que no sabemos siquiera imaginar, y cuyo verdadero nombre ignoramos". Aquí podemos colegir que se refiere al dios pagano *Cronos*, en primer lugar porque le da atributos sobrehumanos –divinos, diríamos–, y, en seguida, porque hace aparecer la conducta de esta deidad como algo aberrante (recordemos que *Cronos* se comía a sus propios hijos). Por último, para concluir este versículo seis, la poetisa menciona los estragos de este dios en la vida humana cotidiana: "las lentas, pero seguras dentelladas que va dejando al paso en nuestro entorno, en nuestra alma, en nuestro cuerpo", con las que se refiere a la vejez.

En seguida daremos un vistazo al segundo de los "Poemas del insomnio":

II

1 Como he velado toda la noche, el día de hoy se me ha unido al de ayer; se quedaron por tanto los dos días sin línea divisoria entre sí, soldándose uno al otro hasta ya hacerse ambos un solo día grande, amorfo, innominado. 2 No sé cuál es ayer ni cuál es hoy; no sé si ayer es todavía hoy o si

hoy ya era ayer. Y no sé qué esperanza me ha fallado, ni qué pena dejó de serlo; o qué afán me sujeta todavía, o qué ilusión me engaña, o qué nube se cierne en mi horizonte. 3

Y pronto no sabré si vivo o he muerto ya de tantas cosas de que debí morir de ayer a hoy, un día anticipado que será pronto pronto mañana.

4 Sé que mañana es siempre una inquietud aunque no sea ya por lo que mude, sino por lo que deje. 5 Mañana será siempre una sombra que despejar, una cuenta pendiente con el destino. 6 Si no duermo, Señor... ¿Cómo sabré cuándo es mañana? ¿Cómo liberarlo de esta bruma del sueño no saciado, cómo no reconocerlo y reclamarle todo lo que en mi vida hecha de azares, se aplazó, se dejó para mañana?⁵⁸⁶

En esta creación poética nuestra escritora dedica el primer versículo a describir lo que ocurre en su alma cuando no duerme una noche: el día de hoy se le une al de ayer y se quedan dos días sin línea divisoria entre sí y se sueldan uno al otro hasta hacerlo un solo día largo que la poeta llama "grande, amorfo, innominado". Grande por su longitud y su peso sobre del ánimo de Dulce María; amorfo porque está constituido de dos días sin su natural división en el reloj biológico de la poetisa; e innominado porque es tan inusual en los ciclos de la naturaleza que no se le puede llamar más que in-somnio (ausencia de sueño) dentro del mundo humano, término que describe el proceso por el cual se da, pero no define al día largo en sí mismo.

⁵⁸⁶ LOYNAZ, "Poemas del insomnio II". En: *PNFG, Poesía completa*, 178.

En el siguiente versículo —el número dos— Dulce María continúa detallando lo que le ocurre al no dormir una noche: primero nos dice que confunde el hoy con el ayer y luego nos introduce en su reloj espiritual, en su manera peculiar de contar los días: "Y no sé qué esperanza me ha fallado, ni qué pena dejó de serlo; o qué afán me sujeta todavía, o qué ilusión me engaña, o qué nube se cierne en mi horizonte." Por otro lado, vemos en el versículo tercero que el sueño de las noches le permite "morir" a "tantas cosas que [debió] morir de ayer a hoy" y esto la hace decir que su confusión no sólo es con relación a la distinción entre una jornada y otra, sino que también tiene que ver con la vida y la muerte: pronto no va a saber si vive o ha muerto, pues no ha tenido la oportunidad de matar el pasado mediante el sueño y la amenaza el futuro desde este hoy que "será pronto pronto mañana".

En el versículo cuatro de este "Poema del insomnio II", la poeta habla nuevamente de los estragos de no dormir en las noches, pero esta vez enfocándolos al futuro: en primer lugar, el mañana "es siempre una inquietud", aunque en este caso nada tiene que ver para la poetisa con las necesidades físicas a satisfacer y la preocupación por el pan o el vestido inciertos del porvenir sino con lo que hay de espiritual en su vida, es decir con lo que una buena noche de sueño cambie en su hado o —cosa temible para Dulce María— con lo que no pueda mudar y tenga que dejar en su estado del hoy para el mañana.

A través del versículo cinco entramos al reloj anímico de la poeta: "mañana será siempre una sombra que despejar, una cuenta pendiente con el destino". Luego, en el versículo seis viene la plegaria:

"Si no duermo, Señor..." seguida de una suave protesta en la que la poetisa pregunta a Dios que sin el sueño nocturno cómo va a distinguir el mañana del presente y como va a reclamar al futuro todo lo que se quedó aplazado en su vida llena de incertidumbre. Aquí, nuestra escritora dice que le va a reprochar al tiempo, al mañana, para suavizar su tono y no decirle a Dios que la recriminación es hacia Él, señor dueño de todo, aun de los calendarios y del tiempo mismo.

Ahora comentaremos el tercer "Poema del insomnio", que empezaremos por transcribir:

III

1 Y yo recuerdo ahora cómo era dulce el sueño: no el sueño mismo, sino su dulzura. 2 Recuerdo el modo en que llegaba sutil como un perfume evaporado de alguna flor sin nombre, exquisito y real al mismo tiempo a la manera de un jardín distante; era ese olor a selva que de lejos trae hasta la ciudad alguna ráfaga cargada de lluvia todavía sin caer.

3 Porque el sueño era eso, un trascender otros paisajes, no sé si descubriéndolos o simplemente retornando a ellos. Mas era en todo caso un retorno sin pies y sin camino; un resbalar de luz en sombra, o sombra a contraluz o sombra pura. 4 Tampoco sé si era yo quien iba al sueño, o el sueño descendía sobre mí. Tal vez él me rondaba, me elegía como elige su flor la casta abeja. Flor pude ser para el ansiado sueño, tierna y propicia con mi gota de miel no muy profunda: 5 sé que dormía entonces —lenta, morosa, deleitosamente—, puedo decir ahora que por zonas del

cuerpo y la conciencia, al modo de quien va cerrando puertas y cierra al fin la última.⁵⁸⁷

En esta creación poemática, la idea central es la remembranza de tiempos pasados, cuando la protagonista de estos poemas podía dormir en las noches. La poeta empieza en el primer versículo con un quiasmo o retruécano:⁵⁸⁸ “Y yo recuerdo ahora cómo era dulce el sueño: no el sueño mismo, sino su dulzura.” En esta figura retórica da a entender que el sueño le ha causado la impresión imborrable de dulzura, pues no recuerda cómo era el sueño mismo, sino su cualidad de alguna manera cosificada. Más adelante, en el segundo párrafo, la poetisa dice que no sabe si era ella quien iba al letargo o si éste “descendía” sobre ella; pero ya desde el segundo versículo del poema, la escritora habla del “modo en que *llegaba* [la somnolencia]” y para describir este arribo usa dos símiles: como perfume de una flor sin nombre de un jardín distante y como el olor a selva que trae a la ciudad una ráfaga de lluvia todavía sin caer (hicimos paráfrasis de los dos símiles con miras a simplificar la sintaxis; el original es insuperable y puede leerse en el texto original más arriba).

En el segundo párrafo destacan tres reflexiones: la primera, expresada en el versículo tres, es la de las ideas o el conocimiento

⁵⁸⁷ LOYNAZ, “Poemas del insomnio III”. En: *PNFG, Poesía completa*, 178.

⁵⁸⁸ Quiasmo o retruécano: consiste en repetir expresiones iguales, semejantes o antitéticas, redistribuyendo las palabras, las funciones gramaticales y/o los significados en forma cruzada o simétrica, de manera que, aunque se reconozcan los sonidos como semejantes, o las posiciones sintácticas como equivalencias contrapuestas, ofrezcan una disparidad de significados que resulte antitética, pues el cambio de orden de las palabras influye en el sentido. Se trata de una antítesis cuyos elementos se cruzan. (Tomado de BERISTAIN, 410).

preconcebidos, propios de Platón (*anámnesis*), que se encuentra expresa en las siguientes palabras: "Porque el sueño era eso, un trascender otros paisajes, no sé si descubriéndolos o simplemente retornando a ellos." En seguida –en el mismo versículo tres– la poeta abunda sobre el regreso a percepciones prenatales y las llama "un retorno sin pies y sin camino", es decir, un volver espiritual (sin pies) y un tanto errabundo (propio de un sueño). Nuestra autora también llama a esas representaciones *a priori* un deslizarse "de luz en sombra, o sombra a contraluz o sombra pura", definición en que juega con la luminosidad y lo umbrío, símbolos que usa Dulce María para lo divino y lo humano –que veremos como tales en su momento– y que aquí vienen a colación porque la poeta habla del sueño nocturno en que las sombras juegan con la iluminación del pensamiento de quien quiere dormir.

La segunda reflexión de este párrafo aparece en el versículo cuatro y se refiere nuevamente la ignorancia de la poetisa sobre el origen del sueño, si ella va hacia él o la realidad ocurre al revés. Y en seguida la escritora da crédito a que el letargo la rondaba en aquellos tiempos en que podía dormir de noche, como una abeja elige a su flor, flor "tierna y propicia con [su] gota de miel no muy profunda". La tercera reflexión de la poeta, aquí enunciada en el versículo cinco, explica que estaba segura de que dormía y describe cómo dormía: "lenta, morosa, deleitosamente" y por zonas del cuerpo y de la conciencia hasta quedar completamente dormida: "al modo de quien va cerrando puertas y cierra al fin la última."

A continuación estudiaremos el "Poemas del insomnio IV", que vamos a empezar por transcribir:

IV

1 ¿La cerraba del todo? No recuerdo. 2 Tal vez un hilo de mi ser seguía fluyendo por un resquicio involuntario. Tal vez no me era fácil despejarme del todo de mí misma, y algo sobrenadaba en ese sueño con sabor a mis sueños... No lo sé. 3 Sé que era bueno dormir y entredormir y entreverar la vida con su pulpa, espuma, polen de la muerte. 4 Y sé también que despertar era tan dulce como el sueño: era de pronto recobrar la integridad dispersa, ser de nuevo creada con el día. 5 Pesaban menos las fatigas de ayer, siendo las mismas. Y el pie más ágil acortaba idénticas distancias. Y era bonito poner en orden la mañana, la casa, el corazón.⁵⁸⁹

En esta creación poética, la idea central es describir las bondades del sueño nocturno. Dulce María comienza en el primer versículo por retomar la última metáfora de los "Poemas del insomnio III" (lo referente al ir cerrando puertas conforme la poeta se iba durmiendo, hasta obstruir la última); de ahí la pregunta: "¿La cerraba del todo?", tras la cual, en el versículo dos, sigue la conjetura de que, pese a que la autora creía que había sellado hasta la última puerta de la conciencia, se aventura a pensar que tal vez "un hilo de [su] ser" –tomando la palabra "ser" como sus facultades de vigilia– "seguía fluyendo por un resquicio involuntario". Para llegar a esta conclusión,

⁵⁸⁹ LOYNAZ, "Poemas del insomnio IV". En: *PNFG, Poesía completa*, 178.

la poeta dice que no le era fácil despejarse del todo al dormir "y algo sobrenadaba en ese sueño con sabor a mis sueños..." Aquí, la palabra "sueño" tiene dos connotaciones: primero es usada como sinónimo de dormir y en seguida, como equivalente a anhelos; así pues, la poeta usa el recurso del equívoco, dilogía o anfibología⁵⁹⁰ para dar a entender que, aún dormida, sus apremios por alcanzar algunas metas de su vida consciente siguen perturbándola.

En seguida, en el versículo tres, la escritora deja a un lado las conjeturas y habla de lo que está rotundamente claro para ella: "que era bueno dormir y entredormir", y a esto añade que también era bueno "entreverar la vida con su pulpa" con lo que quiere decir que la médula de la vida es el sueño por su parecido con la muerte ("espuma, polen de la muerte"). En el versículo cuatro queda expresa otra verdad contundente para Dulce María la cual era que el "despertar era tan dulce como el sueño"; cada amanecer ella tenía la posibilidad de integrar todas sus potencias y sus energías; era como nacer nuevamente o "ser de nuevo creada con el día" (esta última expresión con su connotación de creatura de Dios). En cuanto a la integración completa de sus potencias podemos ver en el texto que la poeta, en el versículo cinco, inicialmente se refiere a la fortaleza: "Pesaban menos las fatigas de ayer, siendo las mismas"; en segundo lugar –en el mismo versículo cinco– hace alusión a la vivacidad: "Y el pie más ágil acortaba idénticas distancias", y, por último, la poetisa asocia la

⁵⁹⁰ Equívoco, dilogía o anfibología: este tropo se relaciona con el juego de palabras y se funda en la homonimia y la polisemia de éstas, es decir en que la unicidad de su forma se acompaña con la pluralidad de su significado. (Tomado de Beristáin, 152).

frescura del despertar con la alegría: "Y era bonito poner en orden la mañana, la casa, el corazón".

Estas son algunas de las propiedades del sueño que añora la protagonista de los poemas que estamos estudiando. Esta composición poética número cuatro está llena de recuerdos agradables y de optimismo que se abren paso entre las evocaciones del pasado, para llegar a un presente desastrado, sin sueño nocturno, como veremos en el "Poema del insomnio V", que, para empezar a analizarlo, lo transcribiremos a continuación:

V

1 Ahora, sin dormir... Ya tú ves. 2 Acabará por perder todos mis rastros y quien sabe si tu señal en ese torvo empate de los días con las noches, 3 que no me deja la ilusión de empezar a vivir, de nacer otra vez cuando despierto. Y no se puede —te lo digo yo— vivir por muchos años sin volver a nacer de vez en cuando; sin estrenar un poco cada día el paisaje de todos los días en la misma ventana...⁵⁹¹

En el versículo uno la poeta regresa al presente después de las añoranzas del "Poema del insomnio IV" y dice: "Ahora, sin dormir..." y usa estos puntos suspensivos para reservarse para más adelante la explicación del efecto que le hace no descansar en las noches.

En seguida, en el versículo dos, la escritora se dirige a Dios para quejarse de la realidad presente. No menciona la palabra Dios, ni ninguna que haga referencia a Él explícitamente, pero en los "Poemas

⁵⁹¹ LOYNAZ, "Poemas del insomnio V". En: *PNFG, Poesía completa*, 179.

del insomnio" anteriores, la única persona con la que dialoga y con la que usa vocativos como "Señor" o expresiones en las que se considera creatura es la Divinidad cristiana. La poetisa comienza por decirle a la Deidad: "Ya tú ves", como si quisiera responsabilizarla de las consecuencias de no dormir: el "perder todos [los] rastros" que la poeta fue dejando a lo largo de su vida para orientarse, y el extraviar los mismos señalamientos divinos ("tu señal") que le han servido a Dulce María también de guía. En este mismo versículo da a entender una lucha entre los días y las noches de la vida de la autora: ella se siente amenazada de perder las huellas humanas y divinas que le habían estado sirviendo de brújula "en ese torvo empate de los días con las noches".

En el versículo tres, nuestra escritora dice que ese "empate" le quita "la ilusión de empezar a vivir, de nacer otra vez cuando [despierta]". En seguida se dirige a la Divinidad un tanto irreverentemente al hacerle ver que no se puede "vivir por muchos años sin volver a nacer de vez en cuando". Es un tanto irrespetuoso este "te lo digo yo" con que la poeta habla a Dios, porque el primero que pide un renacer es Él. En otro contexto, Jesús pide a sus seguidores nacer nuevamente:

"En verdad, en verdad te digo:
el que no nazca de nuevo
no puede ver el Reino de Dios" (*Juan, 3, 3*).
"En verdad, en verdad te digo:
el que no nazca de agua y Espíritu
no puede entrar en el Reino de Dios.

Lo nacido de la carne, es carne;
 lo nacido del Espíritu, es espíritu.
 No te asombres de que te haya dicho:
 Tenéis que nacer de nuevo.
 El viento sopla donde quiere,
 y oyes su voz,
 pero no sabes de dónde viene ni a dónde va.
 Así es todo el que nace del Espíritu" (*Juan, 3, 5-8*).

La poetisa cierra el versículo tercero –y el resto del poema V– con una metáfora hermosísima para explicar su renacer tras el pernoctar: "estrenar un poco cada día el paisaje de todos los días en la misma ventana..." Es decir: ni el paisaje ni la ventana cambian ni cambiarán, la novedad está en la re-vivificación de la poeta tras el sueño reparador de una noche.

En seguida pasaremos a estudiar el último de los "Poemas del insomnio" –el sexto– y vamos a empezar por transcribirlo:

VI

- 1 Si me quitas el sueño, me quitas –tú lo sabes– el retorno preciso de toda sangre al corazón, a los pulmones ávidos de limpiarse.
- 2 Me quitas el oxígeno del alma que también hace posible, por encima de todos los cansancios, seguir andando todavía por estos cauces mínimos y retorcidos que me diste por sendas; las arterias, Señor, que me ceñiste.
- 3 Si me quitas el sueño, me habrás quitado el modo de volverme a aquel primer silencio donde mi voz tuvo raíz y donde sólo me es ya posible alimentarla.
- 4 Me habrás

echado definitivamente de la sombra inicial, maternal, fecunda.

5 No lo quieras, Señor, para tu sierva: no le habrás dado luz para ponerla bajo el celemín, 6 ni caña débil para al fin cascarla.⁵⁹²

En el versículo uno la poeta describe el proceso biológico del corazón y los pulmones durante el sueño, y, también se dirige a Dios por primera vez en esta creación poemática: inicialmente con el "Si [Tú] me quitas el sueño" y luego con el comentario marginal "—tú lo sabes—". En seguida, en el versículo dos, la poetisa, que considera al alma una sola cosa con su cuerpo —consideración un tanto ambigua en Dulce María, pues, como vimos en el capítulo de poética suya, la autora a veces hace una separación tajante entre su alma y su cuerpo—, pide oxígeno también para su alma, que se cuela por entre las arterias que recorren todo el cuerpo. Aquí es interesante ver que nuestra autora se ajusta a "la moda" materialista y el alma parece ser un producto refinado de su cuerpo. También en este versículo dos apela a Dios: "Me quitas [Tú]".

En el tercer versículo la escritora comienza también evocando a la Divinidad: "Si [Tú] me quitas el sueño". En seguida, la apódisis de esta condicional es que, con la ausencia de sueño Dios le quita a la escritora la posibilidad de regresar a las fuentes de su poesía ("mi voz"), donde en un presente, después de que ésta echó raíz, es el lugar único en que esa voz puede ser alimentada. Con esto, Dulce María da a entender que los lugares de la poesía están en los sueños

⁵⁹² LOYNAZ, "Poemas del insomnio VI". En: *PNFG, Poesía completa*, 179.

como símbolos de las quimeras, alimentadas con el proceso fisiológico de dormir.

En el versículo cuatro también alude a Dios de entrada: "Me habrás [Tú] echado". Aquí, la noche, las sombras son como el útero de una madre grávida dentro de las cuales se está como en el paraíso del cual un día la Divinidad nos lanzó fuera ("la sombra inicial, maternal, fecunda").

En el versículo cinco aparece la plegaria: "No lo quieras, Señor, para tu sierva". Luego vienen dos referencias bíblicas: "no le habrás dado [a tu sierva] luz para ponerla bajo el celemín":

"Ni tampoco se enciende una lámpara y la ponen debajo del celemín, sino sobre el candelero, para que alumbré a todos los que están en la casa" (*Mateo*, 5, 15).

La segunda alusión a la *Biblia* es la siguiente: "ni caña débil para al fin cascarla", cuya versión original reproduciremos a continuación:

"La caña cascada no la quebrará [refiriéndose a la manera de proceder de Jesucristo],

ni apagará la mecha humeante" (*Mateo* 12, 20).

2. POEMAS DE ASUNTO BÍBLICO Y/O RELIGIOSO EN GENERAL

AHORA PASAREMOS al segundo apartado del *corpus* de poemas religiosos de Dulce María Loynaz.⁵⁹³ Empezaremos con el material contenido en *Diez sonetos a Cristo*, que se comenzó a escribir en 1919, cuando la autora tenía diecisiete años y se publicó en 1921, con el título *El poema de Cristo*. En él la escritora trata diez momentos señeros en la vida del Señor Jesús. En seguida comentaremos la primera creación que lo compone, titulada "El nacimiento", y lo primero que hacemos es transcribirla:

Nimbado por celestes resplandores,
soñando con los ángeles del cielo,
duerme el Niño y la Virgen con anhelo
dulce y tierno lo muestra a los pastores.

- 5 Los Magos de tesoro portadores
postrándose piadosos en el suelo
ofrecen a Jesús con santo celo
del incienso los místicos olores.

Al fulgor del lucero esplendoroso

⁵⁹³ Ver *corpus* de poemas religiosos, expuesto en la página 415 de este capítulo.

10 que los guía al pesebre silencioso
de la divinidad las claras huellas
adoran en el Niño santamente
mientras envuelve en luz su nivea frente
un beso que le mandan las estrellas.⁵⁹⁴

No hay mucho que comentar sobre la anécdota de este soneto: nos narra el nacimiento de Cristo en la humildad de un establo, la adoración de los pastores y la de los magos de Oriente —esta última conocida como *epifanía*—⁵⁹⁵ y los sucesos sobrenaturales que acompañaron estos eventos, como la presencia de la estrella que guió a los sabios hasta el lugar donde Jesús vino, encarnado, al mundo.

Lo más importante en destacar en esta creación poética es la atmósfera de recogimiento y paz, a la vez que de alegría que logra darnos la poeta. De los elementos que se vale son: el paisaje nocturno iluminado por las estrellas —versos 1, 9, 13 y 14—, el silencio —verso 10— y los aromas del incienso propio de los templos —verso 8. La hermosura de la naturaleza rinde su veneración al Niño Dios y “un beso [...] le mandan las estrellas.” Así cierra su composición la poetisa.

Pasemos ahora a la transcripción del segundo poema de *Diez sonetos a Cristo*, titulado “El bautismo”, para después comentarlo:

⁵⁹⁴ LOYNAZ, “El nacimiento”. En: *DSC*, 9.

⁵⁹⁵ Del griego *epifaneia* (de *epi* y *faíno*) manifestación. Celebración que surge en Occidente a partir del siglo V; se estableció con la finalidad de conmemorar la presentación del Niño Jesús como Dios ante la humanidad. Así se cumplió lo señalado por *Isaías* 60, 5-6: “... Vendrán todos trayendo oro e incienso, proclamando las alabanzas de Yahvé” (Cfr. José ALDAZÁBAL, *Vocabulario básico de liturgia*. Barcelona: Centre de Pastoral litúrgica, 1994, pp. 133-134 y A. BERGAMINI, “Navidad-Epifanía”. En: *Nuevo diccionario de liturgia*. Madrid: Edic. Paulinas, 1987, pp. 1407-1408).

Sobre las aguas del Jordán sagradas
recibe Cristo con fervor ardiente
el bautismo que Juan piadosamente
le ofrece de las ondas argentadas.

5 Descendiendo en minúsculas cascadas
a su cabeza el agua transparente,
ha dejado unas gotas en su frente,
rodando como perlas desgranadas.

Y las aguas del río que espumosas
10 deslizábanse raudas, impetuosas
por las verdes campiñas a través,
al ver a Cristo que las recibía
agolpándose todas en porfía
se detuvieron a besar sus pies.⁵⁹⁶

La anécdota de esta creación poemática fue tomada, al igual que la anterior, del *Nuevo Testamento* bíblico. Haremos referencia a una de las fuentes, que citaremos por haberla considerado una de las más descriptivas de los cuatro evangelistas:

Entonces se presenta Jesús, que viene de Galilea al Jordán, a donde Juan, para ser bautizado por él. Pero Juan trataba de impedirselo diciendo: 'Soy yo el que necesita ser bautizado por ti, ¿y tú vienes a mí?' Jesús le respondió: 'Deja ahora, pues conviene que así cumplamos toda justicia.' Entonces le dejó" (*Mateo*, 3, 13-15).

⁵⁹⁶ LOYNAZ, "El bautismo". En: *DSC*, 11.

Aquí la poetisa hace más que crear una ambientación, hace que la naturaleza sea más que el marco en el que se desenvuelven los acontecimientos: es un ente que alaba a Cristo. En este caso las aguas del Jordán, desde el cuarto verso hasta el número catorce son el verdadero asunto del soneto: son "argentadas", "minúsculas cascadas", "agua transparente", "[gotas como] perlas desgranadas", "espumosas", "raudas", "impetuosas". Y, finalmente, "al ver a Cristo que las recibía / agolpándose todas en porfía / se detuvieron a besar sus pies." Este gesto de reverencia se da, porque, en este trance, las aguas del río, más que para calmar la sed, son para limpiar y, no habiendo nada que purificar, simplemente se prosternan ante la persona de Jesús.

Ahora pasaremos a revisar la tercer creación poética de *Diez sonetos a Cristo*, titulada "La oración del huerto". Principiaremos por transcribirla:

En el cielo, fingiendo un gran diamante,
la luna inunda el huerto de fulgores
y bañado en los claros resplandores
orando estaba Cristo sollozante.

- 5 En mística plegaria suplicante
al Creador ofrendaba sus dolores
la enviaba en la fragancia de las flores
la confiaba a la brisa susurrante.

- Tras la lúgubre noche, en el oriente,
10 la aurora despuntó resplandeciente

prendiendo en el azul sus gasas rojas...

y al alumbrar su luz el huerto umbrío

vio temblar con las gotas del rocío

las lágrimas de Cristo entre las hojas...⁵⁹⁷

La anécdota fue tomada de la *Biblia* también y se refiere al momento en que Jesús está próximo a ser entregado a las autoridades judías y romanas para ser martirizado y darle muerte, y él, a sabiendas de todo lo que iba a padecer, oraba lleno de terror, como si estuviera en trance de agonía previa a su deceso. Tomamos el pasaje de *San Lucas* para ilustrar de dónde fue tomado el motivo, pues es el único que consigna que Cristo sudó sangre, hecho que aparece simbolizado en el poema de Dulce María:

Salió y, como de costumbre, fue al monte de los Olivos; los discípulos le siguieron. Llegado al lugar les dijo: "Pedid que no caigáis en tentación."

Se apartó de ellos como un tiro de piedra, y puesto de rodillas oraba diciendo: "Padre, si quieres, aparta de mí esta copa; pero no se haga mi voluntad, sino la tuya." Entonces se le apareció un ángel venido del cielo que le confortaba. Y sumido en agonía, insistía más en su oración. Su sudor se hizo como gotas espesas de sangre que caían en tierra.

Levantándose de la oración, vino donde los discípulos y los encontró dormidos por la tristeza; y les dijo: "¿Cómo es que estáis dormidos? Levantaos y orad para que no caigáis en tentación" (*Lucas 22, 39-46*).

⁵⁹⁷ LOYNAZ, "La oración del huerto". En: *DSC*, 13.

En la primera estrofa, la poeta nos ambienta en un paisaje nocturno con luna llena a manera de "un gran diamante" que ilumina a "Cristo sollozante". En el segundo cuarteto Jesús "ofrendaba sus dolores" a su Padre; aquí nuevamente aparece el elemento naturalístico en dos imágenes: una olfativa –verso siete: "la fragancia de las flores"– y otra auditiva –verso ocho: "la brisa susurrante". En el resto del poema se nos habla de la aurora previa al prendimiento del Rabí, cómo llenaba el cielo de un color rojo –como el de la sangre– y la vegetación, de gotas de lágrimas del Maestro, mezcladas con el relente de esa madrugada.

En esta composición destacan tres símbolos; en el orden en que van apareciendo son los que a continuación siguen: *la luna*, que aquí alude a la muerte –como en el poema "Es la luna..." que citamos en el subcapítulo de influencias en nuestra poetisa, cuando la parangonamos con Juan Ramón Jiménez–; tenemos también *las flores*, que en la escritora apuntan hacia lo efímero; y, por último, aparece *la brisa*, la cual, dentro del marco religioso en el que nos estamos moviendo, se acerca al significado de una manifestación del Espíritu de Dios –"...pero en el huracán no estaba Yahvé. Después del huracán, un terremoto; pero en el terremoto no estaba Yahvé. Después del terremoto, fuego, pero en el fuego no estaba Yahvé. Después del fuego, el susurro de una brisa suave. Al oírlo Elías, enfundó su rostro con el manto, salió y se mantuvo en pie a la entrada de la cueva" (1 Reyes 19, 11-13). A esta simbología añadiremos la metáfora de las "gasas rojas", cuyo término evocado son las nubes del amanecer que, en este contexto, se relacionan en primer lugar con la sangre y en seguida con el material de curación de una herida.

A continuación veremos con más detenimiento el cuarto poema de los *Diez sonetos a Cristo*, titulado "La última hora"; empezaremos por citarlo textualmente:

Por mísero cinismo compelido
se encuentra Judas en aquella cena
y aunque la envidia y el temor refrena
entorna las pupilas confundido.

- 5 Cristo, de sus ensueños abstraído,
y con palabra de dulzura plena
sin ira dice, con quietud serena:
'¡Uno que aquí se encuentra, me ha vendido!'

- Entonces los apóstoles temblaron;
10 miráronse con miedo; vacilaron...
y Pedro, levantándose, exclamó:
'¡Di quién es de nosotros el culpable
para escupir el rostro al miserable!'
y Cristo nada dijo. Sonrió...⁵⁹⁸

El asunto tratado en esta composición poemática es el anuncio de la traición de Judas por parte de Jesucristo ante el resto de sus seguidores durante la última cena. En seguida haremos referencia a esta temática a través del evangelista *San Juan*:

...Jesús se turbó en su interior y declaró:

"En verdad, en verdad os digo que uno de vosotros me entregará."

⁵⁹⁸ LOYNAZ, "La última hora". En: *DSC*, 15.

Los discípulos se miraban unos a otros, sin saber de quién hablaba. Uno de sus discípulos, el que Jesús amaba, estaba a la mesa al lado de Jesús. Simón Pedro le hace una seña y le dice: "Pregúntale de quién está hablando."

Él, recostándose sobre el pecho de Jesús, le dice: "Señor, ¿quién es?" Le responde Jesús: "Es aquel a quien dé el bocado que voy a mojar." Y, mojado el bocado, lo toma y se lo da a Judas, hijo de Simón Iscariote. Y entonces, tras el bocado, entró en él Satanás. Jesús le dice: "Lo que vas a hacer, hazlo pronto."

Pero ninguno de los comensales entendió por qué se lo decía. Como Judas tenía la bolsa, algunos pensaban que Jesús quería decirle: "Compra lo que nos hace falta para la fiesta", o que diera algo a los pobres. En cuanto tomó Judas el bocado salió. Era de noche (*Juan 13, 21-30*).

En catorce versos y atendiendo a la rima propia del soneto es casi imposible hacer una semblanza psicológica de la personalidad de Judas y de sus motivos para entregar a su Maestro. Sin embargo, en la primera estrofa, la poeta menciona cuatro palabras que califican la actitud del traidor en aquellos momentos de la cena última con su Señor: "cinismo", "envidia", "temor" y el adjetivo "confundido". Estos términos hablan de un hombre expuesto a debilidades –sobre todo el temor y la confusión–, mas no de un demonio de maldad irreductible.

En la segunda estrofa, el lado oscuro de Judas –su envidia y su cinismo– se encuentra de frente a la infinita bondad y capacidad de perdón de Cristo; por otro lado, en esos momentos previos a su pasión y muerte, suena un tanto exagerada esa actitud de "dulzura" y "quietud serena" con que califica la poeta al Rabí, disposición de ánimo que ni

los mismos hagiógrafos atribuyen al Señor en el trance de la traición y la aprehensión para ser llevado hasta la cruz.

Los dos tercetos de este soneto retratan la conmoción de los apóstoles ante las palabras del Maestro que anunciaban la traición que iba a sufrir. En la estrofa tres, la poetisa nos dice que los seguidores de Jesús “temblaron, / miráronse con miedo; vacilaron...”, con lo que nos pretende decir que se asustaron de sí mismos, de lo que cualquiera de ellos podía ser capaz de hacer; actitud muy humana de la que sólo en labios del impetuoso Pedro se podría explicar su desenlace expresado en los versos 12 y 13, de un modo tan tajante y conminatorio.

El final de esta creación poética, nuevamente suena forzado; al igual que en la estrofa dos, la poeta nos describe a un Cristo muy divino y poco humano, al decir que, ante el inicio de su pasión, y concretamente de frente a la traición de uno de los suyos, Jesús “nada dijo” y “sonrió”. En los tres Evangelios sinópticos –de *Mateo*, *Marcos* y *Lucas*– se consigna unas palabras muy duras del Maestro hacia Judas: “¡ay de aquel por quien el Hijo del hombre es entregado! ¡Más le valdría a ese hombre no haber nacido!” (*Mateo* 26, 24). Es todavía más inverosímil que el profeta sonriera.

La siguiente composición que analizaremos está muy relacionada con esta que acabamos de comentar, se titula “El beso de Judas” y se refiere también a los momentos previos a la pasión y muerte del Señor. Principiaremos por transcribirla:

Presidiendo la turba enfurecida,
que ruge como fiera acorralada,

va Judas con el alma acobardada,
por la infamia y el miedo consumida.

- 5 Mas, viendo a Cristo su temor olvida
y envolviéndolo en cínica mirada
se acerca y —con dulzura simulada—
le besa la alba frente adolorida.

- ¡Fue el beso del traidor tan execrable,
10 de un cinismo tan cruel y miserable
que en el cielo temblaron los querubes,
el pueblo vaciló de espanto preso,
y el mismo sol por no alumbrar tal beso
cubrióse con el manto de las nubes!...⁵⁹⁹

El asunto fue tomado del *Nuevo Testamento* bíblico; citamos al evangelista *Lucas*, que, junto con el hagiógrafo *Juan*, son los que más abundan en detalles sobre este pasaje:

Estaba todavía hablando cuando se presentó un grupo; el llamado Judas, uno de los Doce, iba el primero, y se acercó a Jesús para darle un beso. Jesús le dijo: "¡Judas, con un beso entregas al Hijo del hombre!" Viendo los que estaban con él lo que iba a suceder, dijeron: "Señor, ¿herimos a espada?" Y uno de ellos hirió al siervo del Sumo Sacerdote y le llevó la oreja derecha. Pero Jesús dijo: "¡Dejad! ¡Basta ya! Y tocando la oreja le curó (*Lucas 22, 47-51*).

⁵⁹⁹ LOYNAZ, "El beso de Judas". En: *DSC*, 17.

En los dos primeros versos de este soneto, la poetisa da una ambientación al suceso que nos va a referir y toma como personaje principal a la turba veleidosa que días antes aclamara a Cristo en su entrada triunfal a Jerusalén, y ahora va a prender a Jesús con espadas y palos "enfurecida / que ruge como fiera acorralada", como si el Maestro fuera un delincuente.

Los versos 3 y 4 retratan el estado espiritual de Judas. Al igual que en el soneto anterior —"La última hora"—, la poeta nos menciona el lado humano y no demoníaco del traidor: tenía "el alma acobardada / [y por]el miedo consumida".

A lo largo de toda la estrofa dos, la escritora narra el hecho medular del poema: Judas se da valor y besa en la frente al Maestro. En este grupo de versos y en los del terceto que les sigue, la personalidad del delator es tratada con cierto maniqueísmo mediante la adjetivación: "cínica", "simulada", "execrable", "cruel" y "miserable" en contraposición a "adolorida", término usado para calificar la frente de Cristo cuando recibe el ósculo del amigo desleal.

En los versos que van del undécimo al catorce, Dulce María hace una semblanza de la respuesta cósmica del mundo físico y sobrenatural en los momentos de la traición. Toda la creación le pertenece al Hijo de Dios y, como hechura suya, es susceptible de transtornarse en tales circunstancias: "en el cielo temblaron los querubenes" y "el mismo sol por no alumbrar tal beso / cubrióse con el manto de las nubes".

Por último, en el verso doce, la poetisa nos dice que "el pueblo vaciló de espanto preso", de manera que también en el seno de una

comunidad cualquiera –en este caso la judía en tiempos de la vida terrena de Jesús– hubo y hubiera habido una respuesta ante el aura que emanaba de la persona de Cristo, sobre todo después de haber pasado el trance de la oración del huerto en Getsemaní. Esto nos lo describe Juan evangelista:

“Jesús, que sabía todo lo que le iba a suceder, se adelanta y les pregunta: ‘¿A quién buscáis?’ Le contestaron: ‘A Jesús el Nazareno.’ Díceles: ‘Yo soy.’ Judas, el que le entregaba, estaba también con ellos. Cuando les dijo: ‘Yo soy’, retrocedieron y cayeron en tierra” (*Juan 18, 4-6*).

Este hecho queda consignado para apoyar el hecho de que el Señor pudo haber echado mano de sus prerrogativas sobrenaturales para no padecer y morir, pero no quiso hacerlo de esa manera, sino ser obediente a la voluntad del Padre hasta el final.

A continuación revisaremos el sexto poema de *Diez sonetos a Cristo*, que también entra en el rubro de poemas de asunto bíblico y/o religioso en general –el segundo apartado del análisis del *corpus* de creaciones religiosas de nuestra poeta. Su título es “La corona de espinas”, y comenzaremos por citarlo textualmente:

Su pálida cabeza que reposa
sobre el pecho, inclinada tristemente,
ostenta, entre la nieve de la frente,
la corona de espinas dolorosa.

- 5 En medio de la plebe ignominiosa
es Cristo un blanco lirio transparente
que arrancara del tallo el inclemente

vendaval una tarde tempestuosa.

Y rodando sus lágrimas mezcladas
 10 con las gotas de sangre derramadas
 por la impiedad en su furor salvaje
 tembláronle en la barba cual si fueran
 rubíes y diamantes que prendieran
 los finos hilos de un dorado encaje.⁶⁰⁰

El motivo de esta composición fue tomado también de la *Biblia*; en seguida veremos una de las fuentes —fue compilado por *Mateo, Marcos y Juan*:

Los soldados le llevaron dentro del palacio, es decir, al pretorio y llaman a toda la cohorte. Le visten de púrpura y, trenzando una corona de espinas, se la ciñen. Y se pusieron a saludarle: "¡Salve, rey de los judíos!" Y le golpeaban en la cabeza con una caña, le escupían y, doblando las rodillas, se postraban ante él. Cuando se hubieron burlado de él, le quitaron la púrpura, le pusieron sus ropas y le sacan fuera para crucificarle (*Marcos 15, 16-20*).

Todo el soneto en general parece un cuadro o una fotografía de Cristo ya crucificado. Aunque la poetisa dedica un soneto a su crucifixión y, antes de éste, otro al *Via Crucis*, ya en esta composición poética —especialmente en las estrofas 1, 3 y 4— se advierte la figura de Jesús ya reposando la cabeza en el pecho y sus lágrimas rodando a la barba como si su cuerpo estuviera estático y no cayendo al suelo en un supuesto que estuviera caminando. Los colores que predominan

⁶⁰⁰ LOYNAZ, "La corona de espinas". En: *DSC*, 19.

son el blanco de la palidez de muerte –“pálida cabeza”, “nieve de la frente”, “blanco lirio”– y el rojo de la sangre sobre una coloración dorada del cabello y la barba del nazareno.

La primera estrofa retrata la cabeza del Señor “que reposa / sobre el pecho”, lastimada por las espinas. La segunda nos dibuja el trasfondo de la escena: el populacho en su más baja ordinariadad imaginablemente posible; en medio del cual el nazareno se parece a un lirio “que arrancara del tallo –por su similitud con la cruz es otro motivo para suponer que se trata de Jesús ya crucificado– el inclemente / vendaval una tarde tempestuosa”. A este último verso citado –el octavo– hay que añadir la información de que Cristo murió literalmente en “una tarde tempestuosa”, por lo que es todavía más probable que la poeta nos estuviera ubicando en la escena de la crucifixión y la muerte del Rabí, adelantándose a sus creaciones sobre el camino al Calvario y sobre los últimos padecimientos del Maestro, que lo llevarían a su deceso.

La tercera y cuarta estrofa son un *close up* del rostro de Jesús lleno de sangre y lágrimas –para las cuales la poetisa usó el símil de rubíes y diamantes, respectivamente– que se derramaban sobre su barba, la cual es comparada con “los finos hilos de un dorado encaje”. Con esta imagen cierra nuestra escritora su creación y nosotros nuestro comentario.

En seguida veremos con detenimiento el soneto titulado “Al Calvario”, para lo cual, en primer lugar, lo reproducimos textualmente:

Trémulo el paso, la mirada errante,
arrastrando su cuerpo doblegado
por el enorme peso, y coronado
de espinas, tembloroso, agonizante,

- 5 va Cristo entre la turba delirante
que presa de un furor arrebatado
viéndole tan humilde y resignado
llega a escupir su pálido semblante.
- ¡Ay! no es la cruz que como dura prueba
10 sobre los hombros desgarrados lleva
la que combate su resignación.
- ¡Aún es más cruel su dolorosa carga,
que es otra cruz la que su paso amarga:
la cruz que lleva sobre el corazón!⁶⁰¹

En este poema se narra lo conocido como *Via Crucis*, tomado también del Nuevo Testamento bíblico, una de cuyas fuentes citaremos, en el entendido de que aquí la poeta se propone mostrarnos la psicología del nazareno en esos momentos, más que referirnos la anécdota apegada a las Escrituras. El pasaje sagrado dice así:

Cuando le llevaban, echaron mano de un cierto Simón de Cirene, que venía del campo, y le cargaron la cruz para que la llevara detrás de Jesús. Le seguía una gran multitud del pueblo y mujeres que se dolían

⁶⁰¹ LOYNAZ, "Al Calvario". En: *DSC*, 21.

y lamentaban por él. Jesús se volvió hacia ellas y les dijo: "Hijas de Jerusalén, no lloréis por mí; llorad más bien por vosotras y por vuestros hijos. Porque llegarán días en que se dirá: ¡Dichosas las estériles, las entrañas que no engendraron y los pechos que no criaron! [...] Porque si en el leño verde hacen esto, en el seco ¿qué se hará?" Llevaban además a otros dos malhechores para ejecutarlos con él (*Lucas 23, 26-29. 31-32*).

En la primer estrofa la poetisa nos describe la apariencia externa de Cristo con la cruz a cuestas: caminaba temblando, su mirada daba la impresión de estar pensando en algo ajeno a lo que estaba ante sus ojos —la escritora la califica con el adjetivo "errante"—, su cuerpo "doblegado / por el enorme peso, y coronado / de espinas". Estos dos últimos datos acentúan el patetismo del momento, al que se une el término "agonizante". La imagen de Jesús en este grupo de versos es la de un hombre que ya está en trance de muerte.

En la segunda estrofa, la escritora habla de la turba que rodeaba al nazareno mientras éste se encaminaba al Calvario, de cómo los individuos más mediocres y ordinarios se dieron lujo de escupirlo y burlarse de él.

Y, por último (esto es quizá lo más genuino de nuestra poeta), los dos tercetos nos ponen el alma y espíritu de Jesús al desnudo, cuando se nos dice que sus sufrimientos más álgidos no eran los físicos, sino los morales: la traición de los amigos y de la plebe; la sospecha de que su muerte para muchos no traería ningún beneficio por su dureza de corazón, aún habiendo visto sus prodigios; la punzante duda si todo aquello tendría sentido...

Ahora pasaremos al siguiente soneto de los diez dedicados a Cristo y que también se ciñe a una temática bíblica o religiosa en general. El primer paso, antes de comentarlo, es reproducirlo, como haremos a continuación:

Al llanto y a la súplica insensible
 el pueblo goza en su furor malvado
 viendo a Cristo morir crucificado
 en medio de tormento indescriptible.

5 Al consumarse crimen tan terrible
 su luz apaga el sol horrorizado,
 ábrense los sepulcros y rasgado
 cae el velo del templo inmarcesible,

vacilan las montañas con estruendo
 10 a los verdugos míseros haciendo
 que arrepentidos a la cruz se abracen.

La tierra por venganza a Dios clamaba
 mientras Cristo muriendo sollozaba:
 '¡perdónalos... no saben lo que hacen!'⁶⁰²

Los pasajes bíblicos a los cuales se refiere este poema son los que siguen a continuación:

"Llegados al lugar llamado Calvario, le crucificaron allí a él y a los malhechores, uno a la derecha y otro a la izquierda. Jesús decía: 'Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen.' Se repartieron sus vestidos, echando suertes" (*Lucas 23, 33-34*).

⁶⁰² LOYNAZ, "La crucifixión". En: *DSC*, 23.

Desde la hora sexta hubo oscuridad sobre toda la tierra hasta la hora nona.⁶⁰³ Y alrededor de la hora nona clamó Jesús con fuerte voz: "¡Eli, Eli! ¿lemá sabactaní?", esto es: "¡Dios mío, Dios mío! ¿por qué me has abandonado?" Al oírlo algunos de los que estaban allí decían: "A Elías llama éste."

Y enseguida uno de ellos fue corriendo a tomar una esponja, la empapó en vinagre y, sujetándola a una caña, le ofrecía de beber. Pero los otros dijeron: "Deja, vamos a ver si viene Elías a salvarle." Pero Jesús, dando de nuevo un fuerte grito, exhaló el espíritu.

En esto, el velo del Santuario se rasgó en dos, de arriba abajo; tembló la tierra y las rocas se hendieron. Se abrieron los sepulcros, y muchos cuerpos de santos difuntos resucitaron. Y, saliendo de los sepulcros después de la resurrección de él, entraron en la Ciudad Santa y se aparecieron a muchos. Por su parte, el centurión y los que con él estaban guardando a Jesús, al ver el terremoto y lo que pasaba, se llenaron de miedo y dijeron: "Verdaderamente éste era hijo de Dios."

Había allí muchas mujeres mirando desde lejos, aquellas que habían seguido a Jesús desde Galilea para servirle. Entre ellas estaban María Magdalena, María la madre de Santiago y de José, y la madre de los hijos de Zebedeo (*Mateo 27, 45-54*).

Este soneto abunda en datos históricos más que en reflexiones sobre la muerte de Jesús. En la primera estrofa consigna el barullo y el ambiente humano en que se estaba desarrollando la crucifixión: mujeres que lloraban y una gran muchedumbre curiosa que miraba y se mofaba del crucificado. En el segundo cuarteto y el primer terceto

⁶⁰³ "Desde el mediodía hasta las tres de la tarde." (Tomado de notas al pie de página de *Mateo 27, 45*. En: *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclee de Brouwer, 1998, 1467).

de esta composición, la poeta nos narra hechos sobrenaturales que acompañaron el último grito del nazareno: la tierra se cubre de tinieblas, se abren los sepulcros, el velo del templo se rasga, ocurre un terremoto en el que "vacilan las montañas con estruendo" y, por añadidura, los verdugos, que eran paganos, fueron los primeros en abrazarse a la cruz, "arrepentidos".

En el segundo terceto viene una reflexión un tanto lacónica: el Cosmos se estremeció ante la muerte de su Señor —"por venganza a Dios clamaba"— mientras muchos corazones de carne permanecían petrificados, ajenos a cualquier arrepentimiento, no digamos por haber ejecutado a su Salvador, sino siquiera por haber dado muerte a un justo. Sin embargo, la plegaria que hizo Jesús en la cruz nos alcanza a toda la especie humana: a los que existieron antes de su venida, a los autores intelectuales y materiales de su muerte y a las generaciones posteriores.

Ahora estudiaremos la siguiente creación que se refiere a un asunto bíblico o religioso en general, tomada de *Diez sonetos a Cristo* y titulada "La resurrección". Comenzaremos por transcribirla:

De pie sobre la tumba derribada
surge Cristo entre nubes fulgurantes
y a la tropa de fieros vigilantes
su aparición terrífica anonada.

- 5 La losa del sepulcro es levantada,
la sostienen dos Ángeles radiantes
e inundando la sombra de diamantes
se desborda de luz una cascada.

Y dejando por siempre aquella fosa,
10 proyectando una estela luminosa
del infinito en el nocturno velo:
Cristo asciende hasta el reino prometido
y al sentirlo llegar... estremecido,
el mismo cielo se sintió más cielo.⁶⁰⁴

La anécdota de este poema también fue tomada de la *Biblia* y cotejaremos el pasaje del evangelista *Mateo*, por parecernos que contiene la mayor parte de la información que nuestra escritora usa para recrear el momento de la resurrección de Jesús; en seguida lo reproduciremos:

Al otro día, el siguiente a la Preparación, los sumos sacerdotes y los fariseos se reunieron ante Pilato y le dijeron: "Señor, recordamos que ese impostor dijo cuando aún vivía: 'A los tres días resucitaré.' Manda, pues, que quede asegurado el sepulcro hasta el tercer día, no sea que vengan sus discípulos, lo roben y digan luego al pueblo: 'Resucitó de entre los muertos', y la última impostura sea peor que la primera." Pilato les dijo: "Tenéis una guardia. Id, aseguradlo como sabéis." Ellos fueron y aseguraron el sepulcro, sellando la piedra y poniendo la guardia.

Pasando el sábado, al alborar el primer día de la semana, María Magdalena y la otra María fueron a ver el sepulcro. De pronto se produjo un gran terremoto, pues un ángel del Señor bajó del cielo y, acercándose, hizo rodar la piedra y se sentó encima de ella. Su aspecto era como el relámpago y su vestido blanco como la nieve. Los guardias, atemorizados ante él, se pusieron a temblar y se quedaron como muertos. El ángel se dirigió a las mujeres y les dijo: "Vosotras no

⁶⁰⁴ LOYNAZ, "La resurrección". En: *DSC*, 25.

temáis, pues sé que buscáis a Jesús, el Crucificado; no está aquí, ha resucitado, como lo había dicho. Venid, ved el lugar donde estaba. Y ahora id en seguida a decir a sus discípulos: 'Ha resucitado de entre los muertos e irá delante de vosotros a Galilea; allí le veréis.' Ya os lo he dicho." Ellas partieron a toda prisa del sepulcro, con miedo y gran gozo, y corrieron a dar la noticia a sus discípulos (*Mateo* 27, 62-66; 28, 1-8).

El momento de la resurrección sólo fue contemplado por los seres sobrenaturales como Dios Padre y Espíritu Santo en primer lugar, los ángeles y las almas de los muertos, y, en el orden de lo natural, por la dichosa madrugada, llena de armonías aladas, la luna ya menguante y el aire que hinchó los pulmones del nazareno e hizo latir nuevamente su corazón. Todas las narraciones de este suceso parten de la piedra de la tumba removida y el mensaje de los ángeles a las mujeres devotas. En *Mateo*, en el pasaje bíblico que acabamos de citar, se menciona la presencia de los guardias también, los cuales "se pusieron a temblar y quedaron como muertos". Este último dato es el que consigna Dulce María en la primer estrofa de su soneto: ante la visión de Jesús resucitado y "la tumba derribada", "a la tropa de fieros vigilantes / su aparición terrífica anonada".

Más adelante, en el siguiente grupo de versos, sin seguir el orden cronológico de los eventos, la poeta nos describe a dos ángeles que sostienen la losa del sepulcro y la madrugada que se llena de una luz proveniente de la fosa. Otra imagen en que la poetisa reitera esta profusa iluminación, que contrasta con el cielo aún oscuro, aparece en la tercera estrofa, cuando la escritora dice que Jesús abandona la sepultura y proyecta "una estela luminosa / del infinito en el nocturno

velo". Este dato no es guardado por *Mateo* en su evangelio, pero sí por *Marcos*:

"Y muy de madrugada, el primer día de la semana, a la salida del sol, van al sepulcro" (*Marcos* 16, 2).

En el último terceto de esta creación poética, la escritora nos refiere la ascensión del Resucitado al Padre después de haber vuelto a la vida —no alude, sin embargo, a su subida definitiva a la gloria. Este hecho es consignado por el evangelista *Juan*:

"Dícele Jesús [a María Magdalena]: 'Deja de tocarme, que todavía no he subido al Padre'" (*Juan* 20, 17).

La versión de nuestra autora hace énfasis en el regocijo de las alturas sobrenaturales en el momento en que Cristo, triunfante de la muerte, entra a la gloria: "y al sentirlo llegar... estremecido, / el mismo cielo se sintió más cielo." Este es el remate del soneto que nos ocupa. Ahora pasaremos a revisar otra creación, perteneciente, asimismo a *Diez sonetos a Cristo*, que se titula "Apotheosis"; comenzamos por reproducirla a continuación:

Todo amor, todo paz, todo dulzura
fue Cristo por el mundo envilecido
al triste consolando; al descreído
ofreciendo la miel de su ternura.

- 5 La cruz en que dobló su frente pura,
alzada cual suplicio escarnecido,
sobre el ara del orbe redimido
tras veinte siglos para el bien perdura.

Fue su amor el amor de los amores
10 porque supo, olvidando sus dolores,
amar la Humanidad por quien sufría.

Al mundo le ofreció su amor intenso
y —con ser ese mundo tan inmenso—
su Amor era más grande todavía!⁶⁰⁵

Principiaremos por comentar el título de esta creación literaria. Apoteosis, de acuerdo con el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española, viene del griego *apoteosis* que significa deificación y se aplica: 1) A la concesión y reconocimiento de la dignidad de dioses a los héroes entre los paganos, y acto de tributarles honores divinos. 2) Al ensalzamiento de una persona con grandes honores o alabanzas.

Tomemos su sentido original, proveniente de la cultura clásica: la apoteosis de Jesucristo, en estos textos de Dulce María, es justamente su deificación o el reconocerlo como Dios, aunque para algunos sea sólo un profeta o una personalidad destacada. Este aspecto de la religiosidad de la poeta que estamos revisando en las páginas del trabajo que nos ocupa es producto de una fe religiosa de parte de ella. Ya hemos citado en otro momento las palabras de la poetisa sobre su actitud hacia la religión:

“Pero como soy católica, no practicante pero sí católica...”⁶⁰⁶

⁶⁰⁵ LOYNAZ, “Apoteosis”. En: *DSC*, 27.

⁶⁰⁶ GONZÁLEZ CASTRO, 49.

"En realidad, yo no tenía nada fundamentalmente grave que oponer a su deseo, y menos a una religión que era también la mía [refiriéndose a la católica]..."⁶⁰⁷

En otro lugar, nuestra escritora expresa el entusiasmo que le despiertan las predicaciones de Jesucristo como evento en la historia del género humano:

"¿Cuál es el hecho histórico que más admira?"

Las predicaciones de Jesús Cristo. Han definido una moral cristiana y un ideal de la humanidad que, aunque no se ha alcanzado, sigue siendo un ideal."⁶⁰⁸

En el poema que estamos analizando —"Apotheosis"—, la autora va más allá de esta fascinación y reconoce, pues, la divinidad de Jesús, es decir, lo deifica —de acuerdo a las raíces griegas del término.

Vayamos ahora a esta creación literaria directamente. Podemos observar que la poetisa ensalza a Cristo por dos motivos: el primero es por su amor infinito y el segundo es por su omnipotencia. En lo que se refiere a su gran predilección por la especie humana, la poeta nos dice en la primera estrofa que Cristo tenía singular caridad para con los necesitados: "al triste consolando; al descreído / ofreciendo la miel de su ternura"; y ya antes —en los versos uno y dos— la escritora hace alusión a los principales dones que Jesús trajo al mundo —el cual, por otra parte, no sólo no lo reconoció como a su salvador, sino que lo "envileció", usando el término de la poeta. Dichas dádivas son: "Todo amor, [...] paz, [...] dulzura" —verso uno. El verso dos nos recuerda las

⁶⁰⁷ LOYNAZ, FDV, 190.

⁶⁰⁸ Oriando CASTELLANOS, "Entrevista con Dulce María Loynaz". En: *Revista de literatura y arte UNIÓN. Edición continental*, 1, 1991, 77.

palabras del libro de los *Hechos de los apóstoles* del Nuevo Testamento bíblico:

"...y cómo él pasó haciendo el bien y curando a todos los oprimidos..." (*Hechos de los apóstoles* 10, 38).

En seguida, en la segunda estrofa, la escritora nos explica cómo la fuerza redentora de Cristo en la cruz ha perdurado hasta nuestros días y cómo tuvo el Maestro que pasar por un "suplicio escarnecido" para pagar el precio de rescate de todo "el orbe".

En la estrofa tres, la autora alaba insistentemente el amor del nazareno, con la expresión "el amor de los amores", es decir la mayor caridad de todas. Hace énfasis en que "supo, olvidando sus dolores, / amar la Humanidad por quien sufría". La poetisa pone "Humanidad" con mayúscula, porque, a partir del paso de Jesús por el mundo como hombre, la dignidad humana se equipara a la divina, es decir, compartimos su cualidad de hijos de Dios.

De principio a fin el *leitmotiv* de esta composición es el amor de Cristo. En el último grupo de versos, la poeta exalta el grande afecto del nazareno por el cosmos entero y alaba su poderío —la omnipotencia de la que hablábamos al principio del análisis de este poema—, al decir que "con ser ese mundo tan inmenso / su Amor era más grande todavía". Basta sólo pensar en la inmensidad de la Creación: la cantidad casi infinita de galaxias, estrellas, planetas, cuántas, hoyos negros y demás material estelar en el macrocosmos y de partículas ínfimas que componen la materia en el microcosmos, particularmente asombrosa en el caso de los seres vivos considerando la constitución de los genes y del ADN, que contienen una información

más perfecta que la de cualquier computadora; hay que ver el portento del cerebro humano... En fin, si el universo es tan grande y lleno de maravillas, el amor de Dios es un hecho difícil de comprender, porque es mayor y guarda secretos más prodigiosos aún que todo el mundo físico.

A continuación, después de haber comentado los *Diez sonetos a Cristo*, los cuales todos ellos tratan de un tema bíblico y/o religioso en general y que, por lo tanto, pertenecen al apartado 2 del *corpus* de poemas religiosos de nuestra poeta, pasaremos a la revisión de otras composiciones que entran también dentro de este rubro. Empezaremos con la "Oda a la Virgen María", la que transcribiremos a continuación:

Virgen María:

A tu luna azul –la que sólo
está en mi libro de Primera Comunión–
yo iría

- 5 esta noche tan larga
a recoger un poco
de luz... Pero tal vez me extraviaría...
porque entre todo lo perdido, cuento
el camino irreal de tu sonrisa...
- 10 Hoy tengo aquí a mis pies un camino de tierra
dura, gris... ¡Y una prisa
turbadora de andarlo de una vez!... Pero
aún me vuelvo en la indecisa
hora y pruebo a llamarte

15 con los bellos nombres de las Letanías...

Casa de Oro, Torre de Marfil,
Salud de los enfermos, Rosa Mística...
Por tus nombres te llamo a mi tristeza,
rubia Virgen María,

20 la de la Anunciación de Fray Angélico,

la de las lunas infinitas...,
la del traje de tarlatana
en la penumbra de las sacristías...

La que sueña Antonieta

25 entre su canevá y sus cintas...

¡La única que hoy necesito en mi vida!

(¡Quién te viera otra vez aquellos ojos
de un azul profundo de litografía!...)

En esta noche larga antes de irme

30 aún te he buscado a tientas,

dulce Virgen María...⁶⁰⁹

El tema de la primera estrofa es la añoranza de la poeta ante lo que perdió en materia de fe y devoción desde su Primera Comunión hasta el ahora de su vida. La escritora comienza en el primer verso del poema con el vocativo: "Virgen María". En seguida la escritora habla de que iría a "[la] luna azul" con que se representa generalmente a la madre de Dios –verso dos– "a recoger un poco/ de luz..." –versos seis

⁶⁰⁹ LOYNAZ, "Oda a la Virgen María". En: *VRS, Poesía completa*, 24.

y parte del siete. Aquí es preciso hacer la aclaración pertinente de que la luna de los iconos que simbolizan a la *Madonna* nos da a entender que su luz no sale de ella misma sino que refleja la luminosidad del sol –Dios.

En parte del verso dos y todo el número tres la escritora hace un comentario marginal a la "luna azul", en el que dice, pues, que ésta "sólo/ está en [su] libro de Primera Comunión" y nos da a entender que su devoción se quedó atrás, que no creció a través del tiempo. Al referirse al presente, la poetisa usa la expresión "esta noche tan larga" –verso cinco–, por contraposición a la luz de la Divinidad reflejada en la luna de la Virgen María. De esta manera para la poeta su vida en el ahora es algo sombrío que, al parecer, no se llenará de claridad fácilmente y por su negrura es interminable.

En parte del verso siete y en los números ocho y nueve, la escritora pone un obstáculo con posibilidades de ser superado: "Pero tal vez me extraviaría... / porque entre todo lo perdido, cuento / el camino irreal de tu sonrisa..." Decimos superable porque la poeta habla de un "tal vez", solamente barranta que se puede extraviar. En cuanto al verso nueve, la autora expresa su devoción hacia la madre de Dios alabando su sonrisa, signo de su alegría en Cristo, que le sirve de camino hacia Él; sin embargo a la palabra camino, la poetisa une el epíteto "irreal" con el que quiere explicar, un tanto oscuramente que esa ruta que siguió María en seguimiento de Jesús es "irreal" como sinónimo de inalcanzable o imposible de ser seguida por un humano cualquiera. En esta última interpretación damos por hecho que la "sonrisa" a la que se refiere la poeta es considerada como sinécdoco⁶¹⁰ de la persona entera de la Virgen María.

⁶¹⁰ Ver nota 529.

Pero es el verso ocho el medular en esta estrofa: "lo perdido". Para que la poeta se aventure a ir a recoger algo de luz en medio de una noche "tan larga", necesita que la sonrisa de María Virgen la guíe con su blancura; su tragedia es haber extraviado el sendero de cada día que la Virgen nos mostró en su vida terrena, para adherirnos a Dios.

La idea central de la segunda estrofa es lo difícil que resulta para la poeta el día de "hoy", y, en medio de su aspereza, prueba invocar a la madre de Dios para que acuda en su auxilio. En el verso diez y parte del once, la poetisa se enfrenta a su realidad presente: "Hoy tengo aquí a mis pies un camino de tierra / dura, gris..." Aquí la escritora menciona la palabra "camino" una vez más; pero del camino "irreal" de la sonrisa de María, la autora pasa, en el verso diez, a una ruta no real, sino brutal para un temperamento tan sensible como el de nuestra poetisa: monótona, dura, de tierra.

En el mismo verso once y en el doce la poeta menciona "una prisa turbadora de andarlo todo de una vez", en donde la prisa es en sí misma una urgencia que elimina el equilibrio anímico de cualquiera. En este caso, la premura responde a pasar el mal rato de una buena vez, pero, además de esa prontitud, en la poeta hay vacilación entre seguir o no ese camino terreno ("la indecisa / hora"; parte de los versos trece y catorce); y en el ínterin, experimenta el tratar de cambiar su suerte orando y llamando a la intercesora por antonomasia entre Dios y las personas humanas, "con los bellos nombres de las Letanías..." —verso quince. Las letanías son invocaciones a la Virgen María que se recitan al final del Rosario.

El Rosario es una forma de oración vocal o mental en que se contemplan los misterios de nuestra Redención. Se compone de quince décadas, constituidas, a su vez, por un Padrenuestro, diez Ave Marías y un Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo, seguidos de alguna jaculatoria mariana.⁶¹¹ Al final, se hacen algunas súplicas a la misericordia divina y se reza un Ave María por cada una de las relaciones de la Virgen con cada uno de los miembros de la Trinidad divina:⁶¹² María como hija de Dios Padre, como madre de Dios Hijo y como esposa de Dios Espíritu Santo. Tras estas oraciones, se acostumbra recitar la letanía, que son alrededor de cincuenta títulos con que se llama a la Virgen y de género muy variado: se refieren a las relaciones de María con Dios, sus virtudes, símbolos bíblicos que aluden a ella y comparaciones con la naturaleza. Estas invocaciones forman parte de las llamadas "Letanías Lauretanas" —llamadas así por haberse iniciado en Loreto, santuario italiano al que se trasladó la casa de la Anunciación de María—, aprobadas e indulgenciadas en su forma esencial (en el transcurso del tiempo se han agregado o quitado una que otra fórmula) en el siglo XVI.

En la tercera estrofa se destaca como idea esencial las distintas formas de invocar a la Virgen, desde las letanías hasta la manera en que la poeta cree que su amiga Antonieta Dolz —a quien dedica este poema con la aposición: "[la] del canevá y las cintas"— llama a la madre de Dios en su trabajo de costura de cada día.

⁶¹¹ Jaculatoria: brevísima invocación a la Divinidad, a la Virgen o a los santos, ya sea vocal o mental.

⁶¹² Ver nota 487, al respecto de la Trinidad de Dios.

En los versos dieciséis y diecisiete, la escritora prueba "llamar [a la Virgen] / con los bellos nombres de las Letanías..." Empieza con la "Casa de Oro", invocación cuyo simbolismo trataremos de explicar: en primer lugar es "Casa" porque en su vientre concibió al Hijo de Dios y le sirvió de morada. En seguida es "de Oro" por su riqueza y perfección morales, teniendo en cuenta que este metal "ha sido y sigue siendo la base y medida de la riqueza material" y,⁶¹³ asimismo, sus características físicas de maleabilidad que permiten labrarlo con facilidad. Por ello, nos dice el jesuita Manuel A. Villegas que, por un lado, no hay creatura más rica que la Virgen y, por otro, "la más perfecta copia que Dios ha hecho [de su propio Hijo] ha sido María. Ella ha tenido el mejor metal para recibir la forma pretendida. Y jamás ha sido desfigurada esta imagen ni ha sido afeada."⁶¹⁴

De la misma manera, la casa de Dios es un templo, por lo que la madre del Señor está simbolizada por el templo de Salomón, todo cubierto de oro y casa de oración.

La siguiente fórmula de la letanía que nuestra poetisa menciona es la de "Torre de Marfil", cuyo simbolismo trataremos de dilucidar: empezaremos enumerando las características del marfil, su blancura y su elasticidad. Blancura que no ofende al ojo como la nieve, sino "es blancura agradable como el candor de la lana, como el armiño o la blancura de las azucenas. La blancura es símbolo de inocencia, de discreción, de indulgencia y benignidad."⁶¹⁵ Por otro lado la torre

⁶¹³ Manuel A. VILLEGAS, *La Virgen en las letanías*. Santander: Sal Terrae, 1961, 157.

⁶¹⁴ VILLEGAS, 158.

⁶¹⁵ VILLEGAS, 151.

simboliza fortaleza: "María es fuerte y es inocente juntamente. [...] Fue María fuerte porque fue inocente. Fue inocente porque fue fuerte."⁶¹⁶ Y su mayor prueba fue en el Calvario, al pie de la cruz, en donde se le ve de pie, revestida de dominio de sí.

El siguiente título de la letanía que la poeta pone ante nosotros es el de la "Salud de los enfermos", el cual es claro en sí mismo: sólo Dios es dueño de la vida y la salud de todos sus hijos, pero María es portadora de la Divinidad y es mediadora entre ésta y los seres humanos, por lo que lo que se le solicite a la Virgen, ella, con el poder de lo alto puede concedérselo. Por otro lado, también es madre nuestra, porque Jesucristo, antes de morir, dejó a María bajo el cuidado de su apóstol Juan, pero también encomendó a éste a la protección de María, y en Juan estamos representados toda la humanidad:

"Jesús, viendo a su madre y junto a ella al discípulo a quien amaba, dice a su madre: 'Mujer, ahí tienes a tu hijo.' Luego dice al discípulo: 'Ahí tienes a tu madre.' Y desde aquella hora el discípulo la acogió en su casa" (*Juan* 19, 26-27).

Así pues, como hijos de María, podemos alcanzar a través de ella la satisfacción de toda carencia y cualquier bendición de parte de Dios, incluyendo la salud física y espiritual, entre las cuales, Jesucristo pone en supremacía la del espíritu junto con el perdón de nuestros pecados:

"¿Qué es más fácil, decir: 'Tus pecados son perdonados', o decir: 'Levántate y anda'? Pues para que sepáis que el Hijo del hombre tiene en la tierra poder de perdonar pecados —dice entonces al paralítico—:

⁶¹⁶ VILLEGAS, 152.

'Levántate, toma tu camilla y vete a tu casa'. Él se levantó y se fue a su casa" (*Mateo 9, 4-7*).

La cuarta invocación de la letanía que usa nuestra poeta es la de "Rosa mística". Nuevamente recurriremos al jesuita Manuel A. Villegas, quien nos dice: "Es la rosa reina de las flores por su forma, por su color, por su perfume."⁶¹⁷ Ya nos habíamos encontrado con una expresión similar en el libro confeccionado a base de entrevistas a Dulce María Loynaz que le hizo Vicente González Castro y que reproducimos en la nota al pie 535. Así pues, quedamos hasta aquí en que la rosa es la flor por antonomasia y que la Virgen está simbolizada por ella. Dice Villegas: "María es reina de lo santos en el jardín de la Iglesia; después de Jesucristo no hay otra rosa más bella y mejor."⁶¹⁸ Por otro lado, también Villegas nos expresa que María anuncia a Cristo como las rosas avisan que la primavera ya llegó y "María derramó por el mundo a Cristo como la primavera derrama el perfume de las rosas."⁶¹⁹

Las espinas de las rosas también tienen un simbolismo: el de la corona hecha con ellas que le pusieron a Jesucristo poco antes de morir, como burla por ser rey de los judíos. Villegas nos dice: "María, 'rosa mística', nace, crece y se perfecciona entre espinas de mortificación, de asperezas, de penitencia. Las adversidades le dan realce, le proporcionan pruebas que vencer, la defienden. Este es el camino de los santos. Este será el camino de su Hijo Cristo. María fue escogida por Dios para ser reproducción fiel de Cristo."⁶²⁰

⁶¹⁷ VILLEGAS, 142.

⁶¹⁸ VILLEGAS, 142.

⁶¹⁹ VILLEGAS, 143.

⁶²⁰ VILLEGAS, 144.

En los versos dieciocho y diecinueve la poeta redundante en decir que llama a la Virgen por “[sus] nombres”: primero los más universales y más adelante otros más íntimos. Pero la escritora añade: “te llamo a mi tristeza” –verso dieciocho–, expresión muy propia de la melancolía presente en toda su obra. En seguida, a partir del verso diecinueve al veintiséis la poetisa comienza a invocar a la madre de Dios con una retahíla de imágenes: la primera de las cuales es simplemente “rubia Virgen María”, con la cual la escritora nos da a entender que ella venera a una advocación de la *Madonna* de raza blanca, ya sea judía o europea, con una fisonomía lo más parecida posible a la que la Virgen tuvo cuando vivió entre nosotros, en su existencia terrena.

Del verso veinte al veintiséis se dan cinco aposiciones que dependen del vocativo “rubia Virgen María” y que comienzan (tres de ellas) con: “la de”, en donde “la” sustituye a “Virgen María”. Estas aposiciones repetidas a lo largo de seis versos dan, justamente, la impresión de una letanía, que en este caso sería una letanía “secular”: “la de la Anunciación de Fray Angélico, / la de las lunas infinitas..., / la del traje de tarlatana / en la penumbra de las sacristías... / La que sueña Antonieta / entre su canevá y sus cintas... / ¡La única que hoy necesito en mi vida!”

Todas estas imágenes (morfosintácticamente aposiciones del vocativo “Virgen María”), no requieren mucho comentario; explicaremos un poco la del verso veinte –“la de la Anunciación de Fray Angélico”–, como dato cultural: Fray Angélico (Fra Giovanni Da Fiésole) fue un pintor italiano (¿1400?-1455), uno de los primeros del Quattrocento florentino. Decoró con frescos San Marcos de Florencia.

Juan Ramón Jiménez dice con respecto a él en su *Platero y yo*: "el que pintaba la gloria de rodillas".⁶²¹

Otra de las enumeraciones que comentaremos es la expresada en los versos veinticuatro y veinticinco –"La que sueña Antonieta / entre su canevá y sus cintas..."–, en este caso porque es confuso que aparezca el nombre de una desconocida que, si no se hace mención que es la persona a quien dedica este poema (dato que, por otro lado, ya enunciamos más arriba), no se entiende cabalmente el sentido de estas líneas.

Finalmente, escudriñaremos en el verso veintiséis, porque tiene mucho peso en su estrofa y en el poema cabal: "¡La única que hoy necesito en mi vida!" Esta es la última "letanía" personal de nuestra poeta con que se dirige a la madre de Dios y en ella expresa una urgencia de ser ayudada o rescatada. Los signos de admiración, el verbo "necesito" unido al adjetivo sustantivado "la única" y el adverbio "hoy", le dan a este verso el carácter de perentoriedad.

En la cuarta estrofa la idea esencial es la añoranza de la poeta de su libro de primera comunión – regresa al verso tres– en donde está la luna azul de la Virgen y "aquellos ojos / de un azul profundo de litografía!..." –versos veintisiete y veintiocho. La estrofa que vamos comentando está formada por sólo dos versos (los que acabamos de enumerar) y aparece entre paréntesis, como aseveración marginal.

En la quinta y última estrofa, la poetisa regresa al verso cinco y se refiere a la noche larga: "En esta noche larga antes de irme / aún te he

⁶²¹ Juan Ramón JIMÉNEZ, "¡Ángelus!". En: *Platero y yo. Trescientos poemas (1903-1953)*. México: Porrúa, 1995, p. 14.

buscado a tientas, / dulce Virgen María...” La expresión “antes de irme” puede tener dos connotaciones: una espacial, suponiendo que la poeta ubique la anécdota de esta creación suya en un templo y, terminando sus oraciones se va de ahí. Otra interpretación es que la “noche larga” sea la vida de la escritora y el “antes de irme” se refiera a la muerte. Luego, el “aún te he buscado a tientas” nos parece indicar que hay una insistencia de parte de la poeta en buscar a la Virgen (“aún”), pero es un sondeo en medio de una noche y, por ende, es “a tientas”. Por otro lado, aunque no existiera el factor oscuridad —que en las realidades del alma siempre está presente—, determinadas búsquedas espirituales prescinden de una fe que no admite seguridades.

La poeta cierra esta creación con el vocativo “dulce Virgen María...” Con el adjetivo más suave y mínimo: “dulce”.

Es preciso comentar algunas características formales de esta “Oda a la Virgen María” antes de pasar a otra creación poemática: su métrica es fluctuante, aunque predominan versos endecasílabos, eneasílabos y heptasílabos, la escritora no es muy puntillosa y vemos que, en torno a los versos de once sílabas, aparecen variantes de doce y hasta trece sílabas, de la misma manera que, alrededor de los de nueve sílabas, se dan versos de diez, y junto a los de siete sílabas, la autora usa versos de ocho, e independientemente, también observamos que se dan un verso de cinco y otro de tres sílabas. En cuanto a su rima, se dan tanto asonancias así como consonancias pero no distribuidas regularmente, sino aquí y allí: el verso uno, el cuatro, el siete, el diecinueve, el veintiocho y el treinta y uno guardan

consonancia entre sí con las palabras: "María", "iría", "extraviaría", "litografía". Los versos nueve, once y trece también muestran consonancia con los vocablos: "sonrisa", "prisa" e "indecisa". Los versos quince y veintitrés también tienen terminaciones consonantes: "Letanías" y "sacristías"; mientras que se da una asonancia con las vocales "i-a" en los versos veintiuno, veinticinco y veintiséis entre los términos: "infinitas", "cintas" y "vida".

En seguida analizaremos otro poema en el que nuestra escritora se refiere a un asunto bíblico o religioso en general (segundo inciso del *corpus* de poesía religiosa de Dulce María Loynaz): "La sonrisa", el cual empezaremos por transcribir:

- Viendo allí todavía la sonrisa
de aquel Cristo tan pálido yo estaba:
Y era apenas sonrisa la imprecisa
medialuna que el labio dibujaba,
5 la albura melancólica y sumisa
de los dientes, que un poco se dejaba
ver la boca entreabierta...
- La camisa
- de brocado violeta le tiraba
10 de los frágiles hombros.
- (Plata lisa
y oro rizado en el altar...)
- Flotaba
- en el silencio el eco de una risa,
15 de un murmullo que el aire no acababa

de llevar, mientras lánguida y remisa
 la gente entre los bancos desfilaba.
 Hacía algún tiempo que la misa
 había terminado y aún volaba
 20 leve el incienso; el sople de la brisa
 deshojaba las rosas y apagaba
 los cirios...

La gran puerta de cornisa
 barroca lentamente se cerraba
 25 como un plegar de alas...

Indecisa
 sobre la faz del Cristo agonizaba
 la luz... Despacio, luego más aprisa,
 se puso todo obscuro... No quedaba
 30 más que el Cristo sonriendo en la repisa:
 Y cuando el Cristo se borró... yo estaba
 viendo allí todavía la sonrisa.⁶²²

Esta composición sigue un patrón más regular que el poema que analizamos antes que éste: aquí predominan los endecasílabos con un solo caso de fluctuación en un verso de doce sílabas; estos versos están combinados con otros tetrasílabos con variantes de tres sílabas y con heptasílabos con fluctuaciones entre versos de seis y ocho sílabas. Por estos datos bien podríamos decir que se trata de una silva libre, muy propia del modernismo con sus ensayos de diferentes métricas. La rima es consonante —excluidos los versos finales de cada

⁶²² Loynaz, "La sonrisa". En: *VRS, Poesía completa*, 26-27.

estrofa— y se da en forma cruzada entre palabras de terminación en “isa” y vocablos terminados en “aba”. Cada estrofa está delimitada tipográficamente con el verso inicial reproducido más al centro de la página y, el verso anterior a éste —que vendría a ser el final de cada estrofa—, no guarda relación fónica de rima con ningún otro verso. Como dato adicional, hay una rima interna en el verso tres entre los términos “sonrisa” e “imprecisa”.

En la primera estrofa, la poeta nos ubica espacialmente en un templo, de frente a una imagen de un Cristo que parecía sonreír y se exhibía describiendo esta figura. En el verso uno y en el último del poema —el treinta y dos— se repite la expresión: “viendo allí todavía la sonrisa”. De principio a fin la poetisa está ante ese rictus de la imagen de Cristo; lo que ocurre en el ínterin es meramente secundario; lo importante es lo que esa figura del Redentor agobiado por la muerte próxima le despierta a la poeta, principiando porque lo que para Dulce María es un sonrisa —inclusive una risa sonora en el verso catorce— tal vez no haya sido sino una manifestación de dolor.

En el verso dos, la escritora describe al Cristo “tan pálido” y pasa en seguida a detallar la sonrisa de esa imagen —de los versos tres al siete—. Las palabras claves de ese retrato son: el adjetivo “imprecisa” aplicado a la sonrisa y la frase adjetiva sustantivada “la albura melancólica y sumisa / de los dientes”. La imprecisión de la mueca del Cristo hace mella en la poeta porque apenas si está esbozada y esconde un dolor y un cansancio propio del trance de la Pasión y muerte inminente que la imagen de Jesús representa. En cuanto a la blancura de los dientes, se trata de una sinécdoque que representa la

albura de la persona entera de Jesucristo porque, además, es un color "melancólico y sumiso", adjetivos que, si en la humanidad del Redentor han de llevarse a su extremo, solamente pueden expresar un momento "pico," como el que mencionamos ya, de sus padecimientos previos a su muerte.

Tanto la estrofa dos como la tres son incidentales, la tercera está entre paréntesis y la segunda debiera estarlo también porque es un comentario al margen. La número dos dice cómo estaba vestida la imagen del Cristo, con brocado violeta, color que la Iglesia católica usa en la casulla de los sacerdotes y en el mantel del altar en los tiempos de penitencia o duelo. La estrofa número tres habla de cómo está decorado el altar del templo en donde estaba ella ante la imagen de Dios: con "plata lisa / y oro rizado".

La cuarta estrofa más que descriptiva es anecdótica; narra la siguiente situación: la misa recién terminó, la gente "lánguida y remisa" iba saliendo del templo —estos adjetivos que califican a la palabra "gente" hacen pensar en una masa sin personalidad que acude a la casa de Dios sólo por costumbre y que hasta para abandonar el templo se mueve con pereza. Mientras tanto, Dulce María está atenta a la imagen del Cristo y al sonido "en el silencio [del] eco de una risa, / de un murmullo que el aire no acababa / de llevar" —versos catorce, quince y parte del dieciséis. Ese eco de una risa está un tanto fuera de lugar en este contexto, a menos que se trate de una manifestación de dolor de aquellas que comienzan con la máscara de una carcajada y poco a poco se van convirtiendo en un llanto muy sonoro y, aún así, una expresión de éstas en Cristo no es admisible si hemos de hacer

caso a los Evangelios, que nos muestran a un Jesús lleno de elegancia de frente a la prueba máxima. El final de la anécdota narrada en esta estrofa cuatro está enfocada al ambiente que reinaba después de la misa, mientras salía la gente del templo: "aún volaba / leve el incienso" (aquí hay una aliteración)⁶²³ y, por último, "el soplo de la brisa / deshojaba las rosas y apagaba / los cirios..." —versos parte del veinte, veintiuno y veintidós completos.

En seguida, en la estrofa cinco la poeta regresa al comentario marginal: mientras Dulce María seguía atenta al Cristo de la imagen, la puerta del templo se cerraba; con la hermosa metáfora de "un plegar de alas" de una mariposa.

En la sexta estrofa la poeta narra el final de su experiencia íntima con el Cristo de la sonrisa: se apagaron los cirios con un viento suave, se cerraron las puertas y el templo se fue quedando a oscuras. Como podemos comprobar confrontando la transcripción del texto, en los versos veintiséis, veintisiete y parte del veintiocho la poetisa se refiere a la luz que se fue desvaneciendo, con el adjetivo "indecisa" y el verbo "agonizaba". Este adjetivo expresa plásticamente el reverberar propio de una vela que se extingue y no se extingue con la brisa. En cuanto al verbo agonizar, la escritora lo aplica a la luz, mientras que es la figura del Cristo la que lo representa en lucha con la muerte. Otra descripción del oscurecimiento del recinto sagrado la expresa la poetisa en parte de los versos veintiocho y veintinueve, en los cuales nos encontramos un señalamiento de un *tempo-ritmo* —"Espacio,

⁶²³ Aliteración: figura de dicción que consiste en la repetición de uno o más sonidos en distintas palabras próximas. (Tomado de: BERISTAIN, 37).

luego más aprisa"— que nos conduce al desenlace del poema y de la experiencia pico de la poeta: por fin se ha quedado a solas en el templo y rodeada de una oscuridad propicia para el encuentro con Dios y nos dice la poetisa: "No quedaba / más que el Cristo sonriendo en la repisa: / Y cuando el Cristo se borró... yo estaba / viendo allí todavía la sonrisa." La albura de los dientes de la imagen persistía, pese a las sombras del templo y esa blancura que simboliza la pureza y la santidad son el centro de atención de la autora, y aunque todo se haya desvanecido y sólo haya negrura, están esos dientes enmarcados en una sonrisa que dan luz a la poeta contemplativa.

En el poema que analizamos previamente a éste —"Oda a la Virgen María"— aparece también una sonrisa que sirve de guía a los fieles (en este caso la de la Virgen). Y en una de las creaciones poemáticas —que ya vimos—, en la que Dios es el interlocutor de la poeta —recordaremos "La oración del alba"—, se repite tres veces la palabra "sonrisa" como una virtud del hacer el bien con alegría.

Por otro lado, ya vimos en la página 412 el comentario del poeta, ensayista e investigador literario cubano Raúl Hernández Novás, que repetiremos para que cobre nuevamente significado ante el estudio de este poema:

"... 'La sonrisa' (en *Versos, 1920-1938*) [...] Cuando todo oscurece queda sólo, en visión blanca, la esperanza de lo trascendente."⁶²⁴

La esperanza, ya como virtud humana, ya como virtud teológica⁶²⁵ —esta última como un don gratuito del Espíritu Santo, en la que su

⁶²⁴ Ver nota 520.

⁶²⁵ Ver nota 464, sobre las virtudes en general y las teologales en particular.

objeto material y el formal son Dios mismo— es la que nos sostiene, junto con la fe, en el camino hacia la Divinidad, sobre todo cuando la ruta es incierta o como dice Hernández Novás: “cuando todo oscurece”. En este poema de “La sonrisa” la esperanza de lo que está más allá de la realidad cotidiana es lo que queda en “visión blanca” de pureza y santidad.

En seguida estudiaremos otro poema en el que aparece el asunto bíblico o religioso, titulado “Está bien lo que está”. Empezaremos por transcribirlo:

Está bien lo que está: Sé que todo está bien.

Sé el Nexo. Y la Razón. Y hasta el Designio.

Yo lo sé todo, lo aprendí en un libro
sin páginas, sin letras y sin nombre...

- 5 Y no soy como el loco que se quema
los dedos trémulos por separar
la llama rosa de la mecha negra...⁶²⁶

Esta creación poética es de asunto entre filosófico y religioso. Por lo que respecta al aspecto filosófico, la poeta nos habla de que es inseparable la felicidad del dolor, el bien del mal, la verdad de la mentira y lo bello de lo feo; así es la realidad y ella no puede cambiarla. En cuanto al segundo asunto —el religioso— la poetisa se entrega a las manos de su Señor y le dice: “Está bien lo que está: Sé que todo está bien”. Y no porque Dios haya creado el dolor, el mal, la mentira y lo feo. Todo está bien porque la Deidad, en su sabiduría

⁶²⁶ LOYNAZ, “Está bien lo que está”. En: VRS, *Poesía completa*, 45.

infinita, permite que exista el lado oscuro de la vida desde que entró el pecado al cosmos con la primer pareja de seres humanos –Adán y Eva, de acuerdo con la mitología judeocristiana– para concedernos un Salvador tan grande como su propio Hijo e iniciar una nueva creación en la que la persona humana está llamada a ser también Hija de Dios y a luchar heroicamente, con la asistencia divina, para dirigir a la humanidad y a la creación entera hacia la Divinidad. En las siguientes palabras de Jesucristo podemos encontrar “el Nexo. Y la Razón. Y hasta el Designio” –verso dos– de la existencia del lado sombrío del mundo:

Otra parábola les propuso, diciendo: “El Reino de los Cielos es semejante a un hombre que sembró buena semilla en su campo. Pero mientras su gente dormía, vino su enemigo, sembró encima cizaña entre el trigo, y se fue. Cuando brotó la hierba y produjo fruto, apareció entonces también la cizaña. Los siervos del amo se acercaron a decirle: ‘Señor, ¿no sembraste semilla buena en tu campo? ¿Cómo es que tiene cizaña?’ Él les contestó: ‘Algún enemigo ha hecho esto.’ Dícele los siervos: ‘¿Quieres, pues, que vayamos a recogerla?’ Dícele: ‘No, no sea que, al recoger la cizaña, arranquéis a la vez el trigo. Dejad que ambos crezcan juntos hasta la siega. Y al tiempo de la siega, diré a los segadores: recoged primero la cizaña y atadla en gavillas para quemarla, y el trigo recogedlo en mi granero’ (*Mateo 13, 24-30*).

Lo que propone aquí Jesucristo es el “nexo” entre el bien y el mal, su “razón” de existir y su “designio” con relación a ambos. Lo más difícil de explicar es lo que aparece en los versos tres y cuatro; aparentemente hay una contradicción: la poeta dice que ella lo sabe todo y que lo aprendió “en un libro / sin páginas, sin letras y sin

nombre..." La paradoja está en que el nexo, la razón, el designio y todo lo que la escritora sabe al respecto del bien y del mal, está influenciado, si no es que basado en las Sagradas Escrituras y son una interpretación revelada. Aquí nos permitimos cierta flexibilidad en nuestra propuesta: la venida de Jesús al mundo fue el parteaguas entre la esclavitud a la ley mosaica y la libertad de las inspiraciones del Espíritu Santo. Así pues, nos encontramos con que la autora, al hablar de "un libro", bien puede referirse al *Pentateuco* que es la *Thora* judía, en donde está expresa la Ley del pueblo israelita y el relato del origen del pecado en el mundo, así como las promesas de parte de Dios de un salvador. Por otro lado, a partir del Nuevo Testamento se hace énfasis en la gracia del Espíritu Santo a través de la muerte y resurrección de Jesucristo. Y aunque esta verdad se transmite también por revelación divina y por la enseñanza de los apóstoles, distintos hagiógrafos del Nuevo Testamento hacen hincapié en que la gracia de la fe es justamente eso: gracia, gratuidad del Espíritu Santo.

"Porque la Ley fue dada por medio de Moisés;
la gracia y la verdad nos han llegado por Jesucristo" (*Juan 1, 17*).

"En efecto, cuando los gentiles, que no tienen ley, cumplen naturalmente las prescripciones de la ley, sin tener ley, para sí mismos son ley; como quienes muestran tener la realidad de esa ley escrita en su corazón..." (*Romanos 2, 14-15*)

"Esta es la alianza que haré con la casa de Israel
después de aquellos días, dice el Señor:
Pondré mis leyes en su mente,

en sus corazones las grabaré;
y yo seré su Dios
y ellos serán mi pueblo" (*Hebreos 8, 10*).

Aunque la poeta podría estarse refiriendo a la ley natural que guía la conducta de todo ser humano ya sea que conozca la verdad revelada o no, es difícil hablar de esa ley de comportamiento en el siglo XX, en una ex-colonia de la España ultracatólica y, sobre todo en una bautizada como Dulce María Loynaz. Por lo que concluimos en que la poetisa está aludiendo a esa guía del Espíritu Santo en la libertad de hijos de Dios y hermanos de Jesucristo, a esa sabiduría teórico-práctica grabada por la Divinidad en los corazones y mentes de la persona humana bautizada y participe de la vida comunitaria de la iglesia.

Los tres últimos versos –del cinco al siete– la poeta nos dice: "Y no soy como el loco que se quema / los dedos trémulos por separar / la llama rosa de la mecha negra..." Tratar de separar el bien del mal, la verdad de la mentira, la belleza de la fealdad, así, en abstracto y maniqueamente, es una insensatez, puesto que, en primer lugar, hay gradaciones intermedias y, en seguida, las apariencias engañan, porque para que exista "la llama rosa" debe consumirse "la mecha negra" y, probablemente esta última sea desagradable a la vista, pero es útil para alimentar el fuego grato y confortante. A lo sumo, en nuestra conducta personal y en cada situación práctica de la vida quizá estemos aptos para hacer opciones, usando de nuestra libertad, pero ni aún así podemos separar lo desagradable mas útil, de lo

placentero a que nos conduce esa "mecha negra" de penitencia y no grata a nuestro juicio y a nuestra voluntad.

Ahora es preciso hablar un poco de los recursos formales de este poema: sólo el primer verso es tridecasílabo, los demás son endecasílabos; hay dos asonancias: una entre las palabras "Diseño" y "libro" –versos dos y tres– y otra entre los vocablos "quema" y "negra" –versos cinco y siete. Aparece también una aliteración⁶²⁷ en el verso cinco con el sonido velar oclusivo sordo ("k"): "como el loco que se quema" que se parece al baluceo famoso del "Cántico espiritual" de San Juan de la Cruz, aunque en este caso podría remedar la forma de hablar de un tartamudo o de cualquier persona que tiene dificultades para expresarse, como podría ser algún tipo de loco.

En seguida analizaremos otro poema en el que aparece un asunto bíblico y / o simplemente religioso: "Amor es..." Empezaremos por transcribirlo.

- Amar la gracia delicada
 del cisne azul y de la rosa rosa;
 amar la luz del alba
 y de las estrellas que se abren
 5 y de las sonrisas que se alargan...
 Amar la plenitud del árbol,
 amar la música del agua
 y la dulzura de la fruta
 y la dulzura de las almas
 10 dulces..., amar lo amable, no es amor;

⁶²⁷ Ver nota 623.

- Amor es ponerse de almohada
 para el cansancio de cada día;
 es ponerse de sol vivo en el ansia
 de la semilla ciega que perdió
 15 el rumbo de la luz, aprisionada
 por su tierra, vencida por su misma
 tierra... Amor es desenredar marañas
 de caminos en la tiniebla:
 ¡Amor es ser camino y ser escala!
- 20 Amor es este amar lo que nos duele,
 lo que nos sangra
 por dentro...
 Es entrarse en la entraña
 de la noche y adivinarle
 25 la estrella en germen... ¡La esperanza
 de la estrella!... Amar es amar
 desde la raíz negra.
 Amor es perdonar; y lo que es más
 que perdonar, es comprender...
- 30 Amor es apretarse a la cruz, y clavarse
 a la cruz,
 y morir y resucitar...
 ¡Amor es resucitar!⁶²⁸

En los diez primeros versos, la poeta expresa lo que para ella no es el amor: el apego a lo bello, a lo amable, a lo dulce no implica amar

⁶²⁸ LOYNAZ, "Amor es..." En: *VRS, Poesía completa*, 50.

verdaderamente. El concepto de amor en nuestra escritora se acerca a lo que ya mencionamos en el apartado de su poética: al *agape*, al amor cristiano y, lo que es más, el resumen de este poema es el fundamento del cristianismo (ya en su momento ilustraremos esto a través de un pasaje bíblico con palabras del mismo Jesús).

En primer lugar retomemos el amor cristiano resumido en *agape* y *cáritas*. Ambos términos remiten a una virtud teologal,⁶²⁹ es decir, infusa por Dios en la persona humana a través del Espíritu Santo y cuyo objeto material y formal es Dios mismo, por otro lado, son la autorrealización máxima del ser humano: es el amor de la Divinidad hacia éste y de éste hacia la misma Deidad y hacia el resto de la humanidad desinteresadamente. En cuanto amor a Dios es una "capacidad de llegar a la intimidad más entrañable con Dios, como amor de hijo y de amigo en contraste con el amor servil..."⁶³⁰ Esta última cita se refiere a las palabras de Jesucristo consignadas en el evangelio de Juan, que nos dicen lo siguiente:

No os llamo ya siervos,
porque el siervo no sabe lo que hace su amo;
a vosotros os he llamado amigos,
porque todo lo que he oído a mi Padre
os lo he dado a conocer (*Juan 15, 15*).

En cuanto al amor al prójimo desinteresadamente es, después del amor a Dios, el mandamiento más grande de Jesucristo a sus amigos, en el cual se resumen la Ley y los profetas:

⁶²⁹ Ver nota al pie 464, sobre virtudes teologales.

⁶³⁰ RAHNER y VORGRIMLER, 85.

**Este es el mandamiento mío:
que os améis los unos a los otros
como yo os he amado.
Nadie tiene mayor amor
que el que da su vida por sus amigos (*Juan 15, 12-13*).**

Pero para llegar a este grado de amor-donación del ser humano a su hermano más próximo, aquél tiene que ser receptáculo del amor de Dios, para poder brindarlo después.

Hablábamos más arriba que en este poema está resumido el cristianismo y citaremos las palabras de Jesús mismo en la que nos enseña con palabras lo que es el amor auténtico:

Pero a vosotros, los que me escucháis, yo os digo: Amad a vuestros enemigos, haced el bien a los que os odien, bendecid a los que os maldigan, rogad por los que os difamen. Al que te hiera en una mejilla, preséntale también la otra; y al que te quite el manto, no le niegues la túnica. A todo el que te pida, da, y al que tome lo tuyo, no se lo reclames. Y tratad a los hombres como queréis que ellos os traten. Si amáis a los que os aman, ¿qué mérito tenéis? Pues también los pecadores aman a los que los aman. Si hacéis el bien a los que os lo hacen a vosotros, ¿qué mérito tenéis? ¡También los pecadores hacen otro tanto! Si prestáis a aquellos de quienes esperáis recibir, ¿qué mérito tenéis? También los pecadores prestan a los pecadores para recibir lo correspondiente. Más bien, amad a vuestros enemigos; haced el bien y prestad sin esperar nada a cambio; entonces vuestra recompensa será grande y seréis hijos del Altísimo, porque él es bueno con los desagradecidos y los perversos (*Lucas 6, 27-35*).

En los diez primeros versos, donde la poeta expresa lo que para ella no es el amor, los argumentos usados por ella son más estéticos que éticos —en comparación con los expresados por Jesucristo en la cita bíblica anterior. Dice Dulce María en el verso diez: “amar lo amable, no es amor”, y para la escritora lo fácilmente amable es “la gracia delicada / del cisne azul y de la rosa rosa” —ambos emblemas del modernismo, que aparecen en los versos uno y dos. Lo querido sencillamente, al primer impulso, es también la antítesis entre “la luz del alba / y de las estrellas que se abren” —versos tres y cuatro. Por otro lado, en el verso cinco, la poeta por fin se refiere a algo más humano y que tiene que ver más con la experiencia moral que con lo bello: “y la [luz] de las sonrisas que se alargan...”, expresión que apunta a la amistad o por lo menos a la simpatía entre las personas que congenian entre sí y que es otra forma de amor comprensible, de aquel que está más a la mano y con la que se disfraza el amor cristiano, el *agape* y *cáritas*.

Luego, en los versos seis, siete y ocho, la poetisa usa imágenes tomadas de la exuberante naturaleza tropical de Cuba: “Amar la plenitud del árbol, / amar la música del agua / y la dulzura de la fruta”, todas estas nociones más artísticas que guías prácticas de conducta, para conducir al amor caritativo a través del amor de primer impulso a lo bello. Finalmente, en el verso nueve y parte del diez la poeta regresa nuevamente al mundo humano y a lo ético: “y [amar] la dulzura de las almas / dulces...”, comentario que se refiere a la inclinación amorosa hacia las personas agradables por temperamento,

que no están agriadas por ninguna enfermedad o defecto físico, mental o espiritual y a quienes no es difícil querer.

En el resto del poema, del verso once al treinta y tres, la poeta expresa lo que para ella es el amor verdadero: “ponerse de almohada / para el cansancio de cada día” –versos once y doce. Como vemos, la escritora empieza, de entrada, con una manifestación de caridad al prójimo que nos recuerda al Padrenuestro por aquello de la fatiga “de cada día”. En seguida, la poetisa usa la metáfora de la semilla que germina “aprisionada / por su tierra, vencida por su misma / tierra...” –verso dieciséis y parte de los versos quince y diecisiete– y para la cual la poeta quiere ser la luz que busca en su afán por abrirse y crecer verticalmente: “[Amor] es ponerse de sol vivo en el ansia / de la semilla ciega que perdió / el rumbo de la luz” –versos trece, catorce y parte del quince. Por otro lado hay que tener en cuenta que la semilla simboliza el servicio a la humanidad; se rompe y lucha por crecer para dar alimento, sombra, guarida o perfume a otros seres vivientes, y dar luz a esa simiente es ayudarla a prestar la utilidad para la que fue creada; es un tanto amar y ayudar al que, a su vez, está llamado a servir.

Otra manifestación de amor caritativo para la poeta “es desenredar marañas / de caminos en la tiniebla: / ¡Amor es ser camino y ser escala! –versos parte del diecisiete así como el dieciocho y diecinueve completos. Encontrar caminos que conduzcan a lo trascendente (del latín *scandere*, subir, elevarse; y *trans*, más allá de) es lo que la escritora desea al hablar de “ser escala”, de ser camino que nos guíe a lo alto. Señalar la ruta y ser la vía misma durante el

día, cuando hay luz, es relativamente sencillo; pero hacerlo y serlo en tinieblas, sin la certeza que da la claridad y más aún, sin ningún instinto fácil que apunte el rumbo, por el contrario, con el amor caritativo –con todas las dificultades que éste implica– como único asidero, eso sí es parte de la epopeya del que ama verdaderamente, de acuerdo con Dulce María en este poema.

En los versos veinte, veintiuno y veintidós, la poeta expresa hiperbólicamente que el amor caritativo y, por tanto auténtico, produce dolor y sangramiento en quien ama, y el sacrificio físico es, por ende, señal de que se está amando bien. En el cristianismo la inmolación perfecta es la de Jesucristo; Él y sus mártires son los únicos que llevaron la hipérbole del sufrimiento cruento a su cabal realidad por amor y en el amor; y, en su seguimiento, la poetisa expresa en los versos ya marcados al inicio de este párrafo: “Amor es este amar lo que nos duele, / lo que nos sangra / por dentro...”

En los versos que van del veintitrés al veintisiete la poeta nos expresa la antítesis entre dos símbolos de lo religioso y lo humano: la luminosidad de la estrella y la raíz negra, aunque, como veremos, se extiende más en el tema del astro: “[Amor] Es entrarse en la entraña / de la noche y adivinarle / la estrella en germen... ¡La esperanza / de la estrella!... Amor es amar / desde la raíz negra.”

Nuevamente nos encontramos ante metáforas de la inclinación amorosa caritativa que busca la esperanza de una estrella en medio de la oscuridad, por mínima que sea, inclusive aunque esté en proceso de formación, pero esta manera de querer no es mero

optimismo, puesto que la poetisa pone como condición amar "desde la raíz negra".

En el resto del poema la poeta habla de un amor claramente cristiano. Empezaremos por ver los versos veintiocho y veintinueve que dicen: "Amor es perdonar; y lo que es más / que perdonar, es comprender..." El perdón es quizá la prueba más alta para quien ama, y la mejor forma de hacerlo es tratando de comprender al agresor, es decir, justificar su conducta, entender sus móviles y el por qué de la ofensa.

En los versos del treinta al treinta y dos, la poetisa nos dice: "Amor es apretarse a la cruz, y clavarse / a la cruz, / y morir y resucitar..." Después de lo dicho anteriormente sobre la inmolación de Jesucristo como prueba máxima de su amor por sus amigos, es decir, por aquellos que cumplen su voluntad, no hay mucho que decir, excepto que Jesús se entregó voluntariamente a la muerte de cruz –ignominiosa por ser un castigo para malhechores– cuando aún el género humano no estaba reconciliado con Dios. Al respecto nos dice San Pablo:

"...Cristo murió por los impíos; –en verdad, apenas habrá quien muera por un justo; por un hombre de bien tal vez se atrevería uno a morir–; mas la prueba de que Dios nos ama es que Cristo, siendo nosotros todavía pecadores, murió por nosotros" (*Romanos 5, 6-8*).

En seguida, la poeta en el verso treinta y dos dice que el amor es "morir y resucitar...". así como en el último verso del poema –el treinta y tres–, dice: "¡Amor es resucitar!" La resurrección de Cristo es para los creyentes en Él la piedra angular de su fe en Jesús como Hijo de

Dios, a quien su Padre preservó de la corrupción y resucitó al tercer día de su muerte. Ahora bien, es preciso hacer la distinción entre revivir y resucitar: la hija de Jairo (*Marcos 5, 22-43*) y Lázaro (*Juan 11, 1-44*), por ejemplo, tras haber muerto revivieron, las personas que caen en estado de coma y vuelven a la vida, reviven; todos estos con el mismo cuerpo, propenso a morir definitivamente. Mientras que Jesús, como Dios hecho hombre, resucitó con un cuerpo humano inmortal y cuando a los bautizados nos alcance la muerte estamos llamados en la *parusía*⁶³¹ a esa misma resurrección a la vida eterna, con un organismo espiritual e incorruptible. Esta forma de amor con que la escritora cierra esta creación poemática sólo nos puede ser dada a través de Jesucristo, por lo que para Dulce María, el culmen del amor, que es resucitar, es la persona misma del Rabí.

Citaremos brevemente unas palabras de San Pablo con relación a la resurrección:

Os digo esto, hermanos: La carne y la sangre no pueden heredar el Reino de Dios, ni la corrupción heredar la incorrupción. ¡Mirad! Os revelo un misterio: No moriremos todos, mas todos seremos transformados. En un instante, en un pestañear de ojos, al toque de la trompeta, los muertos resucitarán incorruptibles y nosotros seremos transformados. En efecto, es necesario que este ser corruptible se revista de incorruptibilidad; y que este ser mortal se revista de inmortalidad (*1 Corintios 15, 50-53*).

En cuanto a los aspectos formales de este poema que acabamos de analizar —“Amor es...”— podemos decir que la autora no es muy

⁶³¹ Ver nota al pie 557.

puntillosa en la métrica. Predominan los endecasílabos y los eneasílabos, con variantes en un tridecasílabo y un decasílabo, y también aparecen heptasílabos con variante en un octosílabo; se dan también un pentasílabo, un tetrasílabo y un trisílabo. Existe una asonancia con las vocales "a-a" en los versos impares, con excepción en los versos veintisiete, veintinueve, treinta y uno y treinta y tres.

En seguida analizaremos otra creación poética que encaja en el rubro de las que tienen anécdota bíblica o religiosa en general (en el apartado 2 del *corpus* de poemas religiosos de nuestra autora), cuyo título es "Creación" y aparece en el poemario *Juegos de agua* en el apartado "Agua de mar". Empezaremos por transcribirlo:

Y primero era el agua:

Un agua ronca,

sin respirar de peces, sin orillas
que la apretaran...

- 5 Era el agua primero,
sobre un mundo naciendo de la mano
de Dios...

Era el agua.

Todavía

- 10 la tierra no asomaba entre las olas,
todavía la tierra
sólo era un fango blando y tembloroso...
No había flor de lunas ni racimos
de islas... En el vientre
15 del agua joven se gestaban continentes...

¡Amanecer del mundo, despertar
del mundo!

¡Qué apagar de fuegos últimos!

¡Qué mar en llamas bajo el cielo negro!

20 Era primero el agua.⁶³²

Este poema está basado en el relato de la creación del cosmos por Dios que aparece en las páginas del *Génesis* bíblico, aunque su autora no respeta el orden en que aparecen las creaturas ni toma el texto completo puesto que sólo habla de la separación de las aguas de la tierra firme y del momento previo a la hechura de los astros. Este fragmento de las Escrituras, tras los descubrimientos científicos que se dieron desde el Renacimiento hasta nuestros días, quedan en calidad de anécdota mítica a la par de la que cualquier cultura con cierto grado de avance nos muestra en su literatura: todas las civilizaciones humanas han dado una explicación del origen del mundo y todas ellas en un contexto religioso.

Al hablar la poeta de que primero era el agua nos remite al versículo dos del *Génesis*: "y el espíritu de Dios aleteaba por encima de las aguas" (*Génesis* 1,2), y más adelante, aún cuando el libro bíblico aludido nos presenta primero la formación del día y la noche, antes que la separación de la tierra del agua del mar, la poetisa sigue dando prioridad a la presencia del agua e invierte el orden usado por el hagiógrafo: para Dulce María primero es el líquido vital, luego el deslinde de los continentes y el suelo firme de los océanos y, por último, el "cielo negro" en trance de ser iluminado con fuego y llamas.

⁶³² LOYNAZ, "Creación". En: JDA, *Poesía completa*, 78.

Por otro lado, es preciso destacar que Dulce María dedicó un poemario completo al agua (*Juegos de agua. Versos del agua y del amor*), con sus apartados: "Agua de mar", "Agua de río" y "Agua perdida", y que la poeta misma se define como poetisa de este elemento:

"Juana de Ibarbourou es poetisa de la tierra, apegada a los suyos; Gabriela Mistral lo es del viento; Delmira Agustini, la del fuego; y yo soy del agua, de lo que se escurre, que se va [...] A mí me gusta esta distribución de los elementos. Ella obedece, claro está a los temas elegidos por cada una, pues, de otra manera, no cabría silenciar a la gran Alfonsina Storni."⁶³³

En los versos uno, cinco, nueve y veinte repite con distinto orden sintáctico: "Y primero era el agua"; "Era el agua primero"; "Era el agua"; "Era primero el agua". En el poema, la división estrófica está marcada por versos con una sangría bastante larga –a excepción de una separación mayor entre los versos quince y dieciséis así como entre el diecinueve y el veinte que forman una estrofa por los espacios que hay entre estos versos y en la que observamos la antinomia entre la aparición del día y la noche. En el resto de la creación poemática se distinguen las estrofas por cambios de enfoque temático precedidos por un verso tipográficamente marcado –como acabamos de decir– por una sangría muy larga y por la presencia de alguno de los versos –que ya señalamos– en los que aparece "Y primero era el agua" en sus distintas modalidades sintácticas.

⁶³³ SIMÓN. "Conversación con Dulce María Loynaz", 46.

Así pues, en los versos dos, tres y cuatro –después de “Y primero era el agua”– la poeta habla de la ausencia de vida en el seno de los mares y de límites entre suelo seco y los océanos. Tras esta información reaparece “Era el agua primero” y la atribución a Dios de la creación completa, desde estos orígenes. Y para cerrar esta estrofa –que va del versículo uno al octavo–, la poetisa dice: “Era el agua”. En seguida comienza la siguiente estrofa con “Todavía / la tierra no asomaba entre las olas” y se explaya en este tema de la ausencia de tierra firme a manera de antítesis del agua en los versos que van desde el nueve hasta el quince.

Más adelante, en la única estrofa que está señalada por espacios entre cada línea –ya señalada más arriba– la poeta usa una prosopopeya⁶³⁴ en la que se advierte la presencia de luz: “¡Amanecer del mundo, despertar / del mundo!” –versos dieciséis y diecisiete–; luminosidad también como antítesis de la oscuridad reinante que da a entender la escritora con “¡Qué apagar de fuegos últimos! / ¡Qué mar en llamas bajo el cielo negro!” –versos dieciocho y diecinueve.

La poeta cierra esta composición con: “Era primero el agua.”

El siguiente poema que analizaremos se titula “Transmutación” y pertenece a los que contienen una anécdota bíblica o religiosa, al igual que la composición poética que acabamos de estudiar; comencemos por transcribirlo:

- 1 *Era un agua delgada y transparente con sabor a milagro.*
- 2 *Así sería el agua recién nacida al toque de la vara de*

⁶³⁴ Ver nota al pie 549.

Moisés, 3 o el agua de Bernardeta en aquel día de las rosas de oro y de la gruta tibia como vientre de madre.

*4 Era esa agua que es sangre del alma. Yo la bebí muriendo y ya soy agua viva.*⁶³⁵

En este poema vuelve a aparecer el tema del agua; de hecho, pertenece a las composiciones reunidas en *Juegos de agua*, en la sección "Agua perdida". En él ubicamos un tema bíblico como es el milagro de la vara de Moisés en el desierto, un tema muy de la Iglesia católica como es el prodigio que se opera en la presencia de una de sus santas, Santa Bernardita, y, para finalizar, un testimonio personal de la poeta de frente a los portentos de Dios y los realizados por intercesión de la madre de Cristo, la Virgen María.

El *leitmotiv* de esta composición es el milagro (del latín *miraculum*, ~í, prodigio, portento, maravilla, cosa extraordinaria), que toma su definición en castellano de su etimología latina. En el catolicismo "se llama milagro a un suceso que podemos encontrar en el horizonte de nuestra experiencia humana y que no puede explicarse esencialmente partiendo de las leyes propias de ese ámbito de experiencia..."⁶³⁶ Opera a través de la fe y conduce a ella, pues ésta es el presupuesto para que se dé el portento. "Desde el punto de vista dogmático el milagro no es, por tanto, una demostración caprichosa de la omnipotencia de Dios [...] Por el contrario, el milagro entra dentro de

⁶³⁵ LOYNAZ, "Transmutación". En: JDA, *Poesía completa*, 100. Nota: en el texto original, los poemas que aparecen en prosa fuera del poemario *Poemas sin nombre*, la autora los manda imprimir en cursivas y nosotros respetamos la tipografía de la fuente de donde fueron tomados.

⁶³⁶ RAHNER y VORGRIMLER, 427.

un contexto histórico-salvífico universal".⁶³⁷ Y, pese a que mediante el prodigio la persona humana mantiene su capacidad de admiración y se ve obligada a aceptarlo como una manifestación de la Deidad, para que la Iglesia dé crédito a una actuación fuera del orden natural de parte de la Divinidad, tiene que hacer una rigurosa pesquisa de los hechos.

En el versículo uno, de entrada la poeta nos hace saber que ha probado con su paladar el milagro de un agua "delgada y transparente". En seguida, en el versículo dos, la escritora barrunta si de esa manera habría estimulado al sentido del gusto el agua que surgió de la roca del Horeb en el desierto, como consecuencia de una intervención portentosa de Dios a través de Moisés en favor de su pueblo, que empezó a padecer sed al salir de Egipto rumbo a la tierra prometida. El episodio aparece en el libro del *Éxodo* (17, 1-7), del cual tomamos este fragmento:

"...Yo [está hablando Yahvé] estaré allí ante ti, junto a la roca del Horeb; golpea la roca y saldrá agua para que beba el pueblo.' Moisés lo hizo así a la vista de los ancianos de Israel" (*Éxodo* 17, 6).

El segundo prodigio que aparece en este pequeño texto en prosa —concretamente en el versículo tres— es el que presencié Santa Bernardita en Lourdes del 14 de febrero al 16 de julio de 1858: la aparición de la Virgen María bajo la advocación⁶³⁸ de Nuestra Señora

⁶³⁷ RAHNER y VORGRIMLER, 429.

⁶³⁸ Advocación: denominación complementaria que se aplica a una Persona divina o santa que se refiere a determinado misterio, virtud o atributos suyos. En el caso de la Virgen María decimos que es un vocativo complementario, porque sólo hay una mujer honrada con la maternidad de Dios, pero de acuerdo con algunos particulares atributos que tienen que ver con su relación con su Hijo,

de la Inmaculada Concepción, que se le presentaba a la niña –Bernardita tendría entonces catorce años– “toda vestida de blanco, ceñida con una faja azul que le caía hasta los pies. Un velo blanco le cubría los brazos y la espalda. Tenía entre las manos un rosario de oro con brillantes cuentas, y sobre los pies desnudos brillaban dos rosas de oro”⁶³⁹ –confrontar la información de las “rosas de oro” en el poema directamente. Nuestra escritora señala específicamente el día en que la Virgen María ordenó a Bernardita: “Ve a beber y a lavarte en la fuente... Ve a comer la hierba que allí hay... Ve a besar la tierra como penitencia por los pecadores.” Dado que no había veneno alguno dentro de la gruta de Massabielle –donde se verificaron las dieciocho apariciones– y la fuente de agua más cercana era el río Gave, Bernardita comenzó a rascar la tierra, donde le indicaba la Señora y surgió el líquido buscado pero mezclado con tierra, con la consistencia del lodo, y tres veces quiso la niña vencer la repulsión de beber ese barro y hasta el cuarto intento lo logró. A esa agua se refería la poeta: a aquella que tras ser un hilillo de agua se transformó en un verdadero manantial al cabo de algunos días.

Jesús, se le representa con determinada imagen, por ejemplo: la Virgen de los Dolores, cuyo atributo es haber soportado valientemente la crucifixión de su Hijo. En otros casos la Madonna toma su título de acuerdo con la comunidad o entidad a las que ha privilegiado al hacerse presente, por ejemplo: la Virgen del Lourdes. Pero, en ambos casos, insistimos en que es la misma persona de la Virgen María con un título complementario, una determinada imagen, a veces un santuario en particular y sus días en que se venera (Tomado del *Diccionario de la lengua española*. XXI edición. Madrid: Real Academia Española, 1998, 48-49).

⁶³⁹ Gabriele M. ROSCHINI, “Lourdes”. En: *Diccionario Mariano*. Barcelona: Litúrgica Española, 352-353.

Sólo al cabo de algunos días, y después de haber aumentado en cierto modo de hora en hora [la exigua fuente], cesó de crecer, y quedó completamente límpida. Desde entonces brotó de la tierra en forma de un surtidor bastante considerable, y que tenía próximamente la corpulencia del brazo de un niño.⁶⁴⁰

De igual forma que en el caso del milagro de Moisés ya aludido más arriba, la poeta supone que se asemeja el sabor del agua que ella bebió y la que tomó el pueblo de Israel en el desierto con la del venero de Lourdes.

Es oportuno destacar la hermosa metáfora de "la gruta tibia como vientre de madre" como una simbolización de la Virgen María y de la cavidad de Massabielle.

En seguida, en el versículo cuatro, la poeta regresa al primero, al agua "con sabor a milagro", y afirma en parte del último versículo que "Era esa agua que es sangre del alma", con lo que nos quiere dar a entender que hay una bebida espiritual para el alma, que es la que le da vitalidad, como lo es la sangre para el cuerpo, y esa bebida viene de las manos de Dios y de María Virgen, madre del Cristo.

Por último, en la segunda parte del versículo cuarto nos dice la poetisa: "Yo la bebí muriendo y ya soy agua viva". El agua actúa aquí como una teofanía del Espíritu Santo en la que se presenta a la poeta la oportunidad de beber de los caudales de Dios que simbolizan a las Escrituras. Una vez que lo hace, ella misma se transforma en "agua viva". Tomamos esta interpretación de la nota al pie de la siguiente cita

⁶⁴⁰ Enrique LASSERRE, *Nuestra Señora de Lourdes*. Buenos Aires: Difusión, 1859, 108-110.

bíblica proveniente del episodio del encuentro de Jesucristo con la samaritana que iba al medio día a proveerse de agua:

Jesús le respondió:

“Todo el que beba de esta agua,
volverá a tener sed;
pero el que beba del agua que yo le dé,
no tendrá sed jamás,
sino que el agua que yo le dé
se convertirá en él en fuente de agua
que brota para la vida eterna” (*Juan 13-14*).

La llamada al pie de página correspondiente a esta referencia bíblica dice así:

Un agua profunda es la palabra en el corazón del hombre, un río que brota, una fuente de vida. El agua que da Cristo es, pues, su palabra, su enseñanza llena de sabiduría divina. El que guarda esta palabra no verá la muerte jamás, vivirá para siempre [...] el agua simboliza al Espíritu.⁶⁴¹

La poeta, tras acudir a la palabra divina, al morir de sed de espiritualidad, se transforma en agua viva, es decir, en un manantial que fluye, milagro que se opera en la poetisa bajo la acción del Espíritu Santo, por contraposición a “agua muerta”, que se anega y no pasa más allá de un charco.

⁶⁴¹ Nota al pie de página del pasaje de *Juan* (4, 13-14). En: *la Biblia de Jerusalén*, 1553.

El siguiente poema a analizar es el titulado "Noé", el cual transcribiremos a continuación:

- 1 "Desde ésta, mi arca, a tientas
- 2 suelto una palabra al mundo:
- 3 La palabra va volando...
- 4 Y no vuelve."⁶⁴²

Aquí nos encontramos con una paráfrasis del episodio del arca de Noé, consignado en el libro del *Génesis* (8, 6-12):

Al cabo de cuarenta días, abrió Noé la ventana que había hecho en el arca y soltó al cuervo, el cual estuvo saliendo y retornando hasta que se secaron las aguas sobre la tierra. Después soltó a la paloma, para ver si habían menguado ya las aguas de la superficie terrestre. La paloma, no hallando donde posar el pie, tomó donde él, al arca, porque aún había agua sobre la superficie de la tierra; y alargando él su mano, la tomó y la metió consigo al arca. Aún esperó otros siete días y volvió a soltar a la paloma fuera del arca. La paloma vino al atardecer trayendo en el pico un ramo verde de olivo, por donde conoció Noé que habían disminuido las aguas de encima de la tierra. Aún esperó otros siete días y soltó la paloma, que ya no volvió donde él (*Génesis* 8, 6-12).

En el primer versículo del poema, la autora nos ubica en el arca de Noé y nos especifica que está a oscuras –"a tientas"–, aun cuando no se habla de tinieblas reales sino espirituales, es decir: la poeta no sabe cuál vaya a ser el destino de su palabra simbolizada aquí por la paloma del episodio bíblico que acabamos de citar. Así pues, cuando la poetisa, en calidad de creadora de literatura hace su oficio y "suelta

⁶⁴² LOYNAZ, "Noé". En: *JDA, Poesía completa*, 100.

su palabra al mundo" –versículo dos–, ocurre como en toda elocución literaria, una vez ya impresa en el papel, ésta ya no le pertenece más a la escritora; sus creaciones tienen *alas* con las que remonta el vuelo. Estos entes alados son mencionados de la siguiente manera en el poema, específicamente en el versículo tres: "La palabra va volando..."

Como redundancia de lo expresado por la poeta en los tres versículos anteriores, en el último de ellos –el cuarto– Dulce María cierra esta composición de esta forma: "Y no vuelve [refiriéndose a su palabra poética]". Es el destino de los hijos, que son independientes de sus padres y una vez que están listos, se van y no vuelven. Ya en la parte de poética de Dulce María se menciona la creación poemática como un parto doloroso y las composiciones poéticas como los hijos que no pudo tener la escritora. Pero, en este caso, la autora se refiere al pasaje bíblico que transcribimos más arriba sobre el fin del diluvio y en el que la creación literaria está simbolizada por la paloma.

A continuación estudiaremos el "Poema V", que empezaremos por transcribir:

- 1 Todas las mañanas hay una rosa que se pudre en la caja de un muerto.
- 2 Todas las noches hay treinta monedas que compran a Dios.
- 3 Tú, que te quejas de la traición cuando te muerde o del fango cuando te salpica... 4 Tú, que quieres amar sin sombra y sin fatiga... ¿Acaso es tu amor más que la rosa o más que Dios?⁶⁴³

⁶⁴³ LOYNAZ, "Poema V". En: *PSN, Poesía completa*, 106.

En el versículo primero, la poeta nos ubica en el momento del día en que hay luz –“Todas las mañanas”– y usa la imagen de la flor por antonomasia: la rosa.⁶⁴⁴ Esto pudiera remitirnos a la frescura de las plantas al amanecer, con el rocío que las humedece, aunque en este caso el destino de aquella fanerógama es ser mutilada para marchitarse en pleno despertar dentro del ataúd donde están los despojos de un muerto.

En el segundo versículo, la poeta nos sitúa en la noche que rodea a la acción de Judas Iscariote –quien vendió a Cristo por treinta monedas (*Mateo* 26, 15)–, cuya traición se sigue repitiendo “todas las noches” tanto por la oscuridad de nuestra alma como por nuestra veleidosa fe que un día lo aclama como rey y días después exige su crucifixión.

En el tercer versículo la poeta nos reprende: “Tú, que te quejas de la traición cuando te muerde o del fango cuando te salpica...” Dios fue víctima de una conspiración, y la escritora, de acuerdo con la creación poética titulada “Señor que lo quisiste...” –ya analizada–, nos dice lo que sigue:

“Yo, que no sé siquiera qué es malo y qué es bueno,
y si busco rosas y me aparto del cieno,

es sólo por instinto. Y no hay mérito alguno
en la obediencia fácil a un instinto oportuno...”⁶⁴⁵

⁶⁴⁴ La flor por antonomasia: ver nota al pie 535.

⁶⁴⁵ LOYNAZ, “Señor que lo quisiste...” En: *VRS, Poesía completa*, [versos del 5 al 8], 21. Ver páginas 424-425 en las que transcribimos el poema íntegro.

Por lo tanto, Dulce María considera que esas quejas nuestras no tienen razón de ser, primero porque si Cristo fue traicionado y Él fue todo perdón, nosotras, como creaturas humanas no estamos exentas de una conspiración y nuestra reacción ha de ser la del Maestro: la indulgencia. Y, en seguida, nuestras resistencias al cielo, a tocarlo en señal de penitencia, tampoco tienen cabida, puesto que de esa materia, despreciable a nuestros ojos, estamos hechos, y lo que es más en el caso de la poeta, su repulsión al fango es instintiva y la escritora cree que, por lo tanto, no tiene mérito alguno.

En el versículo cuatro la poetisa continúa reprochándonos: "Tú que quieres amar sin sombra y sin fatiga..." Aquí regresamos al *agape* y a *cáritas* ya vistos en el poema "Amor es..." Para la escritora el verdadero amor es el cristiano y, por ende, es difícil de practicar, porque exige soportar el vivo rayo del sol y el cansancio. Esta reflexión nos conduce a la medular —expresada en la segunda parte del versículo cuatro: "¿Acaso es tu amor más que la rosa o más que Dios?"

Con esto, Dulce María retoma uno de los destinos de una rosa fragante cortada y arrojada a un ataúd en su plena mañana —versículo uno—; además de que la escritora se refiere aquí a la poesía simbolizada con la rosa, la cual, a veces se pudre en los labios de un muerto. En esta segunda parte del versículo cuarto, la poeta vuelve al segundo, en el que hace alusión al Dios hecho Hombre con el relato de la traición de Judas Iscariote; y tanto la rosa mustia como el Señor entregado a manos de sus enemigos hablan de un amor oblativo (*agape* y *cáritas*), infinitamente superior al de cualquier humano y del cual no pueden surgir quejas sino bendiciones.

El siguiente poema que analizaremos, por su brevedad y su talante didáctico se asemeja a un apólogo —aquí vemos una influencia de Rabindranath Tagore. Empezaremos por transcribirlo:

1 "La verdad hace la Fe; 2 y algunas veces la Fe hace o arrastra la verdad reacia"⁶⁴⁶

Dentro de las virtudes teologales,⁶⁴⁷ es decir aquellas infusas por la Divinidad misma a partir de nuestro bautismo en nombre Cristo Jesús, la que está en el fundamento de nuestra vida espiritual es precisamente la fe, puesto que creemos tanto en que Jesús es Dios como en sus palabras; creemos, pues, por la autoridad divina que avala su veracidad. Podríamos aseverar que primero es la verdad, que es el Hijo de Dios mismo y sale de él la invitación a la fe ("Le dice Jesús: 'Yo soy el Camino, la Verdad y la Vida'", *Juan 14*, 6). En segundo lugar por su importancia en la vida terrena de un cristiano está la esperanza, fundada para el cristiano en la fe y en las promesas de la redención y la gloria que ha de alcanzar quien espera. En seguida, la virtud teologal de más peso es el amor (*agape*, *cáritas*), porque cuando Cristo venga en la *Parusía*⁶⁴⁸ la fe será obsoleta porque veremos a Dios cara a cara; de igual modo ocurrirá con la esperanza: una vez alcanzado el objeto de nuestra espera, esta virtud ya no será necesaria; el amor, en cambio, permanece para siempre porque la Divinidad misma es amor y aun cuando el Dios hecho Hombre se haga presente, el diálogo amoroso con él y con nuestros prójimos no cesará nunca.

⁶⁴⁶ LOYNAZ, "Poema XVIII". En: *PSN*, Poesía completa, 108.

⁶⁴⁷ Ver nota al pie 464.

⁶⁴⁸ Ver nota al pie 557.

El versículo dos complementa un retruécano con lo dicho en el primero: así como "la verdad hace la Fe"; "algunas veces la Fe hace o arrastra la verdad reacia". Entendamos lo que para Dulce María es "verdad reacia". A nuestro juicio se trata de una sinécdoque⁶⁴⁹ en la que la verdad representa al portador o descubridor de esa certeza y los reacios son éstos mas no la verdad en sí misma. Con esto queremos decir que el poder de la Fe es grande (con mayúsculas según la autora para dar a entender que se trata de una virtud infusa y no una fe meramente humana); y que a veces tiene que arrastrar a los que porfiadamente creen tener consigo a la verdad. Lo negativo de esta "verdad reacia" es la falta de humildad; los que dicen poseer la evidencia de lo real por meros medios humanos se están olvidando de la Fe con mayúsculas y de la verdad que viene de Dios.

En seguida analizaremos otro poema de anécdota bíblica o asunto religioso en general, cuyo título es "Poema XXVI". Empezaremos por transcribirlo:

- 1 Por su amor conocerás al hombre. El amor es su fruto natural, el más suyo, el más liberado de su ambiente.
- 2 El amor es el único fruto que brota, crece y madura en él, con toda la simpleza, la pureza y la gracia de la naranja en el naranjo y de la rosa en el rosal.
- 3 Hay hombres sin amor, pero de estos hombres nada se sabe: nada pueden decir a la inquietud del mundo.

⁶⁴⁹ Sinécdoque: ver nota al pie 529.

4 El amor es el fruto del hombre y también su signo; el amor lo marca como un hierro encendido y nos lo deja conocer, distinguir, entresacar...

5 No conocerás al que pasa por su vestido de palabras brilladoras —lentejuelas de colores...—, ni por la obra de sus manos ni por la obra de su inteligencia, porque todo eso lo da la vida y lo niega... Lo da y lo niega a su capricho —o a su ley— la vida...

6 Y hay muchos que van derechos porque el aire no sopló sobre ellos, y otros hay que se doblan como se dobla el arco para arrancarle al viento su equilibrio, o para proyectarse de ellos mismos, fuera de ellos —¡en el viento!—, por la trémula, aguda flecha íntima...

7 La palabra noble es ciertamente un indicio; la obra útil es ya una esperanza. Pero sólo el amor revela —como a un golpe de luz— la hermosura de un alma.⁶⁵⁰

La primera parte del versículo uno es una paráfrasis del texto bíblico que citaremos a continuación:

Por sus frutos los conoceréis. ¿Acaso se recogen uvas de los espinos o higos de los abrojos? Así, todo árbol bueno da frutos buenos, pero el árbol malo da frutos malos. Un árbol bueno no puede producir frutos malos, ni un árbol malo puede producir frutos buenos. Todo árbol que no da buen fruto, es cortado y arrojado al fuego. Así que por sus frutos los reconoceréis (*Mateo* 7, 16-20).

⁶⁵⁰ LOYNAZ, "Poema XXVI". En: *PSN*, Poesía completa, 110.

Aquí la poeta parangona el mejor de los frutos con el amor cristiano de *agape* y *cáritas*. Así pues, en la segunda parte del mismo versículo uno, la escritora redonda en el tema y nos dice: "El amor es su fruto natural [refiriéndose al ser humano], el más suyo, el más liberado de su ambiente". Al referirse la poetisa a que el amor es el "fruto natural" de la persona creada, nos está expresando su fe en la sociedad, aun a pesar de nuestros defectos y pecados. La caridad es también el producto "más suyo" (del individuo terrenal), porque fuera de los ángeles, el ser humano es la única hechura de Dios que es capaz de amar, además de que está hecho a imagen y semejanza divinas. Por último, la escritora cree que el *agape* entre los individuos es el fruto "más liberado" de cualquier ambiente en el que aquellos se desenvuelvan, porque lo ejercen con pleno uso de su libertad y no está coaccionado por fuerzas externas a ellos.

En el versículo dos la poeta manifiesta nuevamente su fe en la humanidad, porque el amor es la característica distintiva de la persona creada, pues tanto su inteligencia como su voluntad están inclinadas al bien, a la verdad, la belleza y agregaríamos, según Dulce María, al amor. Y es que todos estos valores se identifican con Dios mismo, porque el destino de todo lo creado y especialmente del ser humano es esa Deidad, así como lo dice San Agustín: "Nos hiciste para Ti, e inquieto está nuestro corazón, hasta que descansa en Ti".⁶⁵¹ Así pues, parafraseando a Dulce María, el amor se da en la persona creada como las naranjas en el naranjo o la rosa en su rosal, de acuerdo a su

⁶⁵¹ Raúl GUTIÉRREZ SAENZ. *Historia de las doctrinas filosóficas*. México: Esfinge, 1987, 75.

naturaleza misma. A esto hay que agregar que el *agape* se va dando a manera de un proceso: “es el único fruto que brota, crece y madura en él [en el ser humano]”.

En el versículo tercero la poeta nos dice lo importante que es el amor a nivel social, para dar una luz y paz “a la inquietud del mundo”. De ahí que sólo se destacan, por su afán de servicio, los seres humanos portadores de amor. La escritora dice que “nada se sabe” de los “hombres sin amor”; sin embargo, hay que hacer notar que con esto nuestra autora no se refiere a la fama, sino a otro tipo de frutos propios de los caritativos, tales como el ejemplo de amar dentro de una comunidad: a veces propicia para darlo, a veces no tanto.

En el versículo cuatro, la poeta regresa a lo expresado en los dos primeros versículos con relación a la naturaleza humana inclinada al bien y al amor, aunque en este cuarto versículo la escritora hace hincapié en que el amor, además de ser el fruto de la persona humana por antonomasia, es “su signo” y está marcada con él a la manera con que se señala al ganado: “el amor lo marca como un hierro encendido”. Y los frutos de *agape* y *cáritas* nos dejan “conocer, distinguir, entresacar...” a aquellos que son propiedad de Dios y, por tanto, espejo –aunque imperfecto– del amor de la Deidad.

En el versículo cinco, la poeta pone al amor en la cúspide de una jerarquía que va desde una vestimenta propia de la persona creada hecha de “palabras brilladoras”, pasando por la obra de las manos humanas y finalizando con la obra de su intelecto. El argumento de la poetisa para poner al amor en la cima de todo lo humano es porque, tanto las lentejuelas de colores de un vestido fastuoso, así como las

obras manuales e intelectuales de una persona, todo esto "lo da la vida y lo niega... Lo da y lo niega a su capricho —o a su ley— la vida..." Por otro lado, en el "vestido de palabras brilladoras" está simbolizada la creación poética, la cual, ateniéndonos a lo ya dicho, es también un don que la vida ofrece o prohíbe a cualquier persona y que, además no es un don supremo, porque encima de él está *agape* y *cáritas*.

En el versículo seis, la poeta usa la metáfora del arco y la flecha para simbolizar a aquellos que se proyectan más allá de sí mismos — actitud básica del que ama: ver por los demás antes que contemplar los problemas propios. Esto en contraposición con los que permanecen "derechos porque el aire no sopló sobre de ellos"; no se tienen que combar como el arco ni romper el viento a su paso como "la trémula, aguda flecha íntima". Estos hombres y mujeres "derechos" son poco útiles para amar, pues si han tenido que permanecer en esa posición es por no atreverse a actuar por miedo a errar, sin considerar que sólo se equivoca quien hace cosas o las deja de hacer según su naturaleza. En este sexto versículo aparece la palabra "aire" una vez y "viento", en dos ocasiones. La mención única del "aire" es activa: "el aire no sopló sobre ellos" y la palabra "viento" en las dos ocasiones en que aparece, es un elemento pasivo y está asociada a la idea de libertad: "para arrancarle al viento su equilibrio, o para proyectarse ellos mismos, fuera de ellos —¡en el viento!—"

En el séptimo versículo, la autora va *in crescendo* al hablar de las virtudes teologales o infusas por Dios.⁶⁵² Primero habla de la oración con palabras para la cual es básica la fe: "La palabra noble es

⁶⁵² Ver nota al pie 464.

ciertamente un indicio". En segundo lugar, la escritora se ocupa de la esperanza: "La obra útil es ya una esperanza". Por último, la poeta habla del amor (específicamente de *agape* y *cáritas*) en un sentido estético –más que las bondades de esa caridad en sí mismas, se refiere a los efectos que causan en el que ejerce esa virtud–, así pues "sólo el amor revela –como a un golpe de luz– la hermosura de un alma".

La siguiente creación poética que analizaremos es la titulada "Poema XXXI", la cual entra en las que forman el apartado de asunto bíblico o religioso en general. Empezaremos por transcribirla:

1 Cuando yo era niña, mi madre, siguiendo una tierna tradición entre las festividades religiosas, gustaba de enviarme por el mes de mayo a ofrecer flores a la Virgen María en la vieja iglesia familiar.

2 Con sus hábiles, firmes, delicadísimos dedos, cosía en pocos minutos un par de alas doradas a aquellos flacos hombros de mis diez años faltos de sal y de sazón, 3 me miraba un instante con su mirada capaz de embellecerme 4 y me decía adiós, rozando apenas las gasas que me envolvían como si fueran nubes fáciles de deshacer.

5 Tocada con aquel signo seráfico, con aquella seguridad de sus ojos, de pronto desaparecía todo mi encogimiento y mi desgarbo; 6 más erguida que las flores que llevaba en la mano, mejor que atravesar, hendía el atrio con una íntima conciencia de ser digna del servicio de Nuestra Señora, digna de posarme en la luna que tenía a sus plantas, 7 dispuesta

a hacerlo, pues en verdad tornábame ligera y me movía como si no tuviera ya los pies en tierra.

8 ¡Qué hermoso deslumbramiento el que daba a mis ojos transparencias de auroras, a mi sangre levedad de rocío, y otra vez a mis huesos flexibilidad de creatura nonata, no soltada todavía de la mano de Dios!

9 ¡Qué hechizo el de aquellas alas cosidas por mi madre que podían hacerme creer que yo era un ángel auténtico, en la ronda de niñas que llevaban sus ramos a la Virgen, 10 y, como todo ángel, pasar con pecho florecido de piedades entre las compañeras desprovistas de aquel mi atuendo celestial, 11 y mecirme en el húmedo y estancado aire de la iglesia con la sensación de estar inmersa en un cielo azul, trémulo de atardeceres y de pájaros!

12 Nadie poseyó entonces en tierras o papeles, libros, arcas o brazos, lo que yo poseí serenamente entre mis alas postizas.

13 Pude ser el Arcángel San Miguel abatiendo al demonio con su espada; y pude ser San Rafael, capaz de transmutar en viva luz la entraña gélida de un pez. Hasta San Gabriel me prestó su vara de lirios pascuales, y el Avemaría tuvo en mis labios infantiles frescura matinal de Anunciación...

14 Muchos diciembres han pasado por encima de aquellos luminosos mayos; 15 muchas cosas mías, verdaderamente mías, ganadas con mi sangre y con mi alma, he perdido después.

16 Pero supe perder con elegancia, y en verdad puedo decir que de nada conservo esa amargura del despojo, esa nostalgia de patria lejana, como la que me queda aún de unas perdidas alas de cartón, que mi madre cosía a mis hombros maravillosamente: 17 zurcidora de vuelos imposibles, hacedora de ángeles y cielos.⁶⁵³

En el primer versículo, la poeta nos pone de manifiesto la anécdota en que se resume toda esta composición poética: la madre de la escritora solía mandarla a ofrecer flores a la Virgen en el mes de mayo.

En el versículo dos, la poetisa continúa narrando con detalles esta costumbre de su madre: con la pericia de sus dedos, rápidamente cosía en los hombros de la poeta "un par de alas doradas". Es preciso mencionar que las "alas" son un símbolo en la poesía de nuestra escritora, relacionado con realidades superiores sólo al alcance de las virtudes infusas o de la poesía.

En el versículo tres, la poeta se expresa de una forma muy amorosa hacia su madre: "me miraba un instante con su mirada capaz de embellecerme"; y, en el versículo cuatro, a la par que la poetisa describe su vestido angélica —"las gasas que me envolvían como si fueran nubes fáciles de deshacer"— continúa refiriéndose a su progenitora: "y me decía adiós rozando apenas las gasas [del vestido de Dulce María niña]". Ese "rozando apenas" de la madre hacia el atuendo de la hija parece que nos da a entender que temiera romper

⁶⁵³ LOYNAZ, "Poema XXXI". En: *PSN, Poesía completa*, 111-112.

el encanto del la creatura angélica salida de sus hábiles manos de costurera.

En el versículo cinco, la poeta nos habla de una transformación que se opera en ella al portar la vestimenta de un ángel y al sentir la mirada de su madre, que le daba seguridad —“con aquella seguridad de sus ojos”: desaparece en la poetisa “todo [su] encogimiento y [su] desgarbo”. En el versículo seis la escritora continúa explicando esta metamorfosis: primero ella se erguía más que “las flores que llevaba en la mano”, en seguida más que atravesar el templo, lo hendía —con la velocidad y el objetivo señalado de una flecha— y, finalmente, la poeta sentía la íntima certeza de ser digna de estar al servicio de la Virgen y de posarse “en la luna que tenía a sus plantas” pues en verdad tornábase “ligera y [se] movía como si no tuviera ya los pies en la tierra” —versículo siete.

En el versículo ocho, la poetisa alaba aquellos momentos en que ofrecía flores a la *Madonna*, pues a sus ojos los llenaba de “transparencias de auroras”, a su sangre de “levedad de rocío” y a sus huesos “flexibilidad de creatura nonata, no soltada todavía de la mano de Dios”.

El versículo nueve es también una alabanza a esos momentos de piedad infantil, para los que bastaba que la madre de la poeta cosiera un par de alas para que la escritora se sintiera verdaderamente un ángel. Sin embargo, aunque la vestimenta la transformaba, no era decisiva, pues, como lo expresa la poetisa en el versículo diez: “como todo un ángel, pasar con pecho florecido de piedades”; es decir, que al disfraz tenía que ir unida una actitud interior.

En el versículo once, la poeta se refiere a un estado de éxtasis en aquellos momentos de devoción: "mecirme en el húmedo y estancado aire de la iglesia con la sensación de estar inmersa en un cielo azul, trémulo de atardeceres y de pájaros".

En el versículo doce la poetisa habla del valor de sus alas de ángel, mayor que cualquier título de propiedad, "libros, arcas o brazos".

En el versículo trece la poeta se equipara con tres de los arcángeles: primero con San Miguel (en hebreo "quién como Dios"), el arcángel guerrero, defensor de Israel, a quien la escritora describe "abatiendo al demonio con su espada". En segundo lugar, Dulce María se compara con San Rafael (en hebreo "medicina de Dios" o "Dios ha curado"), a quien se refiere como "capaz de transmutar en viva luz la entraña gélida de un pez". Por último la poetisa dice que San Gabriel (en hebreo "mensajero de Dios") le "prestó su vara de lirios pascales, y el Avemaría tuvo en [sus] labios infantiles frescura matinal de Anunciación..."

Más adelante, en el versículo catorce, la poeta habla del tiempo que ha pasado desde aquellas piedades hasta el momento en que escribe estas líneas: "Muchos diciembres han pasado por encima de aquellos luminosos mayos". Aunque en el clima de Cuba el invierno no es crudo, los "mayos" sí son más llenos de luz que los días de diciembre, siempre más cortos que sus respectivas noches.

En el versículo quince, la poeta habla de haber perdido muchas cosas auténticamente suyas que, a su vez, había ganado "con [su] sangre y con [su] alma". En el siguiente versículo —el dieciséis— sigue

lamentándose de esas cosas extraviadas, aunque la poetisa destaca sus alas de cartón como lo único que verdaderamente le aflige haber perdido, descuido que compara con "esa amargura del despojo, esa nostalgia de patria lejana".

Finalmente, en el último versículo —el diecisiete— cierra la poeta su composición con dos metáforas relacionadas con su madre, que era la artífice de esos momentos de angelical devoción: "zurcidora de vuelos imposibles, hacedora de ángeles y cielos".

A continuación empezaremos el análisis del "Poema LXXX", que catalogamos como parte de aquellos que se refieren a un asunto bíblico o religioso en particular. Iniciemos, pues, su transcripción:

- 1 ¿Dónde estaba el Milagro?
- 2 ¿En la vara de Moisés, el de la cabeza flamígera, o en aquella humilde, reseca piedra del desierto?
- 3 ¿O estaba, desde antes, en la enfebrecida sed, capaz de fecundar arroyos en cada piedra del camino?
- 4 ¿Dónde estaba el Milagro, la gracia discernida?
- 5 Estaba en todo esto, pero junto: en la fusión de sed con piedra y cielo, porque la roca sin vara de Moisés sólo era una roca más, y la vara de Moisés sin gente terca, miserable, sedienta, sólo hubiera sido la vara de un prestidigitador que divierte sin remediar, sin salvar nada.
- 6 Alguna vez hemos vivido sin milagros; pero no sé, la verdad, no sé cómo podría vivir el Milagro sin nosotros...⁶⁵⁴

⁶⁵⁴ LOYNAZ, "Poema LXXX". En: *PSN, Poesía completa*, 126.

El tema esencial de este poema es el Milagro (que la poeta pone con mayúsculas para acentuar su carácter divino). Ya hurgamos un poco en este asunto en la composición poética titulada "Transmutación", en la que aparece también el prodigio de Dios a través de Moisés, al dar de beber al pueblo de Israel tras golpear la roca del Horeb con su vara. Inclusive ya citamos el pasaje bíblico del *Éxodo* donde podemos verificar históricamente el trance. Aquí, en este "Poema LXXX", el meollo es la pregunta repetida varias veces: "¿Dónde estaba el Milagro?" La poeta propone tres soluciones: en la vara de Moisés, en la piedra de donde salió el agua o en la "enfebrecida sed [de los israelitas], capaz de fecundar arroyos en cada piedra del camino" –versículo tres. La conclusión a la que la poetisa llega es que el milagro estaba en la conjunción de estos tres elementos más "la gracia discernida" –versículo cuatro– en la cual no hace mucho énfasis, pues la da por hecho. La escritora hace más hincapié en los aspectos humanos y naturales del milagro del Horeb. Nos dice: "la roca sin la vara de Moisés sólo era una roca más, y la vara de Moisés sin gente terca, miserable y sedienta, sólo hubiera sido la vara de un prestidigitador que divierte sin remediar, sin salvar nada" –versículo cinco. Finalmente, en el versículo seis, la poeta es radical: "Alguna vez hemos vivido sin milagros; pero no sé, la verdad, no sé cómo podría vivir el Milagro sin nosotros..." Y con esto, la autora llega al meollo del milagro: la fe. Y aunque ésta es una virtud infusa, tiene también su parte de acogida por parte del creyente y cuando ésta no se da, ningún milagro es posible.

En seguida analizaremos otro poema que entra en la categoría de aquellos de asunto bíblico o religioso en general: el "Poema LXXXI". Empezaremos por transcribirlo a continuación:

1 El Señor me ha hospedado en este mundo, hecho por sus propias manos.

2 Ha puesto un fino aire transparente para que yo pueda respirarlo y ver al mismo tiempo a través de él los hermosos paisajes, los rostros amados, el cielo azul.

3 El Señor ha puesto el sol que alumbrá mis pasos en el día, y la luz mitigada de las estrellas que vela mi sueño por las noches.

4 Ha sujetado el mar a mis pies con una cinta de arena y la montaña con una raíz de flor.

5 El Señor ha soltado, en cambio, los ríos y los pájaros que refrescan y alegran el mundo que me ha dado, y ha hecho crecer también la blanda hierba, los flexibles arbustos, los buenos árboles, prendiéndoles collares de rocío, racimos de frutas, manojos de flores, para regalo de mis labios y de mis ojos.

6 Todo esto ha hecho el Señor. Y, sin embargo yo, como huésped rústico, me muevo con torpeza y con desgano, sigo extrañando vagamente otras cosas... No sé qué intimidad, qué vieja casa mía...⁶⁵⁵

Este es un canto de alabanza a Dios de parte de la poetisa, en el que va enumerando algunos de los dones que Él ha puesto a sus pies,

⁶⁵⁵ LOYNAZ, "Poema LXXXI". En: *PSN, Poesía completa*, 127.

sobre todo a través de la naturaleza física que la rodea. En el versículo uno reconoce, por un lado, que el "mundo" es obra de las manos divinas y, por otro, que ella, como persona humana, está simplemente "hospedada" en este cosmos; nos aventuramos a pensar que, con esto, la poeta nos da a entender que su verdadera morada no es este mundo natural.

En el versículo dos, la poeta alaba el "fino aire transparente" porque puede respirarlo y al mismo tiempo ver a través de él "los hermosos paisajes, los rostros amados, el cielo azul". Estamos tan habituados a vivir, a respirar, a ver lo que hay en nuestro entorno, que nunca nos hemos puesto a fantasear en que las cosas pudieran ser diferentes: en que no hubiera atmósfera, en que no necesitaríamos respirar, en que nuestros ojos no pudieran mirar a través de la capa de aire de la Tierra. La poeta sí lo ha hecho y alaba a Dios porque las cosas son como son.

En el versículo tres, la poetisa se maravilla de la sabiduría del Señor, que hizo el día y la noche, y ve con nuevos ojos al sol "que alumbr[a] [sus] pasos en el día", así como a las estrellas que "velan [su] sueño por las noches". La poeta reitera su alabanza por la luz de los astros y por los hábitos fisiológicos propios de los humanos que la sorprenden como si fuera la primera vez que se percata de que son así.

En el versículo cuatro, la escritora nuevamente se queda perpleja ante la sabiduría divina que separó la tierra del mar mediante "una cinta de arena" y ha sujetado a la montaña "con una raíz de flor". En esta loa a lo divino destaca el hecho de que Dios se vale de elementos

muy sencillos –aparentemente–, como los que acabamos de mencionar, para regir su grandiosa obra.

Y así como la Divinidad ha puesto coto a los océanos y a la montaña, la poeta nos dice, en el versículo cinco, que “el Señor ha soltado, en cambio, los ríos y los pájaros que refrescan y alegran el mundo que [le] ha dado [a la poetisa]”. Y en este mismo versículo, tras congratularse con la Deidad por los ríos y los pájaros, la escritora pasa en seguida a dar gloria a su Señor por toda una amplia variedad de verdor que hay sobre la Tierra –“la blanda hierba, los flexibles arbustos, los buenos árboles”– sobre la cual Dios ha puesto “collares de rocío, racimos de frutas, manojos de flores, para regalo de [los] labios y de [los] ojos [de la poeta]”. Aquí nos encontramos con una similitud que, por otra parte, ya habíamos señalado en el apartado de influencias sobre la poeta, con Rabindranath Tagore y que sólo citaremos de paso:

Cuando te traigo juguetes de colores, niño mío, entonces
comprendo por qué hay un juego tal de tintes en las nubes y en el agua,
y por qué las flores están matizadas...

[...]

Cuando traigo dulces para tus manos codiciosas, sé por qué hay miel
en el cáliz de la flor, y por qué las frutas se van llenando secretamente
de dulce zumo... cuando traigo dulces para tus manecitas codiciosas.⁶⁵⁶

⁶⁵⁶ TAGORE, “Cuando y por qué”. En: *La luna nueva. Nacionalismo. Personalidad. Sadhana*. [Texto exacto a la edición hecha por la Universidad Nacional de México, 1924]. México: Nacional, 1958, 19-20.

En ambos poemas —el “Poema LXXXI” de Dulce María que estamos ahora analizando, tanto como el de “Cuando y por qué” de Tagore, del cual citamos dos estrofas— la voz poética se dirige a Dios como padre amantísimo que da a sus hijos los tintes de las nubes y del agua y los matices de las flores para “regalo de [los] ojos [de la poeta]”, así como a ese mismo progenitor solícito que da a sus pequeñuelos la miel de las flores y el zumo de las frutas para el placer de los labios de esos hijos suyos.

En el versículo seis, la poeta expresa una contradicción: Dios ha puesto ante ella todos los dones que fue enumerando a lo largo de la composición literaria que nos ocupa y, sin embargo, la escritora dice que se mueve “con torpeza y con desgano”, “como huésped rústico” y, finalmente, sigue “extrañando vagamente otras cosas... No sé qué intimidad, qué vieja casa mía...” Esta paradoja es aparentemente irreductible, ¿cómo es posible que teniendo a su alcance tantos regalos divinos, extraña imprecisamente una “vieja casa [mía]”? Esto no puede ser, a menos que lo añorado sea mejor que lo que posee de hecho: ¿Será acaso el Paraíso? Una casa en la que, además de la belleza y la bondad de los dones, sea el templo vivo de Dios, tal como fue en un principio: el mundo como morada de Dios, a través del cual los seres humanos hallan a su Señor directamente.

A continuación comentaremos el “Poema XCVI”, que pertenece a los que tratan un asunto bíblico o religioso en general. Empezaremos por transcribirlo:

1 “No cambio mi soledad por un poco de amor. Por mucho amor, sí.

2 Pero es que el mucho amor también es soledad... 3

¡Que lo digan los olivos de Getsemaní!⁶⁵⁷

Aquí la poeta habla del amor cristiano (*agape, caritas*), que no presupone la dependencia del amado por miedo a la soledad. Si es un amor imperfecto, la escritora prefiere estar sola. Por otro lado, la abundancia y perfección de ese *agape* lleva al sacrificio a favor del amado y en ningún momento elimina la percepción de la propia individualidad y de su independencia del objeto de amor; de ahí que "el mucho amor también es soledad". En el versículo tres, la poetisa hace referencia concretamente al momento en que Jesucristo hace oración en el huerto de Getsemaní, previo a sus padecimientos cruentos, a su muerte y resurrección; circunstancia que, por un lado, expresa un amor sobrehumano porque el Mesías sabía lo que iba a sucederle y no impidió el curso de los acontecimientos y, por otro lado, realmente fue un momento no sólo de amor infinito, sino de una gran soledad también: ninguno de sus apóstoles hizo vela ni acompañó a su Maestro en su oración.

En seguida comentaremos otro poema que forma parte de los que tratan de un asunto bíblico o religioso en general: el "Poema C", que a continuación transcribiremos:

1 Habíamos caminado mucho; pero ahora ya era todo tan firme, tan exacto, que una profunda sensación de consuelo nos invadió serenamente, empezó a circular despacio, como aceite vertido en nuestras arterias.

⁶⁵⁷ LOYNAZ, "Poema XCVI". En: *PSN, Poesía completa*, 131.

2 Aquél era el lugar; aquella, la casa. Y aunque nunca la habíamos visto, la reconocimos desde el primer instante como si hubiera hablado en el encuentro la voz de la sangre. Una sangre misteriosa que hubiera estado trazando sus caminos en el aire.

3 También de "dentro" nos reconocieron, porque encendieron todas las luces y abrieron de par en par todas las puertas.

4 Fue entonces cuando vimos a través de los cristales, a través de las paredes, a través de nuestra vieja ceguera, que todo lo perdido estaba allí, reunido cuidadosamente con paciencia de amor y silencio de fe.

5 Allí guardados el primer sueño, las alegrías olvidadas, la rosa intacta de la adolescencia, el agua vertical que fue al principio.

6 Y mientras contemplábamos suspensos la deslumbradora, inesperada riqueza, el tiempo fue perdiendo toda su premura, y el alma toda su angustia, y el mundo todo su imperio.

7 Y fue así que nos echamos a dormir al pie de las ventanas iluminadas... Creo que sí, que nos dormimos... La noche estaba quieta; y ya lo ves: no entramos en nuestra casa.⁶⁵⁸

Este poema ya lo citamos y comentamos en el apartado de poética de Dulce María y en el de influencias en ella. Optamos por

⁶⁵⁸ LOYNAZ, "Poema C". En: *PSN, Poesía completa*, 132.

volverlo a transcribir y comentar desde el punto de vista religioso, puesto que el análisis anterior lo hicimos para ejemplificar el uso del concepto "casa" como símbolo recurrente en la poeta y sólo mencionamos de paso su valor como texto religioso.

Ya habíamos hecho notar que la voz lírica de todo el poema está en plural y que la anécdota de esta creación poética en su esencia es el final de una búsqueda cansada. Trataremos de enriquecer su análisis comentando de versículo en versículo. En el primero, la poeta nos da a conocer que la pesquisa se hizo "caminando" y, aparentemente sobre un terreno no muy sólido, puesto que en el "ahora", repentinamente, la poeta y sus acompañantes encuentran "todo tan firme, tan exacto" y dan a entender que son peregrinos que llevaban una tensión nerviosa acumulada por la fatiga y que, al entrar en ese solar "firme" y "exacto", "una profunda sensación de consuelo [les] invadió serenamente" no sólo el espíritu, sino el cuerpo, como si esa paz les hubiera sido inyectada "en [sus] arterias" y circulara lentamente, al ritmo de la propia sangre. La poetisa usa en este versículo el símbolo del aceite vertido en el torrente sanguíneo a manera de una "extrema unción" que se aplica a los enfermos (años atrás sólo a los moribundos), y con este símbolo nos da a entender que ella y sus acompañantes han arribado a un punto crítico –podríamos aventurarnos a interpretar que se trata de la muerte– y que toda esa búsqueda fue el trayecto de sus vidas, además de que ese final está lleno de "consuelo" y "serenidad", propios de quienes han encontrado algo anhelado.

En el versículo dos, la poeta habla de que lo hallado era una "casa", "El lugar" por antonomasia (por eso usamos la mayúscula), que "nunca la [habían] visto" pero que la identificaron inmediatamente por la intuición que Dulce María llama "la voz de la sangre", el fluido vital que pareciera que estaba en el aire, guiándolos —"trazando sus caminos".

En el tercer versículo, la poeta nos dice que ese era su destino, pues de "dentro" de la casa "[los] reconocieron" y "encendieron todas las luces y abrieron de par en par todas las puertas". Nos da a entender la poetisa que así como ella y sus acompañantes buscaban la casa, en "La" casa los esperaban a ellos. En esa morada eran bien recibidos.

En el versículo cuatro comienza una enumeración de lo que había en aquella casa —descripción que continúa en el versículo cinco—, y a través de esa relación de las maravillas halladas nos damos cuenta de que este recinto es especial; en el apartado de poética de Dulce María comentábamos que se le podría comparar con una de las moradas de Santa Teresa, y una de las más interiores, de las más cercanas a Dios, que reside en lo más íntimo de cada ser humano. Nuevamente aparece el verbo "ver" —recurrente en la obra de la poeta—; aquí relacionado con la "vieja ceguera" y con todo lo que les impedía a la autora y sus acompañantes mirar lo que había en ese lugar paradisíaco: "los cristales", "las paredes". Volvamos ahora a la relación de lo encontrado en aquella casa: "todo lo perdido estaba allí, reunido cuidadosamente con paciencia de amor y silencio de fe". La importancia del hallazgo como asunto religioso es "la paciencia de

amor y [el] silencio de fe" que hablan de una disposición de ánimo propia de Dios hacia sus hijos más amados. Una vez más proponemos la hipótesis de que los peregrinos están ya ante una experiencia pico: la muerte o un arrebato místico.

En el quinto versículo, la poeta especifica que todo "lo perdido" se resume en "el primer sueño" (los anhelos más caros de la infancia y la pubertad), "la rosa intacta de la adolescencia" (el cuerpo y el espíritu vírgenes, sin haber probado el sexo), y "el agua vertical que fue al principio" (el símbolo del espejo que ya advertimos en el apartado de poética de Dulce María).

En el versículo seis, la experiencia mística de la poeta y sus acompañantes va *in crescendo*: mientras los viajeros contemplaban todo lo hallado, "el tiempo fue perdiendo toda su premura, y el alma toda su angustia, y el mundo todo su imperio". Los peregrinos hallaron la paz.

En el versículo siete, la poetisa cierra esta creación con un desenlace inesperado: los huéspedes se quedan dormidos junto a las ventanas iluminadas y no entran a la casa. Lo interesante en este versículo último es la expresión dubitativa: "Creo que sí, que nos dormimos...", porque ya hablábamos de un arrebato místico en el alma de los viajeros, y precisamente por estar de por medio esta experiencia, la poeta no sabe si en realidad se durmieron o "salieron" de ese paraíso abruptamente. Nuestra escritora dice al final: "La noche estaba quieta; y ya lo ves: no entramos en nuestra casa". Ese "la noche estaba quieta" equivale a "la noche oscura" de San Juan de la Cruz; y el "no entramos en nuestra casa" se equipara a lo que en el

apartado de poética nombramos falta de valor o de compromiso de las almas que no quieren seguir adelante hacia la intimidad completa con Dios.

Ahora comentaremos otro poema de los que clasificamos como de asunto bíblico o religioso en general (seguimos en el punto 2 de nuestra clasificación del *corpus* de poesía religiosa de la escritora). El título de esta creación es "Poema CII" y comenzaremos por transcribirlo a continuación:

1 Pajarillos de jaula me van pareciendo a mí misma mis sueños.

2 Si los suelto, perecen o regresan. 3 Y es que el grano y el cielo hay que ganarlos; pero el grano es demasiado pequeño y el cielo demasiado grande... 4 y las alas, como los pies, también se cansan.⁶⁵⁹

En el versículo uno, la poeta plantea el tema de la pequeña creación: el símil entre sus anhelos y su poesía con "pajarillos de jaula". Del resto del poema se colige que se refiere a animalitos nacidos en cautiverio, que no saben sobrevivir fuera de su jaula, y, anudado a esta idea, el versículo dos dice categóricamente: "Si los suelto, perecen o regresan". En el versículo tres, la poetisa expresa el meollo de esta creación poemática: "el grano y el cielo hay que ganarlos" y sus "pajarillos" no saben procurarse ni lo uno ni lo otro; ni el alimento ni el espacio vital. Al hablar de "cielo", Dulce María usa una ambivalencia entre el firmamento como atmósfera y espacio sideral y el cielo como la gloria de Dios. Sus pájaros pertenecen a los dos

⁶⁵⁹ LOYNAZ, "Poema CII". En: *PSN, Poesía completa*, 133.

primeros; y sus "sueños", a la tercera. Y así los "pajarillos" se vuelven símbolos de una realidad espiritual; signo conectado, por otra parte, con las "alas" –recurrente en ella. En este mismo versículo tres, la idéntica realidad de las aves le sirve a la escritora para expresar el "con el sudor de tu rostro comerás el pan" (*Génesis* 3, 19). En seguida, la poetisa se queja y justifica sus anhelos alados: "el grano es demasiado pequeño y el cielo es demasiado grande..." Y, efectivamente, para un ave de cautiverio detectar desde el aire su alimento –tan pequeño como un grano–, no es fácil, y por otro lado, para conseguirlo, las distancias que un pájaro tiene que volar son largas –"el cielo es demasiado grande". Y por otro lado, para la realidad espiritual representada por las aves –los anhelos y la poesía de la autora– el alimento y el cuidado del cuerpo son algo tan práctico y cotidiano que es visto como algo "pequeño" dentro de una jerarquía de valores en la que los bienes del espíritu son los más importantes y, dentro de esta misma escala de prioridades en que el "cielo" como el deleite eterno en la presencia de Dios está en la cima de todos, el drama para la poeta es que esta gloria es inalcanzable, "es demasiado grande" para anhelarla siquiera.

Ya en el apartado de poética, habíamos mencionado la dicotomía cuerpo/ alma presente en la obra de Dulce María; en este poema en concreto, hablaremos también de este antagonismo como parte de los símbolos de lo religioso en nuestra autora. Así pues, nos basamos en esa información previa para llegar a las conclusiones insinuadas más arriba: que los "pajarillos" de la poetisa son su realidad cotidiana y dentro de ésta se implica el alimento ("el grano") y el cuidado del

cuerpo, que como acabamos de ver, dentro de la jerarquía de prioridades de la escritora, es algo "demasiado pequeño". Y al continuar con esta alegoría, vemos que los "sueños" de la poeta —signo conectado con su labor creativa y también con su alma— no se concretan dentro de una jaula, y su drama es que tampoco pueden "ganarse el cielo", porque "el cielo es demasiado grande". Tenemos ante nosotros una lucha de contrarios. Pugna irresoluble en este caso en particular, pues nos dice la autora en el versículo cuatro: "y las alas, como los pies, también se cansan". Las "alas" son la locomoción de los sueños de Dulce María, y los pies —su antítesis— sirven a su cuerpo para moverse y aquí no aparece la superioridad inicial del alma sobre su organismo físico: las alas también se cansan.

En seguida comentaremos otro poema de anécdota bíblica, titulado "Poema CVIII". Empezaremos por transcribirlo:

- 1 La tierra era seca y triste. El Poeta tuvo que ararla siete años para lograr esposa fea, y otros siete para lograr esposa bella.
- 2 Pero la fea le dio hijos que no merecieron su amor, y la bella se le murió pronto en los brazos que aún no habían tenido tiempo de descansar.
- 3 Entonces el Poeta siguió arando. Esperaba todavía, con esa paciencia que sólo tienen los soñadores, una tercera esposa.
- 4 Y aunque ella, la fecunda como Lía y hermosa como Raquel, la que hubiera sido al fin recompensa de sus fatigas, no llegó nunca, aquel sueño obstinado, tantas veces burlado

y tantas otras vuelto a encenderse bajo el viento, obró también su fuerza en el Destino.

5 Arada por un sueño, la seca tierra había verdecido y estaba ahora llena de variedad de frutos, de dulzura de flor.

6 Y los hombres fueron felices en la realidad de su tierra, porque un poeta había soñado en vano.⁶⁶⁰

La anécdota de esta creación poética es sobre un periodo de la vida del patriarca Jacob en tierras de uno de sus tíos maternos, llamado Labán, a donde fue enviado por sus padres, Isaac y Rebeca, para conseguir esposa entre las de su propia sangre. La historia está en el libro del *Génesis* y brevemente dice así: cuando llegó Jacob a la tierra del arameo Labán, hermano de Rebeca, se quedó prendado de Raquel, hija menor del pariente de su madre y convinieron éste y Jacob en que si le servía durante siete años, podía tomarla como mujer. Cumplido el lapso pactado, Labán le dio por esposa a Lía, hermana mayor de Raquel y cuando Jacob le reclamó a su suegro, éste le dijo que tendría que trabajar otros siete años para casarse con la hija menor porque en esa tierra la costumbre era matrimoniar primero a las hijas mayores y después a las siguientes en edad hasta llegar a la menor. Lía era fecunda y le dio seis hijos a su esposo —y dos más a través de su esclava—, Raquel era estéril y primero le dio dos vástagos a través de su sierva y, después de varios años, ella le dio a José, y finalmente a Benjamín, tras cuyo alumbramiento murió Raquel; ambos hijos nacidos de su amor por esta mujer fueron sin duda los más amados por su padre.

⁶⁶⁰ LOYNAZ, "Poema CVIII". En: *PSN, Poesía completa*, 134.

Comentemos ahora el poema: en el primer versículo la escritora habla de la tierra como una realidad innegable; nos aventuramos a pensar que además de "seca y triste", como la poeta la califica, es cotidiana. La poetisa dice también que "el Poeta" (esa mayúscula es elocuente) tuvo que cultivarla durante siete años para "lograr esposa fea y otros siete para lograr esposa bella". Esta parte del primer versículo tiene dos connotaciones: primero, aparece la alegoría del pasaje bíblico sobre Jacob descrito más arriba y en este poema el patriarca será "el Poeta". La segunda implicación es que la labor del bardo es igual a la del común de la humanidad: tiene que trabajar para ganar el pan cotidiano y —como hemos citado antes en el *Génesis* (3, 17-19): "Espinas y abrojos te producirá, / [...] / Con el sudor de tu rostro comerás el pan". Para un soñador —como Dulce María llama al poeta en el versículo tres— la realidad de la tierra "seca y triste" y con las "espinas y abrojos" que le dará a cambio de un poco de fecundidad y de belleza es una verdad sin duda abrumadora.

En el versículo dos, la autora —que continúa en la línea de la alegoría de Jacob— se refiere al producto del trabajo de "el Poeta" como un fruto pobre y efímero: la esposa fértil le dio hijos que no eran producto de su amor y la consorte bella murió joven, cuando los brazos del poeta "aún no habían tenido tiempo de descansar" de los siete años de fatigas que le costó poder hacerla suya.

En el versículo tres, la poetisa se aventura a interpretar la anécdota de Jacob, al imaginar lo que pasaría por la mente de "el Poeta" al perder a Raquel: la autora nos dice que el bardo siguió trabajando la tierra en espera de una tercera esposa que fuera bella

como Raquel y ubérrima como Lía. Aquí destaca, además de las propias deducciones de Dulce María, la forma de calificar la actitud de su protagonista ante el deceso de la mujer amada: "Esperaba todavía, con esa paciencia que sólo tienen los soñadores", adjetivo que, en el contexto bíblico es aplicado al hijo mayor de Jacob y Raquel –José–, porque podía interpretar los sueños, y dado que José es una figura de Cristo en el Antiguo Testamento, el epíteto de "soñador" fue asociado por sus enemigos como una forma peyorativa de dirigirse al Rabí. Aquí Jacob es el iluminado que busca quimeras, y los anhelos aparentemente inalcanzables son, para él, motivo suficiente para esperar con paciencia la materialización de sus sueños.

En el cuarto versículo, la escritora habla de que Jacob nunca encontró esa tercer esposa que hubiera sido tan feraz como Lía y tan hermosa como Raquel, mas el sueño de "el Poeta" repercutió en "el Destino" (también con mayúscula) de manera que, como veremos en los siguientes versículos, hizo la realidad no sólo habitable, sino llena de frutos y flores. Pero antes de pasar al resto del poema, en esta parte queda algo por comentar: el sueño persistente de Jacob, según Dulce María, sufrió de altibajos, porque algunas veces fue "burlado y tantas otras vuelto a encenderse bajo el viento". Fue disminuido en importancia, primero porque se le dio a otra mujer como esposa después de haber pactado inicialmente en que se le entregaría a Raquel y, en segundo lugar, porque pudo disfrutar de un modo muy efímero de la compañía de la mujer amada porque se interpuso entre ellos la muerte. Otras veces, dice la escritora, ese anhelo, como si se tratara de fuego, se volvía a encender "bajo el viento".

En seguida, ahora sí veremos en qué forma cambió al "Destino" el sueño del poeta: en el versículo cinco, la escritora dice que "la seca tierra había verdecido y estaba ahora llena de variedad de frutos, de dulzura de flor" porque fue "arada por un sueño". Con esto, apoyados en este mismo texto, estamos de acuerdo con Dulce María en que el espíritu y las realidades derivadas de él están antes y son más importantes que la materia, que el trabajo sin mística, o si se quiere, la "superestructura" guía a la "estructura".

En el sexto y último versículo, la autora continúa hablando de la acción del anhelo de "el Poeta" sobre "el Destino": "Y los hombres fueron felices en la realidad de su tierra porque un poeta había soñado en vano". Aquí destaca la expresión "la realidad de su tierra" que, en el versículo uno, era "seca y triste" y "había verdecido" al ser arada por un anhelo propio de poetas y soñadores. La existencia de los afanes espirituales en una sociedad de trabajo remunerado, por un lado, y de la maldición divina del "ganarás el pan con el sudor de tu frente", por otro, son complementarios. Como ya decíamos, aun los bardos, que son los que mejor representan a los trabajos del espíritu, tienen que obtener esa belleza y fecundidad que buscan, trabajando no sólo como cualquier ser humano sino con una carga encima más que la del común de la gente: el buscar realidades que no garantizan ser útiles y que muchas veces van a ir a contracorriente en relación con las probabilidades de éxito (nos referimos sobre todo al triunfo económico y de *status* social). Pero no por ser instintos sublimados —si se quiere—, los esfuerzos espirituales dejan de tener una función en la sociedad.

La utilidad de lo espiritual en una colectividad materialista y llena de prisa es darle un sentido a la vida humana y a nuestra labor, así como a la convivencia cotidiana. Los medios de comunicación y de transporte, cada vez más sofisticados, nos mantienen al tanto de lo que ocurre en las latitudes más lejanas entre sí de todo el planeta; sin embargo, esto no ha unido nuestra esencia humana: la anímica o espiritual, no nos ha hecho más solidarios ni mejores como personas. Por otro lado, la ciencia ha prolongado nuestra vida y mejorado su calidad a nivel físico, pero no nos responde a la pregunta de para qué existir, ni qué vamos a hacer en un tránsito vital longevo, es decir, para qué queremos vivir. El poeta de Dulce María Loynaz, al igual que cualquier artista auténtico –sin excluir a cualquier ser humano que a través de otras ramas de la actividad cultural, como lo es la ciencia, la religión, la política se le semeje–, siempre y cuando esté comprometido con valores sociales superiores y sea virtuoso, puede aportar su grano de arena para guiar a su comunidad.

En seguida analizaremos otro poema de los de asunto bíblico o religioso en particular, titulado "Poema CXII", el cual transcribiremos a continuación:

- 1 "La niña no está muerta... Sólo está dormida –dijo Jesús al acercarse a la hija de Jairo.
- 2 Tenía todavía como el pudor de hacer milagros... El pudor de ser Dios."⁶⁶¹

El asunto medular de este poema es, nuevamente el milagro, tema recurrente en la poesía religiosa de nuestra autora –ya vimos,

⁶⁶¹ LOYNAZ, "Poema CXII". En: *PSN, Poesía completa*, 135.

páginas atrás, el mismo tema en "Transmutación" con el prodigio de la Virgen del Lourdes y en el "Poema LXXX" ante el de Moisés en la roca del Horeb. En esta composición poética que nos ocupa ahora, nos encontramos frente a uno de los diez primeros portentos de Jesucristo en sus tres años de vida predicadora pública, conocido como la resurrección de la hija de Jairo y aparece en tres de los cuatro evangelistas (*Mateo* 9, 18-26; *Marcos* 5, 21-43 y *Lucas* 8, 40-56). El pasaje bíblico de donde fue tomada la anécdota de esta creación poemática nos narra que Jesús iba rodeado de una muchedumbre, seguramente buscando un lugar donde poder sentarse y enseñar a la gente, cuando se le acercó un jefe de una sinagoga llamado Jairo y le suplicó que fuera a curar a su hija moribunda; cuando el Maestro se encaminaba a la casa de aquél, llegaron unos criados del acongojado padre y le dijeron que su hija ya había muerto. Jesús alcanzó a oír esto y le dijo a Jairo: "No temas; solamente ten fe y se salvará". Una vez en la casa del jefe de la sinagoga entró en la habitación donde tenían a la niña, pero únicamente acompañado de Pedro, Juan, Santiago y los padres de la muchacha. Luego, literalmente, el hagiógrafo narra lo ocurrido: "Todos la lloraban y se lamentaban, pero él dijo: 'No lloréis, no ha muerto; está dormida.' Y se burlaban de él, pues sabían que estaba muerta. Él, tomándola de la mano, dijo en voz alta: 'Niña, levántate.' Retornó el espíritu a ella y, al punto, se levantó, y él mandó que le dieran de comer. Sus padres quedaron estupefactos, y él les ordenó que a nadie dijeran lo que había pasado" (*Lucas* 8, 52-56).

En el primer versículo, la escritora transcribe las palabras de Jesús, tomadas del pasaje bíblico que citamos antes. Lo más interesante de este pequeño poema está en el versículo dos, refiriéndose al Maestro: "Tenía todavía como el pudor de hacer milagros... El pudor de ser Dios". Aquí la palabra "pudor", repetida dos veces, es usada como sinónimo de modestia y humildad, para presentarnos a un Cristo todo bondad, que pasó su vida terrena haciendo el bien sin buscar ser aclamado por las multitudes.

Por otro lado, Dulce María escogió uno de los primeros diez milagros que registra el apóstol San Mateo, cuando Cristo "empezaba a ser Dios", metafóricamente hablando, es decir, comenzaba su vida pública después de haber pasado los precedentes treinta años de su vida en el anonimato. Otro argumento para comprender mejor las palabras de la poeta en el segundo versículo es este: hasta ese momento del prodigio en la hija de Jairo, Jesús nunca había hecho algo así. Es elocuente lo que los criados del jefe de la sinagoga dijeron a éste: "Tu hija ha muerto; ¿a qué molestar al Maestro?" (*Marcos 5, 35*). La gente contemporánea al Rabí pensaban que sólo podía sanar a los enfermos, mas no revivir a los muertos. Jesús, a través de este milagro demuestra que tiene poder sobre la muerte. Pero actúa con humildad: no convoca a las gentes que estaban en la casa de Jairo para quedar como héroe y ser aclamado al aplicar su poder frente a las masas. En otros portentos, la actitud de Jesús es la misma: "les insistió mucho en que nadie lo supiera" (*Marcos 5, 43*).

Jesús nunca fue un taumaturgo barato. Lo primero que pide es fe en él como hijo de Dios; así pues, le dice a Jairo: "No temas;

solamente ten fe" (*Marcos 5, 36*). Y sus milagros no eran una "demostración caprichosa"⁶⁶² de su omnipotencia, sino una manera de avalar con hechos lo que predicaba, es decir, una forma de hacer nacer y vivificar la fe de sus seguidores.

En seguida comentaremos otro poema de los que caben en la categoría de los de asunto bíblico o religioso en general: el "Poema CXVI". A continuación lo transcribiremos:

- 1 De todos los milagros del Señor, ninguno me parece más bonito que su primer milagro.
- 2 Es este de las bodas de Canaán, el que menos trasciende a gravedad, el que podía no haberse hecho... Pero por eso mismo ha de verse en él un verdadero regalo de Nuestro Señor, una graciosa finura suya.
- 3 Este es como un milagro niño... Es, entre todos, el que nos hace sonreír, el que tiene algo de juego, de ilusión, de alborozada travesura...
- 4 Pero tiene también mucho de tierno, de una muy recatada ternura que no es todavía divina, sino humana, y que va a asomarse un instante levemente, furtivamente — acaso por vez única—, a la avidez de Dios que tiene el mundo.
- 5 Este milagro que Jesús no quería hacer, que acaso era pronto para hacer..., se hace, sin embargo, aquella tarde, en gracia y concesión a la solicitud materna.

⁶⁶² Ver nota al pie 637.

6 El gesto que lo dibuja en el aire es el mismo con que se ofrece una flor; y en ese gesto sencillo ha rendido Jesucristo un público homenaje a su Madre, un reconocimiento de su carne dulce y tímida.

7 Es un milagro con alas de mariposa... Es casi un mimo delicado, una debilidad del sentimiento que impensadamente hace vacilar al Maestro, lo impulsa al fin a ser antes de tiempo lo que habría de ser ya para siempre.

8 En él, y sólo en él, por un misterioso equilibrio de sus dos sangres, por un misterio de amor, Jesucristo se muestra al mismo tiempo tan Dios nuestro como hijo de María.

9 No ha rechazado aquí su carga de hombre, el peso de esa otra cruz invisible que nadie le ayudará a llevar; antes bien, la ha tomado para sí y ha salido con ella a ser hijo de madre, hombre entre los hombres, pequeño remedio para pequeños males..., apenas Dios desconocido.

10 Sólo después empezaremos a conocerle; sólo después nos dirá su nombre y vendrán los grandes milagros.

11 Otros habrá más asombrosos; otros más deslumbradores y eficaces, como encender los ojos de los ciegos y verdecer los secos pies de los tullidos.

12 Por tales maravillas hubo entonces gran júbilo en la tierra, y el eco de aquel júbilo sigue rodando de siglo en siglo, porque devolver a un leproso su fresca piel de niño es portento que engendra la esperanza en el más yermo corazón, y traer de nuevo la vida, el alma en fuga al cuerpo

de los muertos, suspende el ánimo de todos, cuaja un vago terror entre los vivos.

13 Ante hermosura tanta –granar y desgranar de flora taumatúrgica– tres Evangelios se olvidaron de aquel milagro mínimo, tres Evangelios silenciaron el milagro amable, dejado atrás en los primeros tiempos.

14 Lo olvidaron o pensaron más bien que la mano alzada para convertir en vino el agua, no había hecho todavía nada digno de recordar a las generaciones venideras.

15 Y tal vez no lo había hecho. Su breve sombra sobre el mantel de gala es algo que en verdad no salva nada. No arrebató una presa al sufrimiento, o a la muerte, o al demonio... No anuncia como trompeta angélica, la omnipotencia de Dios.

16 Es, por tanto, un prodigio florecido sólo para lograr una sonrisa; un anticipo que hace la Divina Gracia a una inocente intimidad, a un regocijo pueblerino...

17 He aquí por qué él conmueve más que todos.

18 He aquí el milagro del milagro.⁶⁶³

Nuevamente la poetisa nos pone de frente a la realidad de un milagro; esta vez el de Jesucristo en las bodas de Caná, que fue su primer prodigio. El único evangelista que lo registra es Juan (2, 1-12) y lo podemos resumir en la siguiente anécdota: hubo una ceremonia nupcial en Caná de Galilea y el hagiógrafo dice en primer lugar que "estaba allí la madre de Jesús" –para dar relevancia a este hecho– y

⁶⁶³ LOYNAZ, "Poema CXVI". En: *PSN, Poesía completa*, 138-139.

después menciona como invitados a Jesús y a sus discípulos. Se les acabó el vino a los anfitriones, y María, al darse cuenta, se lo informó al hijo, con miras a que él lo solucionara con un portento. La respuesta de éste fue tajante: "¿Qué tengo yo contigo, mujer? Todavía no ha llegado mi hora". Pero la Virgen siguió en la línea de la insistencia y les dijo a los criados: "Haced lo que él os diga". Jesús dio entonces instrucciones a los sirvientes, dijo que llenaran de agua seis tinajas que estaban ahí para las purificaciones de los judíos y en seguida ordenó que la llevaran al maestresala. Así fue hecho, y al probar esa agua convertida en vino, el encargado de las viandas y bebidas de la fiesta le reprochó al novio el haber ofrecido el mejor mosto ya que estaban bebidos los invitados y no al principio de la reunión. Los únicos que se dieron cuenta del prodigio fueron los discípulos y los criados. Dice el evangelista: "Tal comienzo de los signos hizo Jesús, en Caná de Galilea, y manifestó su gloria, y creyeron en él sus discípulos".

En el versículo uno, la poeta expresa su primera apreciación de este milagro de una manera muy coloquial; usa el adjetivo "bonito" (que nos parece chato y poco elocuente) y nos introduce al tema.

Veremos en seguida el versículo dos, donde la escritora comienza un análisis más profundo de ese prodigio de Jesús: principia por decirnos que es "el que podía no haberse hecho" por no ser grandioso o espectacular, ni siquiera destinado a hacer brotar o fortalecer la fe en Dios de nadie, ni para darse a conocer como hijo del Altísimo. Pero, según nuestra autora, precisamente por esto "ha de verse en él un verdadero regalo de Nuestro Señor, una graciosa finura suya" (este

último epíteto se refiere a la "gracia", es decir, una redundancia de la palabra "regalo", por tratarse de un don libérrimo de la Divinidad).

Como veremos en el versículo tres, nuestra poeta nos da una de sus personales interpretaciones de este portento: nos dice que es un "milagro niño" no sólo por no ser aparatoso y ser el primero, sino porque "tiene algo de juego, de ilusión, de alborozada travesura". No podemos imaginarnos a Jesús usando sus poderes por mero juego, ni por ilusión o travesura, por lo tanto no compartimos nuestra opinión con la de la poetisa con relación a este "milagro niño".

Asimismo, en el versículo cuatro, la poeta sigue en la línea de la interpretación personal y añade a las características de este milagro la de parecer "tierno" por ser producto de la naturaleza humana de Jesús más que la divina. En este punto, solamente queremos añadir que Dios no está exento de ternura y que si bien Cristo, al compartir nuestra condición humana, se hizo más solidario con nosotros, no por ser al mismo tiempo la Divinidad deja de compadecerse de nuestra humanidad caída y de nuestras aflicciones. El mismo Jesucristo nos vino a anunciar a una Deidad paternal y toda ternura.

La poetisa dice después en el mismo versículo cuatro que este amor delicado se presenta —"acaso por vez única"— ante "la avidez de Dios que tiene el mundo". Es preciso comentar a estas últimas palabras de la poeta que ese cariño tierno del Hijo de Dios no "va a asomarse" como por excepción esta única vez puesto que mostró igual ternura humana y divina al revivir a su amigo Lázaro, tras llorar por él. Y en cuanto a la necesidad imperiosa que tiene todo lo creado de la Divinidad podemos afirmar que es una avidez de solidaridad y

amor, no de milagros y demostraciones de poder; si dentro de los designios divinos estaba el acompañar las palabras de Jesús con hechos portentosos, es por nuestra tozudez.

Pasaremos ahora al versículo cinco, cuya idea medular es el hecho de que ese milagro fue hecho por el Maestro para complacer a su madre; esta reflexión se prolonga en el versículo seis en el que la poeta dice que con esto Jesucristo rindió "un público homenaje a su Madre", con el mismo gesto con que se entrega una flor, y redundando en la temática central cuando dice: "[Jesús ha rendido] un reconocimiento de su carne dulce y tímida" refiriéndose al abrigo que le prestó el vientre de la Virgen, a su crianza y a su amor maternal. Por eso la figura de María es más que relevante en el pasaje bíblico al que se refiere nuestra poeta, es por ello que, como hicimos notar más arriba, el evangelista menciona al inicio del relato del milagro que "estaba allí la madre de Jesús". Es una de las pocas veces que se menciona a la madre de Dios en la *Biblia*, pero es una de las más elocuentes para mostrarnos el poder que tiene como intercesora y abogada nuestra ante el Señor.

Veremos ahora el versículo siete. Empieza con una delicada metáfora en la que presenta el portento como una pequeña mensajera de la primavera: "Es un milagro con alas de mariposa..." Es un prodigio que anuncia incipientemente otros mayores que han de venir. Y, como continuación de los versículos cinco y seis, la poetisa continúa refiriéndose a la Virgen y dice que ese acto sobrenatural es también "un mimo delicado" y "una debilidad del sentimiento" del Maestro para con su madre y es a la vez tan importante en la historia de nuestra

salvación que, a partir de él, comienza el Hijo de Dios su vida de predicador.

En el versículo ocho vuelve a aludir a la trascendencia de la *Madonna* como mediadora nuestra ante la Divinidad, pues la poeta habla de un "equilibrio de sus dos sangres" al hablar de la naturaleza divino-humana de Cristo en la que "Jesucristo se muestra al mismo tiempo tan Dios nuestro como hijo de María", tal como lo dice textualmente la autora.

Más adelante, en el versículo nueve, la escritora penetra en la psicología del Rabí de Nazareth, en la oscuridad de sus primeros treinta años de vida terrena, y nos dice que en esta primera manifestación de su poder todavía no se había mostrado como Dios, que ésta fue un "pequeño remedio para pequeños males" y que hasta el momento de su primer prodigio seguía siendo "hijo de madre", "hombre entre los hombres" y llevaba cargando ya la cruz de su humanidad, una "cruz invisible que nadie le ayudará a llevar".

Al versículo diez hay poco que comentar, pues es, literalmente, una información al margen a través de la cual la poetisa continúa guiándonos en lo que conocemos de Jesucristo los miembros de la cultura occidental a través de veintiún siglos de cristianismo: "Sólo después empezaremos a conocerle; sólo después nos dirá su nombre y vendrán los grandes milagros".

A continuación, el meollo de este poema vuelve a aparecer en el versículo once: los milagros. La poeta se refiere aquí a portentos "más asombrosos", "más deslumbradores y eficaces" como curar a los ciegos y tullidos. El versículo doce es una prolongación del anterior y,

en él, la poetisa sigue hablando del alivio prodigioso de los leprosos y el regreso a la vida de los muertos. Expresa también la reacción del género humano ante tales hechos sobrenaturales: “hubo entonces gran júbilo en la tierra, y el eco de aquel júbilo sigue rodando de siglo en siglo”. Esto último es sólo la enunciación de la acción del Espíritu Santo a través de la Iglesia, que ha logrado que sigamos llenándonos de alegría ante esas intervenciones milagrosas de Dios tras veintiún siglos de que ocurrieron.

Ahora pasaremos al versículo trece, en el cual la idea básica es que estamos ante un milagro de poca trascendencia y esta reflexión se prolonga hasta el versículo diecisiete. Inicialmente, en el trece, la poetisa dice que este portento sólo fue registrado por uno de los cuatro evangelistas. En el catorce, dice que “lo olvidaron” o pensaron que “no había hecho todavía nada digno de recordar a las generaciones venideras” y, en seguida, en el versículo quince la poeta nos dice que el portento de Caná “no arrebató una presa al sufrimiento, o a la muerte, o al demonio... No anuncia como trompeta angélica, la omnipotencia de Dios”; que en realidad se trata de “un prodigio florecido sólo para lograr una sonrisa; un anticipo que hace la Divina Gracia a una inocente intimidad, a un regocijo pueblerino...” —textualmente, el versículo dieciséis. Y, finalmente, en el diecisiete, la poeta expresa su personal opinión: “He aquí por qué él [este milagro] conmueve más que todos.”

El versículo dieciocho cierra el poema con una aseveración contundente: “He aquí el milagro del milagro”. Es decir, “El milagro” por antonomasia: silencioso e íntimo, lleno de amor por los pequeños

detalles, cotidiano y maternal. No mayor que el despertarnos cada día con salud y bríos por vivir ó el tener lo necesario para hacerlo.

A continuación estudiaremos otro poema de asunto bíblico y/o religioso en general que se titula "Poema CXX". Comenzaremos por transcribirlo:

Allegretto

1 María salió temprano esta mañana a visitar a su prima Isabel.

2 El huerto de la prima no está lejos; ella puede verlo desde el suyo, bordeando el altozano de las cabras, al pie de un bosquecillo de palmeras.

3 Pero el sendero en cuesta ya se le hace un poco fatigoso a la mujer encinta, y hoy avanza despacio cuidando de no pisar las amapolas que se desbordan a sus pies desde las eras todavía no trilladas.

4 Isabel, al verla venir, deja caer peroles y alcarrazas, desprende rápida una flor y sale a su encuentro llevándose las manos al vientre, que también una jubilosa maternidad parece golpear y estremecer.

5 Dos palomas vienen a posarse sobre el tejado húmedo de lluvia. Las dos primas se abrazan en silencio.

Andante

6 Isabel ha partido con María su yantar humilde, y luego se han sentado las dos a la ventana a coser ropas menudas, mimo de ovillos y de lanas, para los infantes que ambas esperan.

7 (No se sabe si esta ventana tiene ya una fina columna con su ojiva, al modo que luego habrían de dibujarla los monjes pintores de la Edad Media. Tiene como todas las ventanas abiertas sobre el campo, un perfil de colinas en el fondo y un caminito blanco que se pierde en transparentes lejanías.)

8 El tiempo de Nizam ya va entrado, y la luz se adelgaza en la pradera. Las dos mujeres cosen, tejen, mientras sus pensamientos van tramando otros leves encajes que se lleva la brisa...

9 María es rubia y delicada: es casi una niña, y su vientre no parece mayor que la luna sobre los montes de Gelboé en los plenilunios de primavera.

Isabel es morena como un fruto en sazón; su gravidez acaba de afirmarla, de darle plenitud y beatitud de árbol.

Adagio

10 Anoche soñé con el hijo que ha de nacerme —dice Isabel con voz que parece venirle todavía del sueño...

11 Las manos no interrumpen su vuelo; sólo la voz sigue soñando.

12 —Lo veía ya un hombre, un hombre fuerte y barbado, y a él acudían como nubes de moscas, los hombres de la tierra... Y tú, María..., ¿no sueñas con tu hijo?

13 María se sonríe y no contesta; sigue anudando hilos de colores. La voz de Isabel, un instante enmudecida, yérguese como un surtidor en el aire.

14 –Quisiera que mi hijo fuera un gran general: anoche le brotaban rayos de fuegos por la boca, y ejércitos se reunían a su paso, capaces de salvar al pueblo de Israel... ¡Si algún día fuera mi hijo el Elegido!... Pero no es más que un sueño...

15 Las agujas se mueven ahora desmayadamente... 16
La voz persiste aún, más dulce, más íntima.

–Dime, María: ¿qué quieres que sea tu hijo?

17 Y María levanta al fin su rostro sumido en la labor.

Parece que ha palidecido un poco... Parece que la voz le tiembla en la sonrisa.

18 –Quisiera que mi hijo fuera carpintero, como su padre...

Y luego, suspirando:

–Pero no es más que un sueño...

19 Otra vez el silencio, como un humo de sándalo, ha llenado la estancia.

20 Afuera es ya el mediodía. Se siente un alborozo de gallinas que picotean en el patio el oro de las últimas mazorcas, de los últimos sueños.⁶⁶⁴

Este poema es una recreación sumamente poética del pasaje bíblico de la visita de la Virgen a su prima Isabel, dispuesto como si fuera una obra musical en tres tiempos: *allegretto*, *andante* y *adagio*. Y con acotaciones de “locaciones”, reacciones de los personajes y silencios a la manera de un guión cinematográfico. Desde el punto de vista de qué tan apegado está este texto al original de los Evangelios, podemos decir que se trata de una libre interpretación de la poeta,

⁶⁶⁴ LOYNAZ, “Poema CXX”. En: *PSN, Poesía completa*, 140-141.

más inclinada al lado humano y a la psicología de las dos mujeres –María e Isabel–, que a la exégesis de las Escrituras con la consiguiente verificación del cumplimiento de las profecías tanto en las dos primas como en sus vástagos. Realmente no es una paráfrasis muy ortodoxa que digamos.

Empezaremos por analizar el primer “movimiento”: el *allegretto*, que va del versículo uno al cinco. Este término musical se refiere a un ritmo animado, algo menos rápido que el *allegro*. Pensamos que la poeta quiso nombrar así el *tempo-ritmo* de este fragmento porque en él hay acción: María salió de su casa, recorre el trayecto rumbo a casa de Isabel y se encuentran las parientas. La primer pausa de esta composición, que bien correspondería a un *fade out* en términos cinematográficos, se da en el versículo cinco, con la expresión: “Las dos primas se abrazan en silencio”.

Pero vayamos paso a paso: en el primer versículo la poetisa nos da el dato cronológico de que salió “temprano esta mañana”, importante porque de él depende el “escenario” en que se desarrolla la acción. El versículo dos es meramente descriptivo; la poeta pinta el paisaje de acuerdo al clima del Medio Oriente: con palmeras y rebaños de cabras. El versículo tres nos brinda tres datos: primero, María recorría ese camino fatigosamente por su gravidez; aún cuando no se habla de qué tan avanzada se encontraba en su estado, por la información que nos da la escritora –adelantándonos un poco–, en el versículo ocho, se nos dice que la visita se efectuó en el mes de Nisán

—primero del calendario hebreo y correspondiente a la primavera—;⁶⁶⁵ y, por lo tanto, podemos deducir que la Virgen estaba en los primeros meses de la gestación. La segunda referencia que se colige de este versículo es que “hoy” la mujer encinta marchaba “despacio”, lo que nos dice que la Virgen visitaba a Isabel por primera vez desde que había quedado preñada. Y el tercer antecedente que aparece en este mismo fragmento es que, nuevamente de acuerdo con la información del versículo ocho, se nos dice que cuando sucedió lo descrito aquí era el mes de Nisán, el clima era caluroso y “las eras todavía no [estaban] trilladas” —lo cual nos habla del paisaje adecuado para la “locación” de este pasaje.

La acción, desde el punto de vista musical, continúa jubilosa, en el *allegretto* con que la define la escritora: Isabel sale al encuentro de María, llevándole una flor y sintiendo en su vientre ese salto de la creatura que la *Biblia* registra y que bien podría ser considerado como la santificación del Bautista —que era el hijo que la prima de la Virgen esperaba: “En cuanto oyó Isabel el saludo de María, saltó de gozo el niño en su seno, Isabel quedó llena del Espíritu Santo” (*Lucas 1, 41*).

Este “movimiento” se cierra en el versículo cinco, inicialmente narrando que “dos palomas vienen a posarse sobre el tejado húmedo de lluvia”, hecho simbólico dentro de la poética de la autora y también en el lenguaje bíblico que, en ambos casos y en este escrito apunta a la pureza de las dos mujeres. En seguida vuelve a hacer alusión al clima y al paisaje del mes de Nisán con “el tejado húmedo de lluvia”.

⁶⁶⁵ “El comienzo del año era probablemente en primavera, el día 1º de nisán” (Información tomada de Born HAAG H. y Serafín de AUSEJO, *Diccionario de la Biblia*. Barcelona: Herder, 1967, 257).

La expresión final de esta composición, como ya dijimos al inicio del comentario al poema, se refiere a una pausa entre un ritmo y otro, y dice así: "Las dos primas se abrazan en silencio."

El segundo movimiento es un *andante*, que se refiere a un ritmo musical moderadamente lento y que se extiende del versículo seis al nueve. Aquí –como veremos en el verso seis– las únicas acciones externas de los personajes son el haber compartido su comida y el ponerse a tejer y coser ropa para niños pequeños; lo demás es descripción y ambientación. Por eso el ritmo se vuelve un poco más despacioso.

El versículo siete se ocupa de retratar con minuciosidad la ventana frente a la que se sentaron las dos mujeres a hacer sus labores con el consiguiente paisaje que desde ésta se alcanza a ver. Así pues, mientras las parientas cosían estaban ante un campo, con "colinas en el fondo y un caminito blanco que se pierde en transparentes lejanías". Sin embargo lo medular de esta parte del poema es el por qué de esta descripción: la poeta nos quiere dar visos de veracidad como si se tratara de un documento histórico con las expresiones "no se sabe si [...]" y "como todas las ventanas abiertas sobre el campo". No sólo nos está ubicando en una "locación" sino que quiere mostrar la autoridad de quien conoce cómo pintaban esta escena bíblica los monjes de la Edad Media en el detalle concreto de la fisonomía de las ventanas de las casas rurales.

Ahora nos ocuparemos del versículo ocho. Lo dividiremos en dos partes: en la primera, la poeta sigue describiendo el "escenario" del pasaje bíblico y en la segunda, la escritora pone ante nosotros la

actividad manual y psicológica de las dos mujeres. Así pues, primero se nos dice que estaba entrando el mes hebreo del Nisán y era todavía de día. Después la poetisa nos narra que mientras las parientas cosían y tejían "sus pensamientos van tramando otros leves encajes que se lleva la brisa..." Aquí bien podría haber un silencio para separar este movimiento del siguiente, pero en cuanto a las imágenes, antes de un *fade out*, las cámaras nos muestran el rostro de cada una de las mujeres y así es como, en el versículo nueve, la poetisa nos retrata a María y a Isabel.

El siguiente y último movimiento es un *adagio*, compuesto por los versos que van del diez al veinte. Este término musical se refiere a un ritmo bastante lento. En estos versículos no hay más acción que coser y tejer; el resto es actividad psicológica: ambas mujeres se platican sus sueños y expectativas con relación al destino de sus sendos hijos. La autora va poniendo acotaciones de reacciones anímicas de sus personajes, que nos ayudan a entender mejor su entramado interior. Isabel es retratada como ambiciosa y orgullosa de su vástago, mientras María, además de humilde, la poeta la describe como concedora del hado doloroso que había de pasar tanto ella como el fruto de sus entrañas, pues en medio de la alegría de ser madre del Mesías, quisiera que su retoño no fuera más que un carpintero como su padre putativo —José—, y no tuviera que pasar por el lance amargo del Calvario.

En el versículo diez, la poeta rompe el silencio y pone en boca de Isabel la primera confesión de que ha soñado con el hijo de su vientre, mas antes de referir su ensueño, la poetisa interrumpe la intervención

de la mujer madura con una acotación de acción: ambas primas siguen su labor manual; "sólo la voz sigue soñando" –versículo once. No es sino en el verso doce donde la prima de la Virgen cuenta su visión: "Lo veía ya un hombre, un hombre fuerte y barbado, y a él acudían como nubes de moscas, los hombres de la tierra..."

Ahora bien, la Virgen, "se sonríe y no contesta" tras ser interpelada por su parienta sobre si ha soñado con su hijo, tal como nos lo dice nuestra poetisa en el versículo trece. La madre del Mesías simplemente continúa con su labor, "anudando hilos de colores". Y la que sigue llevando la voz cantante es Isabel, quien, en el versículo catorce, continúa narrando su sueño con relación a Juan el Bautista –su vástago: "anoche le brotaban rayos de fuego por la boca, y ejércitos se reunían a su paso, capaces de salvar al pueblo de Israel..." Y finaliza el relato con la mención del gran anhelo de toda mujer hebrea desde la época del rey David: "¡Si algún día fuera mi hijo el Elegido!... Pero no es más que un sueño..."

En el versículo quince nuevamente aparece una acotación: "Las agujas se mueven ahora desmayadamente..." Y en el dieciséis, la autora nos pone otra acotación, esta vez actoral: Isabel pregunta por segunda vez a María si ha soñado con su retoño, pero esta vez con una voz "más dulce, más íntima".

Se nos dice en el versículo diecisiete que la Virgen por fin va a hablar, que levanta la cara y deja la labor a un lado; aquí la poeta espera una reacción muy recatada y contenida: "Parece que ha palidecido un poco... Parece que la voz le tiembla en la sonrisa." La respuesta de María nos es dada en el versículo dieciocho: "Quisiera

que mi hijo fuera carpintero, como su padre..." Y en seguida repite las palabras de Isabel que aparecen en el versículo catorce: "Pero no es más que un sueño..."

Después de esto, dentro de la obra musical dentro de la cual está inmersa esta composición poética, se da el silencio final expreso en el versículo diecinueve: "Otra vez el silencio [...]" Y el *fade out* que ocurre tras la ausencia de sonido es parecido al del movimiento *andante*: mientras en este último las cámaras se quedan en la fisonomía de las dos mujeres, en el *adagio* que nos ocupa, la imagen se queda fija en el paisaje: "Afuera es ya el mediodía. Se siente un alborozo de gallinas que picotean en el patio el oro de las últimas mazorcas, de los últimos sueños."

Ahora veremos otro poema que se refiere a un asunto bíblico o religioso en general: el "Tríptico de San Martín de Loynaz". Esta prosa poética trata de la vida del santo que lleva su nombre y que es un antecesor de la familia Loynaz. Aparece en el poemario *Poemas náufragos* y está dedicado "a la noble tierra de Beasaian en Guipúzcoa, donde tengo [dice Dulce María] raíz, amor y nombre". Antes de empezar a estudiarlo, es preciso mencionar que está dividido en tres partes simplemente numeradas con signos romanos y a la primera la poeta la subdivide en cuatro secciones, cada una titulada con el nombre de cada estación del año: el verano en que nació el santo, el otoño en que fue a prepararse en Teología en Alcalá de Henares, el invierno de su martirio en tierras de Japón, y la primavera en que milagrosamente se consiguieron las piedras para hacerle la capilla al fraile ya canonizado por haber dado su sangre por la Iglesia

en tierras de Oriente. Luego viene la parte segunda de la composición en la que nuestra poetisa compara la labor de dos santos vascos: su pariente, San Martín de Loynaz e Ignacio de Loyola. En la parte tercera, la poeta nos remonta tres siglos después de la muerte de San Martín, época en que la decepciona el olvido en que tienen al santo en su propia tierra. Empecemos ahora sí a transcribir la parte I, para a continuación comentarla. Iremos siguiendo ese mismo método para las partes II y III, primero transcribiremos cada una por separado y en medio de ellas va a ir el análisis correspondiente.

I

*LAS CUATRO ESTACIONES DE SAN MARTÍN**Nacimiento en Estío*

- 1 Fue bajo los castaños de Beasaian, que vino al mundo un niño llamado a ser, andando el tiempo, un santo.
- 2 Fue en aquella tierra vasca, húmeda, y verde, ceñida por ríos y regajales, apretada por árboles oscuros... Y fue en el mes de julio, en plena estación estival, cuando siegan el trigo predestinado desde la espiga a ser misterio eucarístico.
- 3 Así fue segado de su estrella el Niño Santo y descendió a la tierra blandamente por pecho de mujer tierna y sencilla.
- 4 ¿Cómo serán los niños santos cuando nacen?
 ¿Traen acaso una rosa encendida en la frente?
 ¿Son más claros sus ojos que los ojos de los demás recién nacidos?
 Y su llanto ¿suena a música o a llanto nada más?

5 Nadie lo sabe bien, ni lo sabía la madre que acunaba un hijo más, a la sombra de los castaños de su patio.

6 Ni lo sabía el padre fuerte, gran señor campesino, ni las pequeñas hermanas rubias como las margaritas del huerto.

7 María Luisa, María Catalina, María, Ana María... El nombre de la Virgen rondaba hacía tiempo la vieja casa solariega de los Loynaz; el nombre de la Virgen –paloma musical– hacía nido en el alero de la casa, nido de mínimos presagios...

8 Era aquel estío de 1566, dulce y templado como un anticipo de Otoño; los pastores llevaban sus rebaños a los pastos tibios y las mujeres cardaban la lana sentadas a las puertas de sus casas.

9 Mari Martín Amunabarro, pálida todavía, transida de aquella pálida languidez que sólo da la maternidad próxima o reciente, miraba cómo le caía en las manos el sol filtrado por las ramas y pensaba con inquietud en el grano que no acabara de recogerse en las eras y en las faenas de la casa interrumpidas por su alumbramiento.

10 Pensaba así en cosas menudas, dulcemente triviales, mientras apagaba en sus pechos mismos la primera sed de un santo.

Mariposa de Otoño

11 Martín de Loynaz y Amunabarro tiene ya 17 años y hace sólo unos días que lo dejaron sus padres en aquella

Universidad de Alcalá de Henares, donde habrá de aprender la ciencia de la tierra y la del cielo.

12 Era el Otoño; corría el mes de octubre de 1583 y empezaba a sentirse un poco de frío en los corredores silenciosos, en los inmensos claustros en la seca meseta castellana.

13 Pero era el otoño aquel, templado y dulce como una reminiscencia del verano y aunque junto a la ventana del novato estudiante sólo había un desnudo y negro gajo de encina, él podía pensar aún en los castaños de su casa que acababa de dejar espléndidos y ya dorados por el sol de octubre, sombra fresca del patio donde jugó de niño, entre el coro sonoro de sus hermanas en flor...

14 Podía pensar en ellos todavía, pero no habría de volver a verlos en la vida... Era llegado el tiempo de la siembra, el de echar en el surco la semilla escogida; el tiempo en que germina el trigo místico y candeal...

15 Una mariposa entra volando por la ventana y se posa en el grueso infolio de Teología.

—Todavía una mariposa en este otoño— piensa el adolescente con ternura...

Y luego, delicadamente, acerca el grueso infolio a la ventana... La mariposa se estremece y huye, vuela otra vez al campo libre que había perdido.

Martín de Loynaz la ve volar todavía unos instantes... y luego cierra la ventana.

Sangre en la Nieve

16 Fue el cinco de febrero de 1597 y Martín de la Ascensión contaba a su muerte de santo treinta años, seis meses y veinte días de edad.

17 ¡Qué invierno tan duro en Nagasaki! La nieve cubría todos los caminos. ¡Y qué caminos aquéllos para andar veinteséis [sic] santos rumbo a su martirio! Osaka, Nagoya, Sononki, nombres duros y extraños de pueblos extraños y duros... ¿Y dónde están los nombres de la Virgen? Aquellos que venían a anidar bajo el alero de la casa de Beasaian rodeada de castaños...

18 ¡Qué lejos todo eso, y qué cerca!... ¿Había trigo en este país remoto donde él debe morir? El santo no lo sabe; la nieve cubre todo el campo y en torno de él sólo se agolpan rostros amarillos, fosforescentes por la ira.

19 Piensa ahora en los tres niños que van también a la tortura y a la muerte: Antonio sólo tiene trece años y Luis ha dicho al verdugo que le cortó la oreja 'Corta más, sáciate de sangre cristiana'.

20 ¡Ah! La sangre, la sangre... Cómo lucirá de roja la nieve tan blanca...

21 Tomé no dijo nada, inclinó solamente la cabeza, ofreciendo al cuchillo su oreja rosada y pequeñita...

22 ¿Llegará vivo al lugar del suplicio Fray Pedro Bautista, que viejo y achacoso apenas puede con su cuerpo a rastras?

Quiera Dios darle fuerzas para tanto. Pero no podrá hablar, no podrá decir a los compañeros de martirio la última consoladora palabra y entonces él, Martín, tendrá que hacerlo, tendrá que decir palabras ardientes, palabras que se encienden en medio de tanto frío.

23 También en Beasaian hay mucho frío por este tiempo; pero es un frío distinto, un frío que sirve para sentir todo lo que puede haber de maternal en la lumbre encendida...

24 Lumbre encendida en su recuerdo, Mari Martín Amunabarro al pie de los castaños verdecidos... ¿Es que ya está listo el trigo para la siega? No, todavía no, pero a veces el segador impaciente necesita del trigo tierno que llaman ferraña y que se corta por el mes de febrero...

25 Camino de Osaka a Nagasaki con ramas de cerezo retorcidas... Todavía algunos cerezos tienen flores y las flores lucen frescas y rosadas entre la nieve... Entre la nieve flores de cerezo y flores de sangre: Sobre la nieve, la sombra ya atizada de las lanzas.

Primavera Celeste

26 Primavera de 1665: –Un siglo menos un año ha transcurrido desde el verano aquel que vino al mundo en tierra de pastizales y de ríos un niño santo.

27 Es en el mes de abril y los castaños echan su dulce sombra sobre la casona que aún ostenta su escudo en el portón y su patio enlosado junto al muro. Allá abajo en los

campos empieza a brillar entre el verdor de los trigales, el oro de la espiga incipiente.

28 Cuando nace la espiga, nadie sabe si será para hostia o para pan; pero para algo noble es, útil y bueno.

29 La casa de Loynaz en la feraz campiña de Guipúzcoa, dio trigo para pan y para hostia. Hostia fue el santo franciscano, viajero en llamas de los Siete Mares, voz suelta a todos los vientos.

El pan fue Pedro, hermano de Martín, hijos los dos de la misma espiga tierna; de él nacería el ímpetu que llevó a las nuevas tierras de América para nutrirlo con la savia virgen, el apellido próximo a extinguirse en el viejo solar paterno.

30 Primavera de 1665: Anda en trajines y en rumor de abejas el pueblo de Beasaian desde hace algunos días porque quieren sus fieles y sencillos habitantes edificar iglesia al Mártir de Japón, que es su paisano, su Patrón en los cielos y en la tierra. Sobra la voluntad y sobran brazos pero falta la piedra de que habrá de hacerse el templo.

31 Fines de abril en tránsito hacia mayo: ¿Dónde buscar los sólidos sillares, la cantera viva a que saltarle en lascas los anhelados bloques, si todo es verde en aquella tierra esponjada y dulcísima, en aquellas serranías onduladas como rellenas con plumón de cisne?...

32 Y fue en la Primavera el Milagro de San Martín de la Ascensión de Loynaz: Su última innecesaria y cándida credencial de santo

Una mañana en medio de esa paz de retablo, de ese dormitar bucólico, estalló abierta en rosa una montaña.

De rosa deshojada eran las piedras que caían con blandura de pétalos sin hacer daño a los sembrados ni a los caseríos. Lluvia de piedras blancas, alisadas, rasgando apenas el aire sutil de la estación.

Fue un veintiséis de abril, con sol y cielo despejado, sin vestigios de ventisca o de tormenta; la rota montaña suministró en un solo instante toda la cantería necesaria para alzarle su iglesia a San Martín.

Aquella primavera hubo por cierto florecer de piedras en la tierra vasca y fue el amor quien las recogió y las apretó en ramo perenne y perfumado.

Bien puede este feliz suceso titularse el Milagro de las Piedras, o la Montaña que alumbró una iglesia. Puede llamarse con algún nombre fervoroso, un nombre no encontrado todavía.

33 Era la primavera del año 1665 y ya San Martín estaba sentado en su tronó de lunas fenecidas; a la diestra de Nuestro Señor, en el coró de los Bienaventurados. Un halo de arco iris le circundaba la cabeza pálida y ardiente; el olor de las flores le llegaba turbador desde la tierra de allá abajo...

34 De pronto una mariposa extraviada entró volando en el recinto celestial:

--'Mariposa aquí'--dijo con voz lejana el Santo sonreído...

Entonces San Martín tomó blandamente la mariposa

entre sus dedos y la soltó otra vez hacia su mundo; todavía la vio volar unos instantes... Luego cerró las nubes del gran cielo.⁶⁶⁶

Esta parte primera, titulada "Las cuatro estaciones de San Martín" está dividida, como ya vimos, en las fases del clima a lo largo del año —en este caso en el mismo hemisferio Norte de Cuba, en el país vasco de España. La poeta comienza con el verano, que fue la temporada en que nació el santo y nombra a esta subsección "Nacimiento en Estío". Empecemos por comentarla.

En el versículo uno, la poeta simplemente nos da el dato de que San Martín nació en Beasaian. En el número dos sigue abundando en referencias preliminares: el pueblo natal del santo está ubicado en la provincia vasca de España, nació en julio y estaba predestinado, al igual que el trigo que se siega en verano, a ser "misterio eucarístico". El versículo tres nos habla de la condición de su alumbramiento, parido por una mujer sencilla, campesina.

El versículo cuatro está compuesto de cuatro interrogantes que se hace la poetisa, con relación a la conducta o apariencia de los niños santos; si es que acaso son diferentes del resto de los lactantes, o si es posible saber que su futuro es especial. La poeta responde a estas interrogantes diciendo que ni la madre, ni el padre, ni las hermanas del futuro mártir lo sabían —versículos cinco y seis.

Luego, en el versículo siete, la escritora nos dice que entre los nombres de las hermanas del varón santificado, abundaba el de la

⁶⁶⁶ Loynaz, parte I ("Las cuatro estaciones de San Martín") del poema en prosa "Tríptico de San Martín de Loynaz". En: *PNFG, Poesía completa*, 165-168.

Virgen: "María Luisa, María Catalina, María, Ana María..." Nombre que en su martirio en Japón —verso diecisiete— el santo iba a extrañar y que en su infancia, según la poeta, era ya un "mínimo presagio".

La poeta regresa en el versículo ocho a los datos preparatorios: el año del alumbramiento del franciscano y lo que solía suceder en Beasaian en el estío: las labores de la sociedad rural en medio de la cual nació y creció San Martín.

En seguida nuestra escritora —muy afecta a este recurso— habla en los versículos nueve y diez de la psicología de la madre del santo: pensaba en las labores que tendrán que ser interrumpidas por su inminente parto y luego por los cuidados del infante, que la distraerán también de las faenas campesinas.

Luego, de los versículos once al quince, la poetisa pasa a la siguiente estación, la cual titula "Mariposa de Otoño". En ella narra la estancia del futuro mártir en la Universidad de Alcalá de Henares. En el versículo once, la poeta nos da el dato de que el varón santificado tenía ya diecisiete años y que fue entonces cuando comenzó su aprendizaje en dicha institución. Más adelante, en el versículo doce, la escritora da la fecha exacta del ingreso del próximo franciscano a la Universidad y comenta que el clima se va tornando frío. En el versículo trece, la autora penetra en la psicología de San Martín, en añoranza plena de su pueblo natal y de su familia.

La poeta, en el verso catorce, se adelanta al curso de la narración y dice que el franciscano no volvería a ver a esa familia suya. Nos dice simbólicamente: "Era llegado el tiempo de la siembra, el de echar en el surco la semilla escogida; el tiempo en que germina el trigo místico y

candeal..." Signo de que un futuro especial se acercaba a las puertas del fraile.

Finalmente, en el versículo quince, ocurre un hecho aparentemente de mínima importancia: la aparición de una mariposa en la habitación del santo en Alcalá de Henares —decimos "aparentemente", porque este suceso da el título al fragmento relativo al otoño. El insecto se posa en su libro de Teología y es devuelto con ternura al campo de donde se extravió por las manos del futuro mártir, quien le dedica su atención hasta que se pierde en el horizonte y entonces cierra su ventana.

El fragmento relativo al invierno es titulado por la poetisa como "Sangre en la Nieve" y en él nos narra el suplicio de San Martín y sus compañeros en tierras de Japón.

Como ha venido haciendo la poeta a lo largo de toda la composición, dedica eventualmente versículos completos a darnos datos precisos. Eso ocurre en el número dieciséis, en el que nos da, con aparente o real —para el curso del poema es lo mismo— exactitud, la edad que tenía el santo el día de su martirio, computada hasta en días.

Luego, en el versículo diecisiete, la poetisa nos ambienta tanto en el clima meteorológico como en la psicología de San Martín en el momento culminante; nos dice que el invierno era duro en Japón y que la tierra estaba cubierta de nieve; luego nos da el dato de que eran veintiséis franciscanos los que iban hacia el suplicio, y, en cuanto a los pensamientos del santo de Beasaian, la poeta nos refiere que todos los nombres de las ciudades niponas sonaban "duros y extraños" y

añoraba los nombres de la Virgen que abundaban entre sus hermanas en la casa de los Loynaz y Amunabarro.

En el siguiente versículo –el dieciocho–, nuevamente la escritora se concentra en el clima espiritual del mártir de Guipúzcoa: en medio del frío ambiental, el santo ve lejos y cerca la casa paterna, se pregunta si en esas tierras extrañas habría trigo; todo estaba cubierto de nieve y de rostros “amarillos, fosforescentes por la ira”.

En seguida, en el versículo diecinueve, la poetisa nos da la referencia de que entre los misioneros iban tres adólescentes, y aquí comienza a narrar el martirio de dos de ellos. Inmediatamente después, la poeta hace un paréntesis para presentarnos una imagen plástica: el contraste entre la sangre roja y la nieve alba –versículo veinte. Luego, en el verso siguiente –el veintiuno– la escritora concluye el relato del suplicio del tercer joven impúber.

Más adelante, en el versículo veintidós, la poeta vuelve al mundo interior de San Martín y nos dice que estaba preocupado porque entre ellos iba un fraile muy viejo que no tendría fuerza para decir las últimas palabras de aliento a sus compañeros y que habría de ser él, el franciscano de Vasconia, quien “tendrá que decir palabras ardientes, palabras que se encienden en medio de tanto frío”.

En el versículo veintitrés y parte del veinticuatro, la escritora nos menciona otras añoranzas que pasan por la mente del santo en ese momento crucial: el frío de su tierra natal –muy distinto del de Japón–, y el recuerdo de su madre. En seguida, otra vez la poeta echa mano del recurso simbólico y nos dice: “¿Es que ya está listo el trigo para la siega? No, todavía no, pero a veces el segador impaciente necesita

del trigo tierno que llaman ferraña y que se corta por el mes de febrero..." Así fueron cortadas las vidas de estos franciscanos en Japón.

Luego, la poetisa cierra esta parte del poema —en el versículo veinticinco— con una descripción muy bella del paisaje nipón en el que destaca el paralelismo entre las "flores de cerezo y flores de sangre". Es importante hacer notar que, a excepción del relato sobre los adolescentes martirizados, en el que la poeta describe que les fueron cortadas las orejas, la autora no se regodea en describir la cruenta muerte de los veintiséis franciscanos y sólo la alude en el subtítulo de esta sección —"Sangre en la Nieve"— así como en la mención del fluido vital que acabamos de contemplar en el versículo veinticinco, el cual termina así: "la sombra ya atizada de las lanzas".

Entraremos ahora al comentario de la última parte de la sección I de este poema en prosa: "Primavera celeste". Esta estación abarca del versículo veintiséis al treinta y cuatro. En esta parte del texto ya han transcurrido cien años del nacimiento del santo de Guipúzcoa y la poeta nos ubica espacialmente en Beasaian, en el mes de abril —versículo veintiséis y parte del que le sigue. Asimismo incidentalmente la poetisa nos dice que la casa paterna del santo "ostenta su escudo en el portón", dato que nos dice que el mártir era ya reconocido y tenido en alta estima entre sus coterráneos.

En el versículo veintiocho, la escritora hace un comentario con relación, nuevamente, al trigo y su simbolismo entre los cristianos —ya usado por la poeta en dos ocasiones en ese sentido dentro de este mismo texto— como don que separa la comunidad para fabricar las

hostias que han de ser el cuerpo de Cristo en la liturgia. Aquí, sin embargo, el trigo en la casa de los Loynaz y Amunabarro dio materia prima para hostias y para pan cotidiano –versículo veintinueve. Y, abundando en este último verso, la poetisa nos dice que la hostia surgida de ese trigo fue el fraile martirizado y el pan ordinario lo fue el hermano de San Martín, Pedro, quien continuó el apellido paterno en las tierras nuevas de América.

La escritora nos refiere en el versículo treinta, que los habitantes de Beasaian querían edificar un templo a su patrono, San Martín, en esa misma primavera a la que se refiere en este texto, pero no había piedras en esa tierra vasca, que la autora describe como “esponjada y dulcísima [...] como rellenas [sus serranías] con plumón de cisne” –versículo treinta y uno.

En seguida, en el versículo treinta y dos, la poeta nos narra un milagro –tema recurrente en ella– que hizo San Martín entre sus compatriotas al hacer llover piedras o al sacar una montaña rocosa entre los pastizales –no está muy claro lo que sucedió, porque la poetisa a veces parece que apunta a una versión y luego a la otra–; aunque podríamos interpretar estos hechos conjuntamente: surgió un monte de piedras y algunas salieron volando sin lastimar nada ni a nadie. Con esas rocas se construyó el templo anhelado. Es preciso, antes de pasar al siguiente versículo, hacer énfasis en este comentario de Dulce María: “Bien puede este feliz suceso titularse el Milagro de las Piedras, o la Montaña que alumbró una iglesia. Puede llamarse con algún nombre fervoroso, un nombre no encontrado todavía.”

En el versículo treinta y tres, la poetisa nos dice que la iglesia ya estaba construida y nos describe cómo representaron a su Patrono sus fieles en Beasaian: sentado con lunas bajo sus pies y un halo de arco iris en torno a su cabeza.

La poeta retoma, en el versículo treinta y cuatro, el asunto de la mariposa que entra esta vez en la iglesia dedicada a San Martín y él la toma entre sus manos delicadamente y la suelta al campo de donde vino, y, de nuevo, al igual que cuando estaba en Alcalá de Henares, "la vio volar unos instantes...", pero ahora no cerrará la ventana, sino "las nubes del gran cielo".

En seguida transcribiremos la parte II de este extenso poema en prosa, para luego comentarla:

II

ESCORZO-AL AIRE DE DOS SANTOS VASCOS

35 La tierra de Guipúzcoa ha dado al cielo dos santos: San Ignacio de Loyola que puso, cuando había que ponerlo, el pecho de arquitrabe a la Iglesia Católica, y San Martín de Beasaian, cuya palabra empapada en su sangre llevó el nombre de Cristo por encima del mar y las tinieblas a las regiones más insondables del planeta.

36 Íñigo de Loyola tiene mucho de San Pablo el de Tarso y de San Agustín el de las Confesiones; hombre de acción y de pensamiento, el Apóstol supremo le da a beber en las fuentes de su energía y de su fuego, mientras el Obispo de Hipona le enseña a penetrar con elasticidad de tigre y con vuelo de

águila las selvas vírgenes de la conciencia, las escarpadas cordilleras de los destinos humanos.

Sólo San Pablo puede comparársele en la constancia de reunir, en la firmeza de sostener, en la seguridad de conducir. Sólo San Pablo remueve, organiza, funda, funde como él lo hace bravamente, apasionadamente.

Pero San Ignacio piensa más que San Pablo llevado y traído por la maraña de sus éxodos, por las más fútiles urgencias, por el pan ganado día a día con sus manos de obrero, con sus hombros de atlante...

Piensa el convaleciente de Pamplona y si la llama de su pensamiento hubiera menester de aceite para mantenerse encendida, no alcanzarían todos los olivares de su patria para suministrarlo.

Piensa como San Agustín, mas su pensamiento no se proyecta introvertidamente como en el hijo de Santa Mónica, sino que se vuelca a modo de catarata sobre el mundo, más allá de su horizonte, más allá de su tiempo.

37 Le asiste sin duda una humana y divina videncia; su ojo horada las distancias, su brazo empuja siempre, sigue empujando todavía más allá de su músculo y su hueso.

38 Guerrero en la mocedad, acométele de pronto un extraño adolecimiento por ese su bregar en armas por cosas de la tierra; sueña ahora con otra espada distinta a la que cuelga de su tahalí, por vez primera desmadejadamente. Confinado a la ventana de su alcoba por heridas aún frescas,

acaso entrevé en los atardeceres misteriosos de la tierra vasca, la espada de Santiago que abría a España o la espada flamígera del Arcángel...

No tiene el valiente soldado por qué arrepentirse de esta primera etapa de su vida que es la de todos los hidalgos de la época; sin embargo lo sacude junto con el sentir adolorido de sus andanzas, aquel desbordamiento pasional, aquel hervir de alma fermentada que sólo puede verse en los conversos.

39 Aman más los que más tienen que hacerse perdonar. Ama así María Magdalena y también el derribado por un rayo en el camino de Damasco y el que angostó su juventud en los libros de los herejes y en los gineceos de Alejandría.

40 Pero de estas llamas consumidoras nace el fénix predestinado: San Pablo salva el Cristianismo en sus fragores iniciales cuando su perfil podía ser todavía el de una nube o el de una montaña en la tremenda noche.

41 San Ignacio vuelve a salvarlo cuando la noche del cisma amenaza con disolver en nube la montaña.

42 La tierra de Guipúzcoa da para esto; y da para más. Su savia levanta los castaños seculares, los magníficos robles... Pero su savia alcanza también para la espiga eucarística, para las gotas de sangre de las amapolas.

Amapola encendida, trigo de comunión, hostia viajera es el santo dulcísimo que a pocas leguas de Loyola florece en un pueblecito todo paz y entereza, Beasaian, a la sombra de un ruedo de colinas.

43 San Martín de la Ascensión de Loynaz es la estrella, el perfil semi-borrado en la moneda donde San Ignacio es el escudo.

44 A pesar de las tangencias evangélicas, San Martín no se parece a San Pablo, el que hizo cuajar el Cristianismo en el caliente hueco de su mano; ni a San Agustín, el que le dio rango de intelecto y finura de acento.

45 Si tuviéramos que buscarle reminiscencias a nuestro mártir del Japón, las encontraríamos más bien en el Poverello de Asís o en los anónimos, innúmeros misioneros que escogieron la senda más oscura para su tránsito en el mundo, la evangelización en tierras perdidas.

46 Esta elección despoja de antemano al que la ejerce, de todo brillo y toda recompensa en esta tierra; aun de la más espiritual o del más austero.

47 El que va a sembrar sus palabras en los páramos lejanos, no sabe cuándo florecerá ni con qué fruto. No sabe siquiera si se la llevará el viento o se la comerán los pájaros como un gusano más, como un grano disperso.

El que va con su palabra por todo bagaje y por todo hierro, sabe que ha de morir por ella y no llega a saber si otros por ella han de vivir.

El que va con su palabra a cuestras como una cruz, no sabe en qué Calvario ha de plantarla; pero tiene que saber morir en ella, clavado como cruz erguida al viento.

El que siembra palabra viva ha de estar dispuesto a regarla con sangre viva de sus venas. Porque sólo la vida engendra vida, y sólo la propia sangre es el agua digna de la palabra de Dios.

48 La palabra divina en los pálidos labios del lanceado de Nagasaki, no salvó al Cristianismo, pero por muchas palabras como aquéllas nos salvaremos todos algún día.

49 San Martín de Loynaz no señaló rumbos a la iglesia ni redondeó un ciclo en su historia; él sólo dio lo que constituía su único patrimonio, la palabra de su alma y la sangre de su cuerpo, pero la sangre y la palabra fundidas fueron útiles como es la argamasa que pega uno sobre otro los soberbios sillares para que no se desplomen.

San Martín de Beasaian fue humilde y resistente como la argamasa; y como ella, se agitó, se extendió, se desapareció.

Pero no sabemos todo lo que está en su lugar por esta consistencia de su naturaleza y de las que le fueron semejantes, por esta fuerza estática de su sustancia, por el poder de cada molécula suya, o como las suyas, puesta a fijar, a apretar, a traspasar.

50 No tuvo como su vecino angélico, que librar batallas de pecho afuera o pecho adentro. No tuvo que volverse atrás en su ruta, trazada con una sola línea recta desde los castañares de su patio hasta los sangrientos cerezos de su martirio. No se le revolvió el alma en crepitar de angustias y deliquios, sino que fue toda mansa como una paloma en su nido.

51 Preguntada una vez Santa Teresa de Jesús, cuál de las dos hermanas de Lázaro era la predilecta en su devoción y juicio, contestó con muy español ingenio:

—Las dos son necesarias para servir al Señor...

52 Guipúzcoa ha dado al Señor dos servidores necesarios y a la hora de librar en ellos, mi corazón encuentra en cada uno su propia ardiente miel.

53 Si no es panal de oro lo que salió del vuelo mínimo, es culpa de la abeja libadora. La miel estará siempre en la mano de Dios.⁶⁶⁷

En esta parte segunda del "Tríptico de San Martín de Loynaz" la poeta compara a su antecesor con otro santo que la provincia vasca de Guipúzcoa dio a la Iglesia católica: San Ignacio de Loyola. La poetisa habla de las cualidades de uno y otro y saca interesantes conclusiones.

Inicialmente, en el versículo treinta y cinco, la escritora nos da datos preliminares, nos dice que Guipúzcoa dio al mundo a los dos santos mencionados, y brevemente, a manera de aposición, la poeta nos menciona lo que cada cual hizo por la fe católica: Ignacio de Loyola "puso, cuando había de ponerlo, el pecho de arquitrabe a la Iglesia Católica" y San Martín de Beasaian dio su sangre y "llevó el nombre de Cristo por encima del mar y las tinieblas a las regiones más insondables del planeta."

⁶⁶⁷ LOYNAZ, parte II ("Escorzo al aire de dos santos vascos") del poema en prosa "Tríptico de San Martín de Loynaz". En: *PNFG, Poesía completa*, 168-170.

A lo largo del versículo treinta y seis, la poetisa nos da una exhaustiva semblanza de Ignacio de Loyola. Primero lo compara con San Pablo de Tarso y con San Agustín de Hipona y, a lo largo de todo el extenso versículo, la poeta va señalando sus semejanzas y diferencias con estos santos. De antemano la escritora se refiere a Pablo de Tarso cuando habla de su "energía y de su fuego", de sus dotes de conducir y organizar "como él lo hac[ía] bravamente, apasionadamente", con todo y las distracciones que sufría este apóstol para consolidar su pensamiento organizadamente como el obispo de Hipona, pues tenía que andar viajando para animar la fe de diferentes comunidades y aparte trabajaba curtiendo pieles para ganarse el pan cotidiano y poner así el ejemplo de la laboriosidad entre sus correligionarios. Para Dulce María, San Ignacio de Loyola tiene el ímpetu de este santo, con la añadidura de que pudo sistematizar sus ideas como lo hizo San Agustín. Tiene, pues, la fuerza del predicador de Tarso y las dotes de filósofo del santo de Hipona. Dice la escritora que este último le enseñó al fundador de la Compañía de Jesús a "penetrar con elasticidad de tigre y con vuelo de águila las selvas vírgenes de la conciencia, las escarpadas cordilleras de los destinos humanos", con la característica de que el pensamiento del santo de Loyola "no se proyecta introvertidamente como en el hijo de Santa Mónica, sino que se vuelca [...] más allá de su horizonte, más allá de su tiempo". A manera de paréntesis, consideramos injusto que la autora dé a entender que las elucubraciones del obispo de Hipona no hayan trascendido su momento histórico, pero tal vez la escritora se refiera a la fundación de la Compañía, que, como fruto de las ideas de

su formador quedara para la posteridad —por cierto, Dulce María compara a esta creación de la institución de los jesuitas, con la formación de las comunidades cristianas de San Pablo, cuando dice: “Sólo San Pablo remueve, organiza, fundá, funde [...]” Por último, con relación al santo de Loyola, Dulce María dice, con una hipérbole que expresa su gran admiración hacia él, que “si la llama de su pensamiento hubiera menester de aceite para mantenerse encendida, no alcanzarían todos los olivares de su patria para suministrarlo.”

En cuanto a la admiración de la poeta hacia San Ignacio, podemos decir que se extiende también a San Pablo y a San Agustín. Los tres fueron conversos y en su juventud rebeldes. En una entrevista hecha por Pedro Simón a nuestra autora, se le pregunta que si seguía conservando las mismas predilecciones literarias de su juventud: “Sus libros de cabecera eran los de San Agustín y San Jerónimo, sin ocultar su entusiasmo por los ‘santos rebeldes’, lo que la llevaba a leer todas las biografías de San Pablo que pudiera encontrar.”⁶⁶⁸ A lo que la escritora responde afirmativamente.

Ahora bien, en los versículos treinta y siete y en el que le sigue, la autora deja a un lado las comparaciones y abunda en datos y descripciones del santo de Loyola: “Su ojo horada las distancias, su brazo empuja siempre” —con esto hace alusión tanto a su inteligencia como a su valor. Luego narra sucintamente su vida antes de su conversión: fue soldado y al ser herido en Pamplona se convierte en guerrero de Cristo.

⁶⁶⁸ Pedro SIMÓN, “Conversación con Dulce María Loynaz”. En: Simón, 42.

Luego, en el versículo treinta y nueve, la poeta hace una reflexión sobre los santos conversos: "Aman más los que más tienen que hacerse perdonar." Y menciona entre ellos a María Magdalena, nuevamente a San Pablo ("el derribado por un rayo en el camino de Damasco") y a San Agustín ("el que angostó su juventud en los libros de herejes y en los gineceos de Alejandría").

En el versículo cuarenta, nuestra autora se refiere específicamente a la conversión de San Pablo: tras perseguir a los primeros seguidores de Jesús, en su encuentro con Él, salva al primitivo cristianismo "cuando su perfil podía ser todavía el de una nube o el de una montaña en tremenda noche", es decir algo vaporoso y falto de consistencia o bien una masa sólida y fuerte pero oculta por la oscuridad. Este comentario da pie para seguir hablando del santo de Loyola; Dulce María dice que este último salva nuevamente al cristianismo, esta vez del cisma que amenaza "con disolver en nube la montaña" —versículo cuarenta y uno.

En seguida, la poeta va conduciéndonos al tema medular —San Martín de la Ascensión y Loynaz— y así es como, en el versículo cuarenta y dos, nos ubica en Guipúzcoa y nos dice que esta tierra dio savia no sólo para los "magníficos robles" —aludiendo a San Ignacio—, sino también para "la espiga eucarística, para las gotas de sangre de las amapolas", expresiones con que la poetisa se refiere a San Martín y que se repiten en el mismo versículo, con un efecto redundante: "Amapola encendida, trigo de comunión, hostia viajera".

Luego, en el versículo siguiente —el cuarenta y tres— nuestra escritora vuelve a la mención de los dos santos vascuences y

establece una perspectiva de la personalidad de ambos –de ahí el título de esta parte segunda de este poema: “Escorzo al aire de dos santos”. Y en esta relativización de ambas almas, el mártir de Japón es el “perfil semi-borrado en la moneda donde San Ignacio es el escudo”.

San Martín de la Ascensión y Loynaz no se asemeja ni a Pablo de Tarso ni a San Agustín de Hipona –versículo cuarenta y cuatro. Si fuera preciso encontrarle semejanzas, se parecería más a San Francisco de Asís o a los misioneros que escogieron el anonimato de llevar la palabra de Cristo a los más remotos lugares –versículo cuarenta y cinco.

La poeta, en el versículo cuarenta y seis, nos empieza a hablar de la labor misionera de muchos hombres y mujeres que la eligen como un destino sin brillo y lleno de sufrimientos. Y luego, a lo largo del siguiente versículo –el cuarenta y siete–, la poetisa nos va exponiendo con más detalle los sinsabores de los misioneros. Comienza con la alegoría del sembrador, en la que la tierra son los campos de evangelización, las semillas son la palabra de Jesucristo, y el que siembra, el misionero. Y por eso la escritora dice del evangelizador: “El que va a sembrar sus palabras en los páramos lejanos, no sabe cuándo florecerá ni con qué fruto”. En seguida, la autora se aproxima más a la “Parábola del sembrador” que aparece en los tres Evangelios sinópticos –*Mateo* (13, 3-9), *Marcos* (4, 1-9) y *Lucas* (8, 4-8)–, al decir que el misionero no sabe si su palabra “se la llevará el viento o se la comerán los pájaros [...]”, en donde encontramos esos ecos bíblicos: “Y al sembrar, unas semillas cayeron a lo largo del camino; vinieron las aves y se las comieron” (*Mateo*, 13, 4).

En seguida, en este mismo versículo cuarenta y siete, la poeta se refiere a la palabra de Dios como arma, y a la evangelización, como un combate: "El que va con su palabra por todo bagaje y por todo hierro, sabe que ha de morir por ella y no llega a saber si otros por ella han de vivir."

La poetisa continúa hablando, en este mismo versículo, del acto de llevar a lugares lejanos -la palabra de Dios, ahora como participación del sacrificio eucarístico de Cristo, al llevar a costas el mensaje de salvación a manera de cruz, que en el caso del misionero "no sabe en qué Calvario ha de plantarla, pero tiene que saber morir en ella".

Por último, en este mismo versículo cuarenta y siete, la poeta compara la labor misionera con una planta ya nacida y crecida, que hay que regar con la sangre propia: "Porque sólo la vida engendra vida, y sólo la propia sangre es el agua digna de la palabra de Dios".

En seguida, en el versículo cuarenta y ocho, nuestra escritora compara a los dos santos vascos y sale en defensa de su pariente: él no salvó al cristianismo como San Ignacio, "pero por muchas palabras como aquéllas [refiriéndose a la evangelización en labios de un fraile oscuro como San Martín] nos salvaremos todos algún día".

La poeta continúa hablando en el versículo siguiente -el cuarenta y nueve-, de la humildad de la labor del mártir del Japón y de los que son misioneros como él, y nuevamente, la poetisa lo asocia con el fundador de la Compañía de Jesús, coterráneo de San Martín y compara la obra de uno y otro: la del evangelizador en tierras remotas no trascendió a nivel iglesia como la del santo de Loyola, aquél se

santificó por dar su cuerpo y su sangre a favor de la evangelización junto con otros veinticinco mártires en una embajada oscura como ha habido muchas y siempre en la historia de la comunidad católica. Nuestra poetisa compara el cometido de su pariente, San Martín, con el de la argamasa en arquitectura: efectivamente él no sirvió de sillar en la construcción perenne de la iglesia, pero sin argamasa las piedras no pueden soldar unas con otras.

En seguida, en el versículo cincuenta, la poeta menciona otra virtud de San Martín de la Ascensión y Loynaz: su alma simple y mansa, "como una paloma en su nido"; no fue guerrero como su coterráneo San Ignacio, nunca tuvo que rectificar el camino como los santos conversos: su vida fue una línea recta de Beasaian al martirio.

Más adelante, en el versículo cincuenta y uno, la poetisa compara a las hermanas de Lázaro —el personaje bíblico de Betania, amigo de Jesús, a quien Él revivió— con los dos santos vascuences: al de Loyola con Marta, la que es prototipo de llevar a la acción el servicio al prójimo, y al varón de Beasaian con María, símbolo de la vida contemplativa. Esta equiparación de nuestra escritora, se da tras haber mencionado un comentario de Santa Teresa de Jesús en que la santa dice que las dos hermanas —Marta y María— "son necesarias para servir al Señor". Y es así como en el versículo que sigue —el cincuenta y dos—, nuestra autora dice que "Guipúzcoa ha dado al Señor dos servidores necesarios [...] cada uno [con] su propia ardiente miel."

Finalmente, en el último versículo de esta parte segunda del "Tríptico de San Martín de Loynaz" —el cincuenta y tres—, la poeta

continúa con el tema de la miel y nos dice que la que salió "del vuelo mínimo" —el de San Martín— "estará siempre en la mano de Dios", y es culpa nuestra si no valoramos ese néctar, ese "oro".

Ahora transcribiremos la parte tercera de este extenso poema "Tríptico de San Martín de Loynaz", para luego analizarlo:

III

UNA PEQUEÑA LANZA EN EL CAMINO

54 Aquella mañana de octubre del año 1947 llegaron forasteros a la antigua villa de Beasaian en Guipúzcoa.

55 Eran ella y él, ya entrados como el lugar en el otoño; grises las ropas, grises los cabellos y los ojos con un solo gris de muchas y distintas lejanías.

56 Muy pocos habitantes repararon en ellos; alguna viejecita de camino a la misa volvió apenas el rostro entre sus tocas de viuda... Los chiquillos que recolectaban guijas debajo del puente, no interrumpieron sus juegos para verlos pasar.

57 La añeja villa vasca era como uno de esos reinos encantados de los libros de cuentos; una neblina inmóvil, hecha del vaho del río y el rezumar de los recuerdos, parecía guardarla en urna de cristal con sus pequeñas casas de tejados húmedos, su plazuela solitaria, su iglesia al fondo, ya recostada en la colina donde empezaba el campo.

Y era justamente en el campo donde acababa el sueño pueblerino, el cristal impalpable de su sueño aislador.

58 Por singular contraste, mientras la villa ensimismada parecía suspensa del hilo de agua de su fuente, el campo circundante se ensanchaba lleno de vida, si vida ha de llamarse al ruido, al movimiento, al alentar de hombres y de máquinas.

59 Campo de vida el suyo, campo de castaños y de huertas rayado en múltiples caminos por las paralelas de los trenes; aire azul perforado por las sirenas de las fábricas y las chimeneas humeantes... Tierra que amamantó raíz de santos, generaciones de guerreros y en que se entraba ya el trajín del siglo a oleadas de mar impetuoso.

60 Así fue Beasaian aquella mañana para los grises viajeros que venían de América en pos de un sueño que paradójicamente se les hacía cada vez más lejano, que habría ya que desentrañarlo de otro sueño.

Y el sueño persiguido tenía un nombre, un bello nombre de santo oscuro, arcaico, olvidado... Se llamaba San Martín de la Ascensión de Loynaz.

61 Lo fueron a buscar a la orilla del río donde el agua teñida de hollín se cuajaba en grumos pardos; lo buscaron bajo el sol otoñal entre los pastizales tibios por el jadeo de las vacas... y luego en la frescura de las albercas y en la penumbra de las sacristías olorosas a incienso y a alcanfor.

Por el campo despierto, por las calles dormidas, fueron buscando rastros que el campo había perdido en su nuevo bregar o la ciudad había cubierto bajo la cal de su letargo... y

el Santo seguía siendo sólo un nombre, un vago, dulce nombre sin saber dónde posarse.

62 Llegaron hasta los castaños de su casa, los mismos que arrullaron aquella infancia de filiación celeste, tal vez su primer éxtasis de niño predestinado a los arcanos de la Gloria... Llegaron los viajeros hasta los centenarios troncos y recogieron las castañas caídas en el césped, pero no se atrevieron a comerlas por el delicado temor de hallar en ellas quizás lo que buscaban, de morder de pronto en pulpa angélica, en sueño vivo...

63 Pero no; hacía mucho tiempo que esos castaños sólo veían el cotidiano trasiego de las bestias y los cambios de luces que el tramonto del sol iba filtrando a través de sus ramas día por día.

64 Entre aquella mañana de octubre de 1947 y aquella otra también de octubre de 1583 en que San Martín adolescente partiera rumbo a la Universidad de Alcalá de Henares, habían transcurrido trescientos sesenta y cuatro años que desleían en su sombra el halo de oro, que amortiguaban en su ceniza el aleteo de los serafines...

Trescientos sesenta y cuatro años eran seguramente muchos años para aquellos viajeros fatigados; eran de todos modos trescientos sesenta y cuatro años que borraban, que entumecían, que silenciaban...

65 En vano el buen guardián mostró a los visitantes la capilla levantada con piedras de milagro; el milagro mismo

era ya un perfume desvanecido en los alcores, una expresión de voluntad sobrenatural y divina que apenas perduraba en un minúsculo templo perdido entre los bosques.

66 Perdido entre los bosques quedó el sueño que había puesto alas en los pies y dulzura en el corazón de los viajeros. Perdida la dulzura y el camino. Perdido, bien perdido el corazón.

Después fue ya un después hecho tan sólo de horas que pasaban con lentitud de nubes, con mansedumbre de rebaños... Desfile de horas blancas al trasluz del paisaje, goteo de una fuente en algún sitio, suspiro mal atado en la partida.

67 Después, también, la gentileza del Párroco ofreciendo a sus huéspedes una pequeña imagen del Santo Patrón, una estatuilla de greda coloreada que durante años sobre su mesa de trabajo dispensó compañía familiar a sus vigiliias y a sus libros, a todo aquel su quieto rincón de sacerdote, de varón justo, erguido en soledad y pensamiento.

68 Regreso a media tarde, a media melancolía, a medio andar entre la realidad y el sueño...

69 ¿No son iguales todos los octubres? Y todas las mañanas... ¿No lo son? Y una hoja de castaño ¿no es igual a otra hoja de castaño aunque descendan siglos por el árbol?

70 El tráfago de la vida parecía detenerse al pie de aquella plácida colina, dar un rodeo en torno de ella como los leones del circo frente a las vírgenes cristianas...

71 El pueblo estaba allí, intacto en su fanal de brumas; el sueño tenía que estar también, corpóreo casi porque fue un sueño muy soñado.

72 Sin embargo, los caminantes se volvían sin él, no habían logrado rescatarlo de entre la trama de fulgor y sombra que lo ceñía quizás al único recodo por donde ellos pasaron de largo...

Y este pensamiento —el de haber podido estar cerca y no haber llegado— se fue haciendo cada vez más agudo, cada vez más lacinante... Se fue haciendo semejante a aquellas dos mínimas lanzas que atravesaban en cruz la imagen regalada por el Párroco.

73 Y a manera de lanza que abre camino a la muerte y a la vida, a la sangre y a la luz, el pensamiento en punta de costado dejó paso al sueño inasido, a la verdad reacia. Y la verdad y el sueño hablaron así:

74 —'El Santo que buscabas estaba tan delante de tus ojos que tus ojos hechos a traspasar los horizontes, no lo supieron ver.

75 'El Santo estaba en el libro de misa de la anciana que se cruzó contigo en la plazuela, y en los ojos serenos de las vacas que bebían el agua junto al río y en la sonrisa del viejo guardián cuando hacía sonar sus llaves herrumbrosas en el silencio del castañar dorado.

76 'Estaba al mismo tiempo entre las guijas de los niños cuyos juegos contemplaste un instante desde el puente,

porque todo niño puede llegar a ser un santo y todo santo alguna vez fue niño...

'Un niño simplemente jugando con las guijas.

77 'También estaba —y no alcanzaste a comprenderlo— en la obra honrada del hombre, en el coraje de sus empresas, en su fatiga de cada día.

78 '¿No entró el Santo como el fuego y la máquina en los oscuros bosques de las almas? ¿No es fatigarse sin ceder a la fatiga, un signo fiel de santidad?

79 '¡Hasta en los grumos de oro que la hulla anillaba por el río, estaba el oro humilde de su nimbo que creíste gastado por los siglos!

80 'El goteo de fuente oculta y cercana, era el de su palabra no cegada por la muerte, porque sigue viviendo en otras voces, así como la fuente sigue siéndolo a través de infinitas gotas de agua.

81 'En tu misma tristeza de no hallarlo, estabas hallándolo ya, haciendo tuyo por derecho de amor y de tristeza, lo que quisiste hallar sin tristeza y acaso sin amor.

82 'Pero el pájaro no se reconoce en el que está reflejado en el agua; piensa que es otro pájaro, de tan claro que está y tan tranquilo.

83 'Como el fruto en la rama, como las estrellas en la noche, como el aire en cada bocanada de tu aliento, estaba todo tan en su sitio natural que nada viste.

84 'Que así, viviendo de respirar, no piensas que respiras, y sólo ves la fruta en la bandeja, y caminas bajo las estrellas como si fuera una costumbre y no un prodigio.

85 'Rodeados de milagros, no aciertan los hombres a comprender un milagro solo: Te acercaste mil veces a lo que hubiera sido para ti ese milagro, y mil veces lo dejaste donde estaba, en la flor, en el árbol, en el agua.

86 'Ahora búscalo en ti, que en ti lo tienes también, y casi a flor de piel, a flor de alma.⁶⁶⁹

En esta parte tercera del "Tríptico de San Martín de Loynaz", la poeta, tal como lo sugiere en el título que le da —"Una pequeña lanza en el camino"— narra la dificultad de dos viajeros de tener un encuentro espiritual con el mártir del Japón al llegar con ese objetivo en sus conciencias a la tierra vasca de Beasaian. Finalmente nuestra escritora nos hace ver que la coincidencia entre los viajeros y el alma de San Martín se dio de hecho y que el obstáculo era simplemente miopía anímica y un tanto de falta de sensibilidad para las cosas del espíritu.

En los versículos cincuenta y cuatro y en el que le sigue, la poetisa nos da datos preliminares: nos da la fecha de la visita de los forasteros al pueblo de Beasaian, en la provincia de Guipúzcoa, y nos describe a los visitantes. Es necesario contemplar este retrato en un versículo aparte porque es simbólico: la poeta nos dice que eran una pareja —"ella y él"—, ambos ya entrados en años y semejantes en su

⁶⁶⁹ LOYNAZ, parte III ("Una pequeña lanza en el camino") del poema en prosa "Tríptico de San Martín de Loynaz". En: *PNFG, Poesía completa*, 170-173.

aspecto al del otoño en el pueblecito vasco: "grises las ropas, grises los cabellos y los ojos con un solo gris [...]". Esa mención del otoño, más adelante, en el versículo sesenta y cuatro, también está relacionada simbólicamente con el octubre en que San Martín de la Ascensión y Loynaz dejó la casa paterna para ir a estudiar a Alcalá de Henares.

En seguida, en el versículo siguiente —el cincuenta y seis—, nuestra poetisa habla de algunos personajes con quienes los viajeros se encontraron al llegar a Beasaian: una anciana camino a la iglesia y unos niños jugando recogiendo guijas debajo del puente. Los forasteros no fueron advertidos por esas personas, pero, a su vez, ellos tampoco les prestaron mucha atención; los viajeros estaban concentrados en la búsqueda de ese encuentro sobrenatural con el santo a través lo que había sido su ambiente en el que se crió.

Más adelante, en el versículo cincuenta y siete, la poeta pinta ante nuestros ojos la fisonomía de Beasaian: sigue siendo un pueblecito pintoresco hasta sus límites con la campiña, en donde la agricultura y demás labores del campo ya se habían mecanizado. Luego, en el siguiente versículo —el cincuenta y ocho—, la escritora nos explica lo que para ella era la tecnificación de la pequeña villa: usa el contraste del "hilo de agua de su fuente", que le da un rasgo de paz provinciana con los alrededores del pueblo llenos de vida "si vida ha de llamarse al ruido, al movimiento, al alentar de hombres y de máquinas".

En el versículo cincuenta y nueve, la poetisa continúa hablando del campo industrializado a los alrededores de Beasaian: la producción de sus castañares y demás huertas, la presencia del tren, las fábricas con sus "chimeneas humeantes".

Más adelante, en el versículo sesenta, nuestra autora nos describe la decepción de los dos viajeros de América al encontrar la pequeña villa tecnificada al igual que todos los lugares, por pequeños que fueran, en el resto del mundo, y no se pusieron a reflexionar que perseguían un sueño que había que "desentrañarlo de otro sueño", es decir, los viajeros iban tras una quimera que "[se] llamaba San Martín de la Ascensión y Loynaz" y esperaban encontrarla al visitar el lugar de origen del santo, pero no estaban en el estado anímico adecuado para desentrañar el misterio que representaba el paso del tiempo aún en una tierra que "amamantó raíz de santos, generaciones de guerreros" —expresión que aparece en el versículo inmediatamente anterior, el cincuenta y nueve. Los forasteros tenían la esperanza de encontrar un ambiente místico, rodeado de un aura especial, y las apariencias los descontrolaron y produjeron su decepción.

En el versículo sesenta y uno, nuestra poetisa nos va detallando los lugares en los que buscaron los visitantes el hallazgo de la espiritualidad del santo, tanto los típicamente rurales como los más recientes tras la mecanización de Beasaian, pero los viajeros tenían ilusiones en sus almas y no encontraron nada de lo que esperaban.

Siguiendo el curso del poema, en el versículo sesenta y dos, la escritora nos narra que los visitantes llegaron y estuvieron un rato en la casa donde nació y pasó su infancia el santo de Beasaian. Y en el versículo inmediatamente posterior —el sesenta y tres— la autora concluye en que en ese recinto ya habían pasado muchos siglos desde que tuvo habitantes y que parecía un lugar como cualquiera.

Luego, en el versículo sesenta y cuatro, como ya dijimos antes, la poeta asocia el octubre de la visita de los dos americanos con el otoño en que el santo se fué a Alcalá de Henares. Y, asimismo, nuestra escritora dice que los forasteros advirtieron que, con el paso de tantos años, el halo de oro que rodea a las imágenes del mártir parecía gastado —otro dato que, según veremos más adelante, es elocuente sobre la actitud materialista de los viajeros, o, por lo menos, sobre su pobre espiritualidad que tenía contemplada ver prodigios.

En el versículo siguiente —el sesenta y cinco— la poeta nos habla del milagro de las piedras que permitieron la construcción de la capilla en honor a San Martín, cuando nos refiere que los visitantes la conocieron. El mismo milagro no significó nada para los forasteros, al igual que ya no tenía importancia para los habitantes de la pequeña villa.

En seguida, en el versículo sesenta y seis, la poetisa nos expresa un tanto hiperbólicamente, que cuando ya los viajeros se preparaban para irse, estaban completamente decepcionados. La poeta nos describe magistralmente este estado de ánimo: "Después fue ya un después hecho tan sólo de horas que pasaban con lentitud de nubes, con mansedumbre de rebaños..."

Más adelante, en el versículo sesenta y siete, nuestra escritora nos refiere el hecho de que el Párroco del lugar les regaló a los visitantes una estatuilla de greda que representaba al mártir de Beasaian; e inmediatamente después —en el versículo sesenta y ocho— se nos narra que los forasteros están a punto de partir a media tarde, "a medio andar entre la realidad y el sueño" —otra expresión de su desánimo.

Más adelante, en el versículo sesenta y nueve, la poetisa sigue ambientándonos espiritualmente en el desconcierto de los viajeros: la realidad del pequeño pueblo de Beasaian es igual que la de cualquier villa en cualquier otra parte del mundo. En seguida, en los versículos setenta y en el que le sigue, la poeta nos retrata una vez más la fisonomía del lugar –callado, pueblerino, lleno de brumas– para conducirnos nuevamente al interior de las almas de los viajeros, para quienes “el sueño tenía que estar [allí] también, corpóreo casi porque fue un sueño muy soñado”. Aferrados a lo portentoso.

En el versículo setenta y dos, la escritora nos relata que los visitantes de América se van sin haber rescatado ese sueño y el pensar que habían estado a un punto de haberlo encontrado y no haberlo logrado, nos dice la poeta que, para los viajeros, era como “aquellas dos mínimas lanzas que atravesaban en cruz la imagen regalada por el Párroco”.

El resto del poema es una alocución a los que esperan ver prodigios sobrenaturales en la cotidiana y humilde realidad y que no tienen ojos nuevos con qué ver los portentos de cada día. Y empieza en el versículo setenta y tres, en el que la poeta nos dice que el sueño de los viajeros, así como la verdad reacia, lanceados como San Martín, “hablaron así:” (y comienza la alocución en el versículo setenta y cuatro).

Así pues, en este versículo mencionado, dice la poeta con un tanto de ironía que los forasteros no vieron al santo porque sus ojos “[estaban] hechos a traspasar los horizontes”. Nos dice también –refiriéndose al mártir de Guipúzcoa todo el tiempo como “el Santo” en

este fragmento admonitorio— que la pareja de visitantes se toparon con el San Martín idealizado, cuando se cruzaron con la anciana que iba a misa, pues estaba en el misal que ella llevaba; lo encontraron, asimismo, en “los ojos serenos de las vacas que bebían el agua junto al río y en la sonrisa del viejo guardián cuando hacía sonar sus llaves herrumbrosas en el silencio del castañar dorado.” Coincidieron con él cuando vieron a los niños jugando con las guijas “porque todo niño puede llegar a ser un santo y todo santo alguna vez fue niño...” —versículos setenta y cinco y el que le sigue inmediatamente después. “El Santo” también estaba en el progreso técnico, “en el coraje de sus empresas [refiriéndose a los dueños y operarios de las máquinas], en su fatiga de cada día.”—versículo setenta y siete.

“¿No entró el Santo como el fuego y la máquina en los oscuros bosques de las almas? ¿No es fatigarse sin ceder a la fatiga, un signo fiel de santidad?”—versículo setenta y ocho.

En seguida, en el versículo setenta y nueve, la voz de la reconversión reprocha a los viajeros haber pensado que el nimbo dorado de la imagen de San Martín estaba gastado por el efecto del paso del tiempo —tal como vimos que sucedió en el versículo sesenta y cuatro. Ese oro humilde, producto de la industria minera del lugar, también hablaba de la presencia del santo y, aunque su apariencia dijera lo contrario, seguía produciendo veneración a quien mirara esa imagen, con el mismo haló dorado del primer día en el que se le representó así.

Luego, en el versículo ochenta, la poeta nos habla de la fuente que ya mencionó en el verso cincuenta y ocho; aquí la usa como

símbolo de la palabra del mártir, que no fue abatida con su muerte, sino por el contrario, a manera de cada gota de agua de ese cauce oculto, sigue viva en cada miembro de la Iglesia.

En seguida, el versículo ochenta y uno es tan poético que sería impropio glosarlo, así pues, lo citaremos textualmente: "En tu misma tristeza de no hallarlo [al santo], estabas hallándolo ya, haciendo tuyo por derecho de amor y de tristeza, lo que quisiste hallar sin tristeza y acaso sin amor."

Con la metáfora del pájaro que, reflejado en el agua, piensa que se trata de otro pájaro de lo tranquilo que está el estanque, los viajeros vieron retratado su sueño y no se apercibieron que era el mismo que ellos llevaban en la imaginación.

En seguida, a partir del versículo ochenta y tres hasta el ochenta y seis, la poeta nos habla de los milagros cotidianos que nada tienen de sobrenatural y que sin embargo, con un poco de sensibilidad espiritual pueden enriquecernos y parecemos portentos de Dios: "Como el fruto en la rama, como las estrellas en la noche, como el aire en cada bocanada de tu aliento [...]" –versículo ochenta y tres. "Que así, viviendo de respirar, no piensas que respiras, y sólo ves la fruta en la bandeja y caminas bajo las estrellas como si fuera una costumbre y no un prodigio" –versículo ochenta y cuatro.

El resumen de todo este poema nos lo da la poetisa en sus dos últimos versículos –el ochenta y cinco y el que le sigue inmediatamente después: "Rodeados de milagros, no aciertan los hombres a comprender un milagro solo [...] en la flor, en el árbol, en el agua." Y finalmente: "Ahora búscalo en ti, que en ti lo tienes también, y casi a flor de piel, a flor de alma."

En seguida veremos con detenimiento otro poema de los de asunto bíblico o religioso en general, titulado "El primer milagro". El asunto ya fue tratado en la colección *Poemas sin nombre*, en el "Poema CXVI"; ahora tendremos la oportunidad de comparar cómo la poeta trata el tema en uno y en otro. Empezaremos por transcribirlo a continuación:

1 A ella como era mujer, no se le escapó la mirada de angustia de la novia al levantar la tapa de los cántaros.

La había visto poner luego silenciosamente los mismos cántaros de vino sobre la mesa mientras su mirada aleteaba en el aire como una paloma que acaba de descubrir que está perdida.

2 María sintió pena por la pena humilde, por las galas nupciales que hacían todavía más desairada aquella pena. Se volvió entonces a su hijo y le dijo en voz baja:

—Mira que no tienen vino... Se ha acabado ya el vino.

3 Había en los ojos que lo miraban, un ruego inocente, que él mismo no acertaba a comprender. Era como si le nacieran auroras en el pecho, como si le hormiguearan luces nuevas en la sangre.

4 Ella que nunca pidió nada, pedía ahora tan poco, que él se sintió vagamente disgustado, pesaroso de gastar en esa nimiedad su última ternura de hijo, su primera fuerza de Dios.

—Mujer, ¿qué te va en ello?— Ha dicho todavía defendiéndose de serlo...

5 Pero María no es más que una mujer sencilla. Ha olvidado las palabras del Ángel o acaso no las entendió nunca. Durante muchos años había traído el agua de la fuente todas las mañanas y cuidado el aceite de su lámpara todas las noches. Había, en fin, mantenido siempre el orden de su casa y tal vez pudiera perdonársele que ahora trastornara un poco el orden de los cielos.

6 Jesús la ha mirado como si la mirara por primera vez, con una como estrenada dulzura.

En aquel instante la madre se ha vuelto niña y él tiene miedo de herirla con una palabra seca, con un gesto, con esa facilidad con que se hiere a los infantes... Pero ella quiere nada menos que un milagro.

7 No se atreve a decirlo, pero es lo que quiere, lo que insinúan los ojos confiados que lo miran.

Tampoco él dice las palabras que piensa, porque él piensa seguramente que sería una locura, una prodigalidad hacer un milagro sólo para que dos recién casados estén contentos...

No lo dice, pero de todos modos se resiste tratando de suavizar su negativa.

8 Él es como un extraño en esa fiesta —ha tratado de argüir— y ella también debe serlo. Su hora no ha llegado todavía; nada de lo que hay allí tiene sentido, puede tenerlo ante los acontecimientos que se avecinan...

9 La voz de la madre sigue sonando sin embargo; es ahora un suspiro, un goteo de miel en su corazón que ya se había despedido de todas las dulzuras.

—Pronto descubrirán todos que ya no hay vino...

—¿Qué nos va en ello?— vuelve a decir el hijo, menos seguro...

Pero él mismo no reconoce ahora sus palabras. No son palabras suyas y la madre lo sabe, aun desde antes que él las dijera.

10 Ciertamente que a todos nos va mucho en la pena del prójimo aunque sea la pena más humilde y más pequeña.

11 Allí están los novios mirándose turbados, descubiertos de pronto en la intimidad de su pobreza, temerosos de incurrir en la mofa o el desdén de sus invitados.

Este su día feliz, el día de sus bodas, está a punto de convertirse en un día amargo, un día que recordarán luego, a lo largo de los incoloros días de su existencia, marcado por aquel rubor de su escasez en evidencia, por aquella mengua de su modesta hospitalidad.

Era su ocasión de lucir, de aparecer rumbosos y gentiles, su ocasión de ser señores y van pronto a perderla.

Era la única vez que atraerían sobre ellos las miradas de las gentes y esas miradas iban a tropezarlos torpes, cohibidos, desairados.

12 Había ya en el aire una interrogación suspensa de fiesta aguada cuando el Maestro estrechó en silencio la mano de

su madre, hizo traer de nuevo las bandejas y los cántaros ya retirados por vacíos.

13 De pronto un olor a pan fresco, recién sacado de los hornos celestiales se extendió por los ámbitos, y al mismo tiempo grandes chorros de vino brotaron por las bocas de las ánforas, rebosaron las copas alargadas, se derramaron sobre las vestiduras y las alfombras.

14 Mientras los novios recibían muy ufanos los parabienes de sus amigos, una algazara de crótalos saludaba algo inconscientemente, ingenuamente la aparición del prodigio inicial, fino preludeo en la gran sinfonía taumatúrgica.

15 Era el Primer Milagro: María lo sabía y sonreía.

Era el Primer Milagro, y era la última sonrisa...⁶⁷⁰

Si comparamos esta creación poética con el "Poema CXVI" –comentado en páginas atrás y que trata del mismo asunto: el primer milagro de Jesucristo en las bodas de Caná–, podríamos establecer algunas diferencias: en el "Poema CXVI", la poeta se centra más en establecer la trascendencia de este portento al equiparlo con otros realizados por Jesús, que en la narración de las circunstancias y las reacciones psicológicas de los personajes que intervinieron en ese prodigio –Jesús, por supuesto, su madre y los novios–, tal como ocurre en este poema que comenzaremos a estudiar –titulado "El primer milagro". En el "Poema CXVI", predominan las metáforas y demás recursos poéticos, mientras que en "El primer milagro" predomina la narración, aunque no por eso la autora deja de echar

⁶⁷⁰ LOYNAZ, "El primer milagro". En: *PNFG, Poesía completa*, 175-176.

mano a figuras literarias. En ambos poemas, sin embargo, la poeta nos hace notar la eficacia de la acción de la Virgen María como abogada e intercesora de los más necesitados.

Comenzaremos el análisis de "El primer milagro": en el versículo uno, la poetisa nos describe de entrada la reacción de la Virgen ante la falta de vino –no repetiremos la anécdota bíblica de las bodas de Caná, pues ya la referimos al glosar el "Poema CXVI", únicamente diremos que fue tomada del único evangelista que la refirió: Juan (2, 1-12). Nuestra escritora atribuye esta preocupación de la madre de Cristo ante el problema de los recién casados, como algo propio de su feminidad, a lo que añadiremos de su maternidad, pues ya antes de que Cristo nos confiara al cuidado de María, como lo hizo a punto de morir en la cruz (*Juan* 19, 26-27), ella ya estaba conmoviéndose por las penas ajenas como si fueran propias; agregaremos a esto la caridad de la Virgen que, adelantándose al gran mandamiento del amor al prójimo de Jesucristo, ya estaba poniéndolo en práctica.

En el versículo dos, la poeta continúa hablándonos de la reacción de María: "sintió pena por la pena hñmilde"; pero de la preocupación, pasó a la acción, según nos narra directamente el evangelista: ella no podía hacer nada, pero el hijo, sí. Y de ese modo, en la exégesis de nuestra autora, la Virgen dice en voz baja a Jesús: "Mira que no tienen vino... Se ha acabado el vino."

En seguida, en el versículo tres, la poetisa nos describe la reacción de Cristo ante las palabras de su madre: nos dice que Jesús notaba un "ruego inocente" en su mirada y sintió nerviosismo ("como si le nacieran auroras en el pecho, como si le hormigearan luces

nuevas en la sangre"). La autora, en el siguiente versículo —el cuatro— nos pone al descubierto los pensamientos de Jesús: "Ella que nunca pidió nada, pedía ahora tan poco [...]" Y eso es lo que justamente, según la escritora, le disgustaba al Maestro: "gastar en esa nimiedad su última ternura de hijo, su primera fuerza de Dios".

Nuestra escritora nos dibuja a María como una mujer simple en el versículo cinco, donde se explaya en darnos a comprender que ella ya había olvidado las palabras del Ángel o que tal vez ni siquiera las entendió. Y existe una distancia muy grande entre ser simple y ser humilde. Por supuesto que la Virgen guardaba en su corazón el mensaje del Arcángel Gabriel y aunque no viera realizados los anuncios hechos por éste con relación al hijo y fuera sometida a la rutina de cualquier mujer hebrea de su tiempo —llevar agua y leña al hogar, mantener la lamparilla nocturna encendida, tal vez criar algunas gallinas y borregos— su actitud frente al hijo era de quien mira de abajo hacia arriba, de profunda humildad. Y, dado que la Virgen nunca faltó a sus labores hogareñas, tal como lo dice literalmente nuestra poeta: "Había, en fin, mantenido siempre el orden de su casa y tal vez pudiera perdonársele que ahora trastornara un poco el orden de los cielos". Si la madre de Dios hubiera olvidado ya las palabras del Arcángel, no manifestaría esa fe en que Jesús podía hacer un milagro en esas bodas, en Caná de Galilea.

Más adelante, en el versículo seis, la poetisa pone ante nuestros ojos la actitud de Cristo ante su madre: la miró con "estrenada dulzura", la vio como una niña y "él tiene miedo de hierla con una palabra seca, con un gesto, con esa facilidad con que se hiere a los

infantes..." Sin embargo, nos dice la poeta, lo que la madre está pidiendo es un milagro —tema que nuestra escritora abunda en el versículo siete: ni la madre ni el hijo se atreven a decir lo que piensan; la Virgen quiere un portento que ella está segura de que Jesucristo lo puede hacer; y el hijo, según nuestra autora considera "una locura, una prodigalidad" adelantar su misión al hacer un milagro "sólo para que dos recién casados estén contentos..."

En este mismo versículo —el siete— la poeta nos dice también que Jesús "se resiste tratando de suavizar su negativa"; reticencia que es descrita con más amplitud en el siguiente versículo —el ocho: Jesús no quiere transigir en los deseos de su madre, pero, por otro lado, no quiere tampoco lastimarla, así que le dice que tanto él como la Virgen son extraños en esa reunión, que su hora aún no ha llegado.

El versículo nueve es un testimonio que rinde nuestra poetisa a la insistencia de la madre de Cristo como abogada nuestra, pues le dice al hijo sin desanimarse ante las reticencias que "pronto descubrirán todos que ya no hay vino". La respuesta de Jesús suena ajena a su calidad de hijo; aquí habla Dios: "—¿Qué nos va en ello?" Luego, en el versículo diez, la poeta nos dice que esa respuesta del Maestro no debe ser considerada en sentido literal, sino cómo una evasiva de Dios hijo, puesto que "a todos [y especialmente al Redentor] nos va mucho en la pena del prójimo aunque sea la pena más humilde y más pequeña."

Más adelante, en el versículo once, la poetisa nos dibuja las reacciones que podrían haber asumido los novios al no tener más vino que ofrecer a sus invitados; todas esas situaciones desastradas

podrían evitarse, si Jesús hace algo, y eso es de lo único que está segura la madre.

En los versículos doce y trece, nuestra escritora nos describe cómo ocurrió el prodigio: Jesús tomó la mano de su madre y pidió que le llevaran los cántaros vacíos y luego empezó a salir el vino de ellos en gran abundancia. Finalmente, en el versículo catorce, la versión de nuestra poeta nos dice que los novios se dieron cuenta del regalo de sus amigos —en el pasaje bíblico, Juan nos dice que sólo se percataron del portento los lacayos, los apóstoles que iban con Jesús y la madre de Dios. Y para cerrar el poema, en el versículo quince, la poetisa redundante con dos frases análogas: “Era el Primer Milagro: María lo sabía y sonreía. / Era el Primer Milagro, y era la última sonrisa...” Esta “última sonrisa” se refiere a la de la Virgen antes de que la misión del Rabí comenzara para culminar en el desastre del Calvario, porque María acompañaría a su hijo hasta su Ascensión a los cielos tras haber resucitado, pero, como podemos colegir de su dolor ante la cruz, para ella también fue un martirio el encargo redentor del hijo.

Es preciso hacer un breve comentario en torno al poema titulado “Dos Nochebuenas” y dividido en dos: “Nochebuena en Granada” y “La Paz, 24 de diciembre de 1845”. Por su título podríamos pensar que pertenece todavía a las creaciones de asunto religioso o bíblico en general, pero, desde una primera lectura hasta una más minuciosa, podemos ver que se trata de un relato del folclor primero andaluz y luego boliviano durante los festejos de la Navidad, envuelto en ropajes muy poéticos y entremezclados con literatura de viajes, pues estas

narraciones son producto de la visita de nuestra poeta a estas dos regiones del mundo. Por eso no juzgamos pertinente analizarlo con más detenimiento.

Ahora pasaremos a estudiar el poema "La novia de Lázaro" dividido en seis partes señaladas únicamente por un signo numérico romano. Lo analizaremos de la siguiente manera: transcribiremos el fragmento correspondiente y luego lo comentaremos. La referencia evangélica de donde fue tomado este poema sólo se halla en *Juan* (11, 1-44), y en el desarrollo del estudio de este poema estableceremos las diferencias entre la versión original de las Escrituras y la interpretación de nuestra poeta, siempre y cuando sea oportuno hacerlo. Otro dato preliminar es que este poema no se apega tanto a la versión propia del evangelista como a la psicología de una mujer que amó a Lázaro y siente terror ante la revivificación del amado y está indecisa entre volver a quererlo o seguir guardando un luto espiritual por él el resto de su vida. Pasaremos ahora a transcribir el fragmento primero:

1 Vienes por fin a mí, tal como eras, con tu emoción antigua y tu rosa intacta, Lázaro rezagado, ajeno al fuego de la espera, olvidado de desintegrarse, mientras se hacía polvo, ceniza, lo demás.

2 Vuelves a mí, entero y sin jadeos, con tu gran sueño inmune al frío de la tumba, cuando ya Martha y María, cansadas de esperar milagros y deshojar crepúsculos, bajaban en silencio lentamente la cuesta de todas las Bethanias.

3 Vienes; sin contar con más esperanza que tu propia esperanza ni más milagro que tu propio milagro. Impaciente y seguro de encontrarme uncida todavía al último beso.

4 Vienes todo de flor, y luna nueva presto a envolverme en tus mareas contenidas, en tus nubes revueltas, en tus fragancias turbadoras que voy reconociendo una por una...

5 Vienes siempre tú mismo, a salvo del tiempo y la distancia, a salvo del silencio: y me traes como regalo de bodas, el ya paladeado secreto de la muerte.

6 Pero he aquí que como novia que vuelvo a ser, no sé si alegrarme o llorar por tu regreso, por el don sobrecogedor que me haces y hasta por la felicidad que se me vuelca de golpe. No sé si es tarde o pronto para ser feliz. De veras no sé; no recuerdo ya el color de tus ojos.⁶⁷¹

Esta parte I del poema se centra en el regreso de Lázaro a la vida, pues como podemos observar del versículo uno al cinco, la poeta pone en boca de la novia del revivido, la palabra "vienes" o "vuelves". En el primer versículo, la desposada expresa dos emociones contrarias: el erotismo y la destrucción del amor que le tenía al amigo de Jesús. La voluptuosidad aparece en sus labios cuando le dice al amado: "Vienes por fin a mí, tal como eras, con tu emoción antigua y tu rosa intacta"; y la aniquilación de su amor es mencionada cuando la futura esposa del revivido le dice que, mientras él era ajeno a la corrupción, lo demás "se hacía polvo, ceniza".

⁶⁷¹ LOYNAZ, parte I de "La novia de Lázaro". En: *PNFG, Poesía completa*, 189.

Más adelante, en el versículo dos, la novia nos da el dato de que las hermanas de Lázaro –Marta y María– ya estaban “cansadas de esperar milagros”, y es que, según la versión bíblica, ellas enviaron un mensaje a Jesús cuando el hermano estaba enfermo y estaban seguras de que lo sanaría, pero al morir éste perdieron toda esperanza.

En seguida, en el versículo tres, la poeta pone en boca de la novia que en la esperanza contra toda esperanza de Lázaro de ser vuelto a la vida cuando supo que las hermanas enviaron una embajada al Maestro, y más tarde, en el milagro verificado, ella queda excluida, aunque el amigo de Jesús despierta “impaciente y seguro” del amor de su novia.

Luego, en el versículo siguiente –el cuatro–, la poeta usa varias metáforas para darnos a entender el erotismo que emana del joven desposado hacia su prometida y que ella siente así. En el versículo cinco la novia expresa una verdad muy fuerte: “me traes como regalo de bodas, el ya paladeado secreto de la muerte”.

Y al final de esta parte primera del poema, la prometida de Lázaro nos da a entender que tiene miedo de volver a ser la novia de un revivido y se defiende diciendo que no recuerda “ya el color de [sus] ojos”, cosa inverosímil, puesto que sólo habían transcurrido unos cuantos días de la muerte del hermano de Marta y María.

Pasaremos ahora a la parte segunda del poema:

II .

7 Tú dices que no es tarde y que la muerte no tiene más sabor que tiene el agua. Dicés que fue apenas en la reciente

lunada cuando te dejamos tras la terrible piedra del sepulcro
y aún no segaron en la mies el trigo que estaba verde la
mañana aquella en que salimos a castrar colmenas y nos
besamos por vez última...

8 Yo no contaba el tiempo, bien lo sabes. Sólo cuando te
fuiste empecé a contarlo, empecé a morirme bajo los
números y las horas y los días que en mi cuenta se hicieron
infinitos como son infinitas las angustias que caben en un
instante de mal sueño.

9 ¿Por qué quieres que cuente bien ahora, que tenga prisa
ahora, cuando ya con los dientes le gasté todos sus filos a la
prisa? Yo esperé un siglo sin esperar nada. ¿Y tú no puedes
esperar un minuto esperándolo todo?

10 Dime Lázaro: ¿Acaso no era más difícil resucitar que
quedarte, cuando mi alma se abrazaba a la tuya forcejeando
hasta desangrarse, con la muerte?

11 Vamos, refrena ahora los corceles de tu estrenada
sangre y ven a sentarte junto a mí, ven a reconocermme.

12 Yo también soy ya nueva de tan vieja: de los milenios
que envejecí mientras el trigo maduraba en la misma mies,
mientras lo tuyo era tan sólo una siesta de niño, una siesta
inocente y pasajera.

13 Y no te impacientes, amado mío, que yo aprendí
paciencia como letra con sangre, bien entrada.⁶⁷²

⁶⁷² LOYNAZ, parte II de "La novia de Lázaro". En: *PNFG, Poesía completa*, 190.

En esta parte segunda de nuestro poema, el asunto medular es el paso del tiempo tanto objetivamente (los pocos días en que Lázaro estuvo muerto), como subjetivamente para la novia, para quien le pareció una eternidad ese lapso.

Principiaremos con el versículo siete, en el que el novio insiste en que no han pasado más que unos cuantos días desde su muerte, que aún están a tiempo él y su prometida de amarse “y que la muerte no tiene más sabor que tiene el agua” (este último comentario es una respuesta a lo que dice la novia en el versículo cinco sobre el “paladeado secreto de la muerte” como regalo de bodas).

Más adelante, en el versículo ocho, la novia nos dice que nunca acostumbraba contar el tiempo, que fue hasta la muerte del amado cuando comenzó a computar hasta las horas que transcurrían. Después, en el versículo nueve, la prometida de Lázaro echa en cara al amado que quiera devolverle su dimensión al tiempo, cuando ella no estaba incluida entre los que sabían que podía ser curado por el Rabí y mucho menos esperaba que fuera revivido.

En el versículo diez, la desposada le vuelve a echar en cara al revivido que ella estuvo con él hasta el final, luchando con él contra la muerte, y con la misma mentalidad de las hermanas de Lázaro, que sabían que Jesús podía curarlo más no revivirlo (“Señor, si hubieras estado aquí, no habría muerto mi hermano” —Juan 11, 21—), la novia dice que hubiera sido más fácil que fuera sanado y se quedara, aunque ella, en lo particular, no tuviera fe ni esperara milagros.

Nuevamente en el versículo once se asoma el erotismo: "refrena ahora los corceles de tu estrenada sangre"; en este mismo versículo la prometida ya no se siente la misma, por eso pide al amado que deje a un lado sus ímpetus y se acerque a reconocerla: los pocos días de muerte del novio la transformaron, aunque lo que impactó más en ella no fue ese deceso, sino la revivificación misma.

Más adelante, en el versículo doce, la novia expresa que aquellos pocos días de la ausencia de Lázaro significaron para ella una eternidad —"Yo también soy ya nueva de tan vieja: de los milenios que envejecí [...]" Y, al final de esta parte segunda, en el versículo trece la desposada pide paciencia al amado. Ahora transcribiremos la parte tercera, para comentarla en seguida:

III

14 No se me oculta no, que es la felicidad la que no espera. Hora es de ser feliz y habrá de serlo o no serlo ya nunca. Se me devuelve el bien que di por perdido, el amor, la dulzura en lontananza del hogar, de los hijos, de las veladas a la lumbre en invierno; bajo la enredadera en el estío, unas tras otras dulces, pequeñitas, alárgándose hasta el confín del tiempo.

15 Todo eso comienza a tomar forma, a ponerse de nuevo al alcance de mi mano y de mi pequeña, femenina capacidad de imaginar la dicha.

16 Pero aún sabiéndolo así, no es culpa mía que esta dicha me tome por sorpresa, me encuentre desprevénida como invitados a la fiesta que llegan antes de que la casa esté arreglada.

17 Tiempo hubo de arreglarla y en verdad la arreglé muchas veces... Hasta que luego no la arreglé más y el polvo siguió cayendo, poseyendo la casa sin dueño.

18 No te empeñes, Lázaro mío, en echarme cuentas sobre el polvo: soy una novia vieja a la que habrá que perdonarle sus torpezas tanto como su piel marchita y sus ojos cerrados todavía a tal milagro.

19 Soy una novia vieja, y este amanecer en que vienes de donde vengas, de donde nadie vino antes, es un amanecer nuevo o demasiado viejo; es ciertamente como el primer amanecer del mundo. Toda la vida, toda la Creación, todo tú mismo están por delante.

20 Sólo yo quedé atrás. Todavía en las mieses de la mañana aquella, todavía en el beso perdido entre las mieses. Todavía en todo lo que ha dejado de ser, o no fue nunca.⁶⁷³

En esta parte tercera de nuestro poema se percibe que hay una lucha interna en la novia: por un lado, en los versículos catorce y quince, se percibe un optimismo, un deseo de sacar partido de la revivificación del amado y volver a soñar con una dicha a su lado: amor, hogar, hijos –verso catorce. La desposada dice que en su “pequeña, femenina capacidad de imaginar la dicha” nuevamente tiene la oportunidad de “ser feliz y habrá que serlo o no serlo ya nunca” –versículos quince y parte del catorce. Pero, por otro lado, la muerte, y más aún, la revivificación del futuro esposo la tomó por sorpresa

⁶⁷³ LOYNAZ, parte III de “La novia de Lázaro”. En: *PNFG, Poesía completa*, 190-191.

—versículo dieciséis— y eso es justamente lo que empaña sus deseos de volver a ser dichosa como cualquier mujer con su consorte.

Más adelante, en el versículo diecisiete, la poeta utiliza la metáfora de la casa arreglada para una fiesta, que aparece previamente en el versículo dieciséis, pero esta vez para decirnos que, al morir Lázaro, su novia dejó de acicalar su morada, que ésta empezó a cubrirse de polvo y "el polvo siguió cayendo, poseyendo la casa sin dueño".

En el siguiente versículo —en el dieciocho— la prometida sigue refiriéndose al paso del tiempo y sus estragos, pero esta vez en la fisonomía de la novia: "soy una novia vieja a la que habrá que perdonarle sus torpezas tanto como su piel marchita y sus ojos cerrados todavía a tal milagro"; declaración, por parte de la desposada, bastante hiperbólica, pues no habían pasado más que unos cuantos días en que Lázaro estuvo en un sepulcro.

Por último, para cerrar esta parte tercera del poema, en los versículos diecinueve y el que le sigue, la poeta pone en boca de la futura consorte que Jesús, al revivir a Lázaro, hizo de él una nueva creatura, ante quien "toda la vida, toda la Creación, todo tú mismo [refiriéndose al amado] están por delante. / Sólo yo quedé atrás [habla la novia]"; y es que lo que significa ser una nueva creación salida de las manos de Dios por segunda vez, impone reverencia y no amor a la prometida del redivivo.

Finalmente, la novia vuelve a la ambivalencia del inicio de esta tercera parte del poema: por un lado nos dice que su reloj se detuvo "en las mieses de la mañana aquella, [...] en el beso perdido entre las

miseses", es decir que aún lo ve con ojos de amor humano; pero esta esperanza de volver a amarlo como si nada hubiera sucedido es empañada nuevamente para la prometida: toda esa dicha, para ella "ha dejado de ser, o no fue nunca" –versículo veinte.

Ahora transcribiremos y comentaremos después la parte cuarta del poema que nos ocupa:

IV

21 Como el primer amanecer del mundo... Eso es, y hay que ajustarse a eso. Pero mientras se ajusta el corazón, será inútil que me fatigues con premuras.

22 Tuve una noche larga... ¿No comprendes? Tú también la tuviste, no lo niego. Pero tú estabas muerto y yo estaba viva; tú estabas muerto y reposabas en tu propia muerte como en un lago sin orillas, como el niño antes de nacer en la remansada sangre de la madre.

23 En tanto yo seguía viva con unos ojos que querían taladrar tu tiniebla y unos huesos negados a tenderse y una carne mordida, asaeteada por ángeles negros rebelados contra Dios.

24 ¡Tú estabas muerto y yo seguía viva sintiendo el paso, el peso, el poso de la noche que se me había echado encima, incapaz de morir o conmoverla!

25 Conmover la muerte... Eso yo pretendía. Conmover a la Inconmovible, a la Ciega; a la Sorda, a la Muda...

26 Fue otro quien lo hizo. Vino y la noche se hizo aurora, la muerte se hizo juego, el mundo se hizo niño.

27 Vino y el tiempo se detuvo, le abrió paso a su sonrisa como las aguas del Mar Rojo a nuestros antiguos Padres.

28 No necesitó más que eso, llorar un poco, sonreír un poco y ya todo estaba en su puesto. Dulcemente. Sencillamente. Indolentemente.⁶⁷⁴

El meollo de esta parte cuarta del poema que nos ocupa es el luto de la novia, su rebeldía ante la muerte del amado, el resistirse a aceptarla. En el versículo veintiuno retoma lo dicho en el versículo diecinueve —que forma parte de la parte tercera de esta creación poética y que, por tanto ya mencionamos—: “Como el primer amanecer del mundo...” Jesucristo hizo de Lázaro una nueva creatura y éste salió de las manos de Dios por segunda vez, cosa que a la novia le cuesta trabajo entender y aceptar: “mientras se ajusta el corazón, será inútil que me fatigues con premuras [se dirige al novio]”.

En seguida, en el versículo veintidós la novia le reprocha a Lázaro que ella también tuvo, al igual que él, “una noche larga”, pero la diferencia es que ella estaba viva y sufriendo la ausencia de su prometido mientras que él estaba muerto y ajeno a todo dolor.

Más adelante, en el versículo veintitrés, la poeta describe con singular belleza la rebeldía de la novia ante los designios de Dios: “yo seguía viva con unos ojos que querían taladrar tu tiniebla y unos huesos negados a tenderse y una carne mordida, asaeteada por ángeles negros rebelados contra Dios”. En el siguiente versículo —el veinticuatro— la poeta, en boca de la desposada, sigue en la línea del reproche a Dios por lo que ocurrió y a Lázaro por su premura de

⁶⁷⁴ LOYNAZ, parte IV de “La novia de Lázaro”. En: *PNFG, Poesía completa*, 191.

sentirse amado como antes de su muerte: "¡Tú estabas muerto y yo seguía viva sintiendo el paso, el peso, el poso de la noche que se me había echado encima, incapaz de morir o conmoverta! Aquí se destaca, además de la singular forma de presentarnos la psicología de la mujer que ha perdido al hombre amado, la aliteración⁶⁷⁵ —"el paso, el peso, el poso"— con que se refiere a esa oscuridad que se había cernido sobre la prometida tras la muerte del futuro consorte.

La expresión final de este versículo veinticuatro, con la que la novia compara la muerte con esa noche que estaba vivenciando —"incapaz de morir o conmoverta"—, sirve de entrada al siguiente versículo —el veinticinco—: "Conmover la muerte... Eso yo pretendía. Conmover a la Inconmovible, a la Ciega, a la Sorda, a la Muda..." Estos cuatro adjetivos con que se refiere la poeta a la realidad final de todo lo vivo no hacen sino mencionar algunas de sus características, pero sí las más terribles: el ser inexorable, pues, por más ruegos que se hagan a Dios, cuando Él determina que el fin de alguien ya llegó, la muerte es irrevocable. Es ciega también porque no mira de quién se trata; sorda, nuevamente, porque no escucha súplicas; y, por último muda porque en la mayoría de los casos no se anuncia.

En el versículo veintiséis, la poeta nos dice que fue Jesucristo quien conmovió a la muerte, comentario que tiene dos connotaciones: la derrota absoluta de la parca tras la muerte y resurrección del Cristo y los milagros que hizo Jesús en sus tres últimos años de vida, devolviendo la vida a varios muertos. Más adelante, en este mismo versículo veintiséis, la poetisa continúa hablando de la acción del

⁶⁷⁵ Ver nota al pie 623.

Maestro sobre el trance final de los seres humanos y, literalmente nos dice: "Vino y la noche y se hizo aurora, la muerte se hizo juego, el mundo se hizo niño". Y, efectivamente todo esto se verificó en la labor redentora de Jesucristo; en lo único en que no estamos de acuerdo es en que nuestra condición última se haya vuelto juego, porque nuestro Señor la conquistó con su propia sangre y cuerpo y fue todo un holocausto y de ningún modo un evento lúdico.

En seguida, en el versículo veintisiete y en el que le sigue inmediatamente después, nuestra escritora continúa refiriéndose al poder del Cristo sobre la muerte: "Vino [Jesucristo] y el tiempo se detuvo [...]"; lloró un poco, sonrió un poco "y ya todo estaba en su puesto. Dulcemente. Sencillamente. Indolentemente.". Consideramos que estos comentarios están hechos con la amargura que embargaba en esos momentos a la novia de Lázaro, pues Jesús nunca hizo sus milagros por capricho y a la ligera; siempre fueron actos corroborantes de la fuerza de su predicación, llevados a cabo para suscitar la fe de unos y fortalecer la de otros, darse a conocer como el Mesías y glorificar a Dios Padre.

En seguida transcribiremos y comentaremos el apartado quinto de este poema:

V

29 Ahora tú eres su obra, el recién nacido de su palabra
taumatúrgica.

Las que me digas en adelante, sólo serán el eco de la
suya dominadora, vencedora de la muerte. Serán las que no

supe arrancar de tu pecho vivo o muerto ni ganarle a su mano, ni beber en mi sed. Ellas caerán en mi alma horadada por la espera, como flores extrañas en un pozo.

30 ¿Te será lícito servirme de ellas para jurarme amor en la ventana; para mimar al ternero enfermo, para cantar al son de la vihuela como gustabas de hacerlo al atardecer, de vuelta de las faenas campesinas?

31 No lo sé, ni tú mismo puedes saberlo ahora. Sé que estás aquí, pálido todavía y todavía erguido en el deslumbramiento de tu alba, devueltos a tus labios los besos que no tuviste tiempo de besar.

32 Pero sé también que entre tú y yo ha ocurrido algo inefable, y aunque yo estoy aquí como tú estás, yo me he quedado fuera del prodigio, ajena a lo que hacían con tus labios, con tu cuerpo, con tu alma, con todo lo que antes era mío...

33 Cierto, la vida apremia y no hay que pedir más milagros al Milagro: la vida apremia y tus labios están cerca, exactos en su media luna rosa.

34 Yo podría besarlos si quisiera y lo querré muy pronto, amado mío... Pero ¡qué miedo como lepra, que duda para siempre de no besar en ellos lo que besaba entonces, lo que tal vez no valió la pena resucitar!⁶⁷⁶

El asunto principal de este apartado quinto del poema "La novia de Lázaro" es una cuestión de pertenecer radicalmente a Dios por

⁶⁷⁶ LOYNAZ, parte V de "La novia de Lázaro". En: *PNFG, Poesía completa*, 191.

parte de Lázaro como agradecimiento por haberlo revivido, o poder ser parte de la Divinidad y al mismo tiempo de la amada no en su calidad de prójima, sino de amor humano con cariz erótico. Es la novia la que expresa esta reverencia hacia lo que pertenece a Dios y no se considera digna de compartir con Él y por esto, a lo largo de la quinta parte del poema nos habla de su temor ante la idea de sentirse con derechos de poseer a Lázaro como una novia humana cualquiera.

En el versículo veintinueve, la poeta pone en boca de la prometida el resumen de todo este apartado: "Ahora tú eres su obra, el recién nacido de su palabra taumatúrgica." En el versículo que nos ocupa se da relevancia a "la palabra", tanto la divina como la humana, y es que Jesús está identificado con *el verbo* de Dios y, por lo tanto, con las Sagradas Escrituras:

En el principio existía la Palabra
y la Palabra estaba junto a Dios,
y la Palabra era Dios.

Ella estaba en el principio junto a Dios.

Todo se hizo por ella

y sin ella no se hizo nada (*Juan 1, 1-3*).

En nuestro poema y en el mismo versículo veintinueve la novia de Lázaro nos dice que las palabras que proferirá ahora el amado serán divinas, un "eco de la suya [de la palabra de Jesucristo] dominadora, vencedora de la muerte". Palabras que la prometida nunca, con meras fuerzas humanas, pudo "arrancar de [su] pecho [dirigiéndose al novio] vivo o muerto".

En seguida, en el versículo treinta, la poeta vuelve al tema de las palabras: la novia le pregunta al redivivo si podrá hacer uso de ellas con motivos meramente humanos, como lo hacía antes de volver a nacer al impulso de la Palabra de Jesucristo, quien es la Palabra *per se*. La respuesta la da la misma futura desposada en el versículo siguiente —el treinta y uno—: “No lo sé, ni tú mismo puedes saberlo ahora”. Y la novia se explaya, en este mismo versículo, en que le han sido devueltos a los labios del amado “los besos que no [tuvo] tiempo de besar”. Es interesante considerar que los labios tienen en este apartado una doble función: una tendiente a lo divino como lo es hablar a manera de eco de las palabras con que fue revivido y otra muy humana como es besar con voluptuosidad.

En el versículo treinta y dos, ante la realidad de que le fueron devueltos los ósculos que no tuvo tiempo de dar, la novia pone una barrera a ese erotismo: “Pero sé también que entre tú y yo ha ocurrido algo inefable [...] yo me he quedado [...] ajena a lo que hacían con tus labios, con tu cuerpo, con tu alma, con todo lo que antes era mío”. El reclamo es muy humano y tiene que ver con lo que dijimos líneas atrás sobre la pertenencia absoluta de Lázaro a Dios o si pudiera compartir su amor y agradecimiento a la Divinidad con un amor humano con rasgos carnales.

Más adelante, en el versículo treinta y tres, la poeta regresa al tema del apartado tercero, en el que la novia considera que se les ha dado una nueva oportunidad al redivivo y a ella de ser felices con un hogar e hijos. Y con una expresión llena de voluptuosidad da pie al fin de este apartado quinto: “la vida apremia y tus labios están cerca”.

Dice luego la novia que los besaré pronto, pero le invade el temor de ya no besar al mismo Lázaro que le pertenecía antes de morir, y entonces tal vez no valdría la pena resucitar ese amor.

En seguida transcribiremos y comentaremos el apartado sexto de este poema:

VI

35 Aprenderé de nuevo el vuelo de tus garzas, los diminutos ríos de tu sangre, la intimidad de tus luceros.

36 De la muerte rozada en punta de ala, borraremos las cicatrices mínimas, luz o sombra en tu carne rescatada.

37 Encontraré entre todo lo perdido, la miel que te era grata, la canción que te hacía sonreír y la que un día te ganó una lágrima. Y otra vez anudaré una cinta a mi trenza, una ilusión de novia a mi ventana.

38 Pero, ¿y si fueras tú quien no me hallaras? ¿Si fueras tú quien en vano buscaras lo que dejaste tras esa ventana vanamente engalanada, y en la miel no adivinaras tus abejas, y en la ofrenda de mí misma sólo tuvieras la de mi fantasma?

39 Si fueras tú quien a tu vez me hablaras sorda, me besaras fría, me sacudieras rígida... Tú quien me sorprendiera muerta, muerta, sí, inexorablemente muerta hasta en la sonrisa, liberada ya de cuanto pudiera ser gloria o tragedia en nuestro destino...

40 Ah, te estremeces, Lázaro, porque hasta ahora tú sólo has querido seguir siendo tú mismo y no te has preguntado si yo sigo siéndolo.

41 He podido morirme ante tus ojos que me ven viva todavía. He podido morirme hace un instante del encuentro contigo, del choque en esta esquina de mis huesos con tu rostro perdido... Choque de tu presencia y mi recuerdo, de tu realidad y mi sueño, de tu nueva vida efímera y la otra que ya te había dado yo en él. y donde tú flotabas perfecto, maravilloso, inmutable, rabiosamente defendido...

42 Sí, yo soy la que ha muerto y no lo sabe nadie. Ve y dile al que pasó, que vuelva, que también me levante... Me eche a andar.⁶⁷⁷

El asunto medular de esta parte sexta de nuestro poema es la lucha entre los recuerdos de la novia –prestos a ser revividos– y su choque con la realidad del milagro que se operó en Lázaro –del cual ella se consideraba excluida–; combate en el que triunfa el terror y la veneración ante la revivificación del amado, al punto de dar por hecho que, al morir el amigo de Jesús, murió también la novia, así como todo el amor humanamente posible de existir entre el redivivo y ella. Así pues, la que quedó muerta y la que necesita de otro milagro es la prometida de Lázaro.

En los versículos que van del treinta y cinco al treinta y siete, la poeta pone en boca de la novia, palabras llenas de optimismo, en las que la prometida está dispuesta a reanudar una relación hermosa con su novio, como la que tenían antes de la muerte de éste. No se le pasan a la amada los pequeños detalles que pudieran hacer feliz a

⁶⁷⁷ LOYNAZ, parte VI de "La novia de Lázaro". En: *PNFG, Poesía completa*, 192.

Lázaro: "Aprenderé de nuevo [...] la intimidad de tus luceros"; "De la muerte [...] borraremos las cicatrices mínimas"; "Encontraré entre todo lo perdido, la miel que te era grata, la canción que te hacía sonreír [...] Y otra vez anudaré una cinta a mi trenza, una ilusión de novia a mi ventana".

Sin embargo, nuevamente aparecen el miedo y la reverencia de la novia por tener delante de sí a un redivivo, y es así que en los versículos que van del treinta y ocho al cuarenta, la prometida comienza a barruntar y a cuestionar a Lázaro sobre qué pasaría si la muerta hubiera sido ella. De la suposición, la futura desposada, pasa al reproche: "Ah, te estremeces, Lázaro, porque hasta ahora tú sólo has querido seguir siendo tú mismo y no te has preguntado si yo sigo siéndolo" —versículo cuarenta.

En los dos últimos versículos de todo el poema —el cuarenta y uno y el que le sigue inmediatamente después—, la poeta nos prepara para un desenlace inesperado: la novia se siente muerta al amor del amado; pesa más en ella la estupefacción, la reverencia ante un hombre privilegiado por Dios, el miedo y el respeto que esto implica, y, así pues, su amor por Lázaro está muerto y, de alguna manera, por haberlo amado tanto antes de que éste muriera, ella también feneció y sus palabras finales son: "Ve y dile al que pasó, que vuelva, que también me levante... Me eche andar."

Por último, para cerrar este apartado segundo del *corpus* de poesías religiosas de Dulce María Loynaz, comentaremos otra creación en que el tema religioso da pie a tintes de amor humano —inclusive voluptuoso— tal como vimos que sucedió en "La novia de

Lázaro"; nos referimos al poema "San Miguel Arcángel", el cual comenzaremos por transcribir:

Por la tarde,
a contraluz
te pareces
a San Miguel Arcángel.

5 Tu color oxidado,
tu cabeza de ángel-
guerrero, tu silencio
y tu fuerza...

10 Cuando arde
la tarde,
desciendes sobre mí
serenamente;
desciendes sobre mí,
hermoso y grande

15 como un Arcángel.

Arcángel San Miguel,
con tu lanza relampagueante
clava a tus pies de bronce
el demonio escondido

20 que me chupa la sangre...⁶⁷⁸

⁶⁷⁸ LOYNAZ, "San Miguel Arcángel". En: *VRS, Poesía completa*, 69.

Formalmente, este poema no tiene una métrica uniforme, aunque abundan más los heptasílabos y los pentasílabos; en cuanto a rima, muestra una asonancia entre las vocales "a-e" en los versos uno, cuatro, seis, nueve, diez, catorce, quince, diecisiete y veinte.

En las tres primeras estrofas, la poeta se dirige a alguien, a quien compara con San Miguel Arcángel: "te pareces / a San Miguel Arcángel" –versos tres y cuatro–; "como un Arcángel" –verso quince. Todo parece apuntar que, en estas estrofas se dirige con erotismo a un hombre que le produce placer: "tu cabeza de ángel- / guerrero, tu silencio / y tu fuerza..." –versos seis, siete y ocho–; y toda la tercera estrofa.

El motivo netamente religioso de este poema aparece en la cuarta estrofa, cuando la poetisa usa el equívoco de nombrar al Arcángel verdadero para hacerle una súplica, tras haberlo mencionado para aludir a su amante carnal. La poeta le pide al ángel que venza al "demonio escondido / que me chupa la sangre..." –versos diecinueve y veinte–, es decir al adversario que le quita las ganas de vivir.

Nuestra escritora se apega a la descripción bíblica del Arcángel San Miguel "del hebreo "¿Quién como Dios?" (*Apocalipsis* 12, 7). Conocido como Príncipe de la Milicia Celestial, por haber arrojado al infierno al demonio. La tradición indica que tendrá un papel preponderante en el Juicio Final considerando las obras buenas de los justos (*Daniel* 12, 1). Se le representa ataviado con armadura militar, espada y balanza, alusiva a pesar obras buenas y malas. Patrono de múltiples ciudades, poblaciones y congregaciones. Protector contra los enemigos del cuerpo y del espíritu."⁶⁷⁹

⁶⁷⁹ Asamblea eucarística. *Misas de septiembre*. Año XIX, Nº 9, Septiembre 2001, 92.

The first part of the article discusses the historical context of the Spanish Civil War and the role of the Church. It then moves on to a detailed analysis of the Church's position during the war, highlighting its support for the Nationalist forces and its opposition to the Republican government. The author also examines the Church's role in the reconstruction of Spain after the war, focusing on its efforts to restore religious institutions and its involvement in social welfare programs. The text is written in a scholarly style, with numerous references to historical sources and a clear, logical structure.

The second part of the article continues the analysis of the Church's role in Spain, focusing on its relationship with the Francoist regime. It discusses the Church's support for Franco's policies and its role in the repression of dissent. The author also examines the Church's role in the transition to democracy, highlighting its efforts to promote reconciliation and its support for democratic reforms. The text is written in a scholarly style, with numerous references to historical sources and a clear, logical structure.

The final part of the article concludes the analysis of the Church's role in Spain, summarizing the main findings and discussing the implications for the future of the Church in a democratic society. The author also offers some suggestions for further research on this topic. The text is written in a scholarly style, with numerous references to historical sources and a clear, logical structure.

3. POEMAS DE FRATERNIDAD O DE AMOR HUMANO EN EL ÁMBITO DE AGAPE Y CÁRITAS. SIMPATÍA POR LAS PERSONAS CON DISCAPACIDADES FÍSICAS O MENTALES.

EL PRIMER POEMA de este tipo que detectamos en la obra de Dulce María es "La pena", que aparece en la colección *Versos 1920-1938*. Comenzaremos por transcribirlo para luego analizarlo:

¡Qué pena tan humilde y tan honda y tan quieta!
Es como un niño enfermo, como un niño sin madre...

.....

—La vida pasa abajo vestida de palabras...
La pena perseguida se esconde y calla...

5

Y calla.⁶⁸⁰

El asunto medular de esta creación poética es el dolor que impulsa a la poeta a escribir sin que esta labor mitigue su aflicción —cotejar versos del tres al cinco. La poetisa compara este sufrimiento con el que pudiera sentir "un niño enfermo, como un niño sin madre..." —verso dos. Y es que lo único que puede hacer triste a un infante es un padecimiento físico o la ausencia de una protectora y dispensadora de amor como lo es su madre. Y aquí la escritora, equipara su queja con un chiquillo triste, siente en carne propia su pena, que no logra ser

⁶⁸⁰ LOYNAZ, "La pena". En: *VRS, Poesía completa*, 25.

sanada ni con todo el lirismo del mundo, que se esconde entre las palabras y calla –como si la poesía pudiera remediar una enfermedad o la falta de una progenitora cuando ambas resultan imprescindibles de ser subsanadas.

Formalmente no tiene una métrica regular ni hay rima alguna.

En seguida analizaremos otro poema de fraternidad o amor humano a nivel de *agape* y *cáritas*, así como de simpatía por los discapacitados, titulado “El madrigal de la muchacha coja”, el cual empezaremos por transcribir:

- Era coja la niña.
 Y aquella
 su cojera
 era
- 5 como un ondulamiento
 de viento
 en un trigal...
- Era coja la doncella,
 trazaba eses de plata sobre el viento,
- 10 hecha a no sé qué curva sideral...
- Cristal quebrado era la niña... Mella
 de rosas, por el pie quebrada
 (¡y sin cristal que la tuviera alzada!...):
 Una rosa cortada
- 15 que cae al suelo y que el que pasa huella.

La niña cojeaba
y su cojera en una sonrisa
recataba
sin acritud de llanto ni querella:

20 Como la noche sella
su honda herida de luz –alba o centella–,
así sellaba
ella
la herida que en su pie se adivinaba...

25 Nadie la hallara bella
pero había en ella
como una huella
celeste... Era coja la niña:

Se hincó el pie con la punta de una estrella.⁶⁸¹

Formalmente, este poema no presenta una métrica regular aunque abundan los heptasílabos y los endecasílabos. En cuanto a rima presenta seis consonancias a lo largo de todo el texto: la terminación “_ella” en los versos dos, ocho, once, quince, diecinueve, veinte, veintiuno, veintitrés, veinticinco, veintiséis, veintisiete y veintinueve; la terminación “_ento” en los versos cinco, seis y nueve; la terminación “_al” en los versos siete y diez; la terminación “_ada” en los versos doce, trece y catorce; la terminación “_aba” en los versos dieciséis, dieciocho, veintidós y veinticuatro; la terminación “_era” en los versos tres y cuatro.

⁶⁸¹ LOYNAZ, “El madrigal de la muchacha coja”. En: *VRS, Poesía completa*, 30-31.

En la primera estrofa, la poeta compara la cojera de una niña con "un ondulamiento / de viento / en un trigo". La imagen de algo dinámico como el viento se repite en la estrofa dos: "trazaba eses de plata sobre el viento". Estas metáforas abundan en todo el texto, en el que la poetisa no hace sino hermosear el defecto de la cojera de una muchachita. Otro caso de embellecimiento de la malformación es la expresión: "Una rosa cortada / que cae al suelo y que el que pasa huella" –versos catorce y quince–, en la que habla asimismo de la crueldad de las personas humanas para con quien tiene alguna imperfección física.

En la estrofa cuatro, la poeta habla de la belleza anímica y espiritual de esta jovencita en quien Dios permitió una malformación y que compensó regalándole una sonrisa sempiterna y librándola de un carácter agrio o rebelde ante su defecto –"sin acritud de llanto ni querella" (verso diecinueve)–; idea que continúa en la estrofa cinco, en donde nuestra escritora nos dice que, para la muchacha, su herida moral, causada por su deficiencia física, estaba sellada y no era fuente de deformaciones o purulencias espirituales.

Nuevamente, en la estrofa seis, la autora habla de la ceguera del género humano ante las bellezas anímicas cubiertas de alguna deficiencia somática, sobre todo en nuestra cultura occidental, heredera de los ideales de hermosura griegos y romanos. De hecho, estos últimos tiraban a los lisiados desde la roca Tarpeia y no se ocupaban más de ellos. La escritora dice en esta última estrofa –la misma número seis– que "Nadie la hallará bella [refiriéndose a la niña coja]", pero la malformación de su pierna es "una huella / celeste [...]"

Se hincó el pie con la punta de una estrella". Así pues, para nuestra poeta en el caso concreto de esta última creación poética, el defecto físico de la adolescente representa una fuente de bendición, pues le permitió alcanzar un grado elevado de perfección espiritual, y, en general, su actitud hacia los baldados es del mismo tenor que ésta.

Ahora pasaremos a estudiar otro poema de simpatía por los discapacitados, titulado "El pequeño contrahecho", que pertenece también a *Versos 1920-1938*; empezaremos por transcribirlo:

- El pequeño contrahecho conoce
todas las piedras del jardín;
las ha sentido en sus rodillas
y entre sus manos ya escamosas
- 5 de humano reptil.
- En la tierra tirado parece un ángel roto,
el ángel desprendido de un altar:
Juega con los gusanos de la tierra
Y con las raíces del framboyán.
- 10 El pequeño contrahecho tiene
los pies más suaves y el cielo más lejos...
Cuando en brazos lo alza el hermano mayor,
él sonríe y extiende las manos
embarradas de tierra
- 15 para coger el sol...⁶⁸²

⁶⁸² LOYNAZ, "El pequeño contrahecho". En: *VRS: Poesía completa*, 37.

Formalmente esta creación poemática carece de uniformidad en la métrica, aunque predominan los endecasílabos. No hay rima de ninguna clase.

En este poema, en forma muy inusual en la poeta, trata de producir patetismo ante la narración cruda de los medios de locomoción y la forma de jugar del niño contrahecho. En la primera estrofa, la poetisa se aboca a los primeros, y nos dice que "todas las piedras del jardín" –verso dos–, es decir el sitio más duro y áspero de toda la casa en el que se mueve el pequeño, contradictoriamente para hallar solaz, son conocidas por las rodillas y las manos del niño baldado, "ya escamosas / de humano reptil" –parte del verso cuatro y verso cinco completo. Esta última expresión es mucho muy fuerte para describir la forma de andar del chiquillo.

En la segunda estrofa, la escritora expresa dos ideas: la primera es una comparación del infante contrahecho con "un ángel roto, / el ángel desprendido de un altar" –parte del verso seis y verso siete completo– símiles con que eleva a categoría de plegaria la condición defectuosa del niño, pues los ángeles fueron creados según la tradición judeo-cristiana para alabar y servir a Dios continuamente, y el chiquillo baldado, al ser comparado con ellos, da gloria a la Divinidad precisamente por su deformación. La segunda idea es la de presentarnos en una forma que va más allá de lo crudo y que se convierte en patetismo, la manera de jugar del infante: "Juega con los gusanos de la tierra / y con las raíces del framboyán" –versos ocho y nueve.

Más adelante, en la estrofa tres, la poeta expresa la dualidad constante en ella entre lo humano y lo divino, en este caso entre la tierra y el cielo: el pequeño tiene "el cielo más lejos..." y "extiende las manos / embarradas de tierra / para coger el sol..." —partes de los versos once y trece, así como los versos catorce y quince completos. Al hablar aquí del cielo, la escritora seguramente se refiere al firmamento, al cielo "material" y no a la gloria de Dios, porque si aludiera a ésta última, la poetisa no podría contradecirse en cuanto a que el niño es como un ángel continuamente en presencia de la Divinidad, es decir, en su cercanía con la Deidad. Por otro lado, nuevamente la poeta nos presenta a un baldado que sonríe y que no está amargado por serlo —otra faceta de su ser angelical.

Ahora transcribiremos y comentaremos otro poema en que aparece la fraternidad o amor humano en el ámbito de *agape* y *cáritas* y la simpatía de la poetisa por los discapacitados: "Canto a la mujer estéril".

- Madre imposible: Pozo cegado, ánfora rota,
 catedral sumergida...
- Agua arriba de ti... Y sal. Y la remota
 luz del sol que no llega a alcanzarte. La vida
- 5 de tu pecho no pasa; en ti choca y rebota
 la Vida y se va luego desviada, perdida,
 hacia un lado —hacia un lado...—
 ¿Hacia dónde?...
- Como la Noche, pasas por la tierra
- 10 sin dejar rastros

de tu sombra; y al grito ensangrentado
de la Vida, tu vida no responde,
sorda como la divina sordera de los astros...

- Contra el instinto terco que se aferra
15 a tu flanco,
tu sentido exquisito de la muerte;
contra el instinto ciego, mudo, manco,
que busca brazos, ojos, dientes...
tu sentido más fuerte
20 que todo instinto, tu sentido de la muerte.
Tú contra lo que quiere vivir, contra la ardiente
nebulosa de almas, contra la
obscura, miserable ansia de forma,
de cuerpo vivo, sufridor... de normas
25 que obedecer o que violar...
¡Contra toda la Vida, tú sola!...
¡Tú: la que estás
como un muro delante de la ola!
- Madre prohibida, madre de una ausencia
30 sin nombre y ya sin término... –esencia
de madre...– En tu
tibio vientre se esconde la Muerte, la inmanente
Muerte que acecha y ronda
al amor inconsciente...
35 ¡Y cómo pierde su
filo, cómo se vuelve lisa

- y cálida y redonda
la Muerte en la tiniebla de tu vientre!...
¡Cómo trasciende a muerte honda
- 40 el agua de tus ojos, cómo riza
el soplo de la Muerte tu sonrisa
a flor de labio y se la lleva de entre
los dientes entreabiertos!...
¡Tu sonrisa es un vuelo de ceniza!...
- 45 –De ceniza del Miércoles que recuerda el mañana...
o de ceniza leve y franciscana...–
- La flecha que se tira en el desierto,
la flecha sin combate, sin blanco y sin destino,
no hiende el aire como tú lo hiendes,
- 50 mujer ingrávida, alargada... Su
aire azul no es tan fino
como tu aire... ¡Y tú
andas por un camino
sin trazar en el aire! ¡Y tú te enciendes
- 55 como flecha que pasa al sol y que
no deja huellas!... ¡Y no hay mano
de vivo que la agarre, ni ojo humano
que la siga, ni pecho que se le
abra!... ¡Tú eres la flecha
- 60 sola en el aire!... Tienes un camino
que tiembla y que se mueve por delante
de ti y por el que tú irás derecha.

Nada vendrá de ti. Ni nada vino
de la Montaña, y la Montaña es bella.

- 65 Tú no serás camino de un instante
para que venga más tristeza al mundo;
tú no pondrás tu mano sobre un mundo
que no amas... Tú dejarás
que el fango siga fango y que la estrella
70 siga estrella...

Y reinarás
en tu Reino. Y serás
la Unidad
perfecta que no necesita

- 75 reproducirse, como no
se reproduce el cielo,
ni el viento,
ni el mar...

- A veces una sombra, un sueño agita
80 la ternura que se quedó
estancada –sin cauce...– en el subsuelo
de tu alma... ¡El revuelto sedimento
de esta ternura sorda que te pasa
entonces en una oleada
85 de sangre por el rostro y vuelve luego
a remontar el río
de tu sangre hasta la raíz del río...!
¡Y es un polvo de soles cernido por la masa

- de nervios y de sangre!... ¡Una alborada
90 íntima y fugitiva!... ¡Un fuego
de adentro que ilumina y sella
tu carne inaccesible!... Madre que no podrías
aun serlo de una rosa,
hilo que rompería
95 el peso de una estrella...
Mas, ¿no eres tú misma la estrella que repliega
sus puntas y la rosa
que no va más allá de su perfume...?
Estrella que en la estrella se consume,
100 flor que en la flor se queda...)
Madre de un sueño que no llega
nunca a tus brazos. Frágil madre de seda,
de aire y de luz...
¡Se te quema el amor y no calienta
105 tus frías manos!... ¡Se te quema lenta,
lentamente la vida y no ardes tú!...
Caminas y a ninguna parte vas,
caminas y clavada estás
a la cruz
110 de ti misma,
mujer fina y doliente,
mujer de ojos sesgados donde huye
de ti hacia ti lo Eterno eternamente!...

- Madre de nadie... ¿Qué invertido prisma
115 te proyecta hacia adentro? ¿Qué río negro fluye
y afluye dentro de tu ser?...¿Qué luna
te desencaja de tu mar y vuelve
en tu mar a hundirte?... Empieza y se resuelve
en ti la espiral trágica de tu sueño. Ninguna
120 cosa pudo salir
de ti: ni el Bien, ni el Mal, ni el Amor, ni
la palabra
de amor, ni la amargura
derramada en ti siglo tras siglo... ¡La amargura
125 que te llenó hasta arriba sin volcarse,
que lo que en ti cayó, cayó en un pozo!...
- No hay hacha que te abra
sol en la selva oscura...
Ni espejo que te copie sin quebrarse
130 —y tú dentro del vidrio...—, agua en reposo
donde al mirarte te verías muerta...
Agua en reposo tú eres: agua yerta
de estanque, gelatina sensible, talco herido
de luz fugaz
135 donde duerme un paisaje vago y desconocido:
el paisaje que no hay que despertar...
¡Púdrate Dios la lengua al qué la mueva
contra ti; clave tieso a una pared
el brazo que se atreva

- 140 a señalarte; la mano oscura de cueva
que eche una gota más de vinagre en tu sed!...
Los que quieren que sirvas para lo
que sirven las demás mujeres,
no saben que tú eres
- 145 Eva...
¡Eva sin maldición,
Eva blanca y dormida
en un jardín de flores, en un bosque de olor!...
¡No saben que tú guardas la llave de una vida!...
- 150 ¡No saben que tú eres la madre estremecida
de un hijo que te llama desde el Sol!...⁶⁸³

Formalmente, la métrica de este poema es muy desigual, aunque predominan los endecasílabos y los heptasílabos. En cuanto a la rima, hay consonancias a lo largo de todo el poema, la mayoría aparecen cruzadas y sólo en algunos casos abrazadas; asimismo se dan asonancias —todos estos fenómenos se observan sin un patrón fijo, por lo que no pueden hacerse esquemas. Por otro lado, el número de versos de cada estrofa es también irregular, aunque, de las once estrofas del poema, cuatro son de trece versos, dos de quince y dos de dieciséis.

En cuanto al contenido, podemos decir que hay mucho de vivencial por parte de la poeta en esta creación, para abundar en

⁶⁸³ LOYNAZ, "Canto a la mujer estéril". En: *VRS, Poesía completa*, 69-73.

detalles, convendría al lector revisar la parte biográfica de este estudio.

En la primera estrofa, la poeta maneja dos ideas primordiales: la más insistente es sobre la Vida –con mayúscula– para una mujer estéril: “de tu pecho no pasa; en ti choca y rebota” –verso cinco– “[...] y al grito ensangrentado / de la Vida, tu vida no responde” –parte del verso once y verso doce completo. La segunda percepción de la poetisa en esta estrofa es que la mujer yerma “[...pasa] por la tierra / sin dejar rastros” –parte del verso nueve y el diez completo.

La temática de la segunda estrofa es la del instinto de conservación de la especie contra “[el] sentido exquisito de la muerte” de la mujer infecunda –verso dieciséis–, que no parece muy natural en ningún ser humano, sea hombre o mujer, pero de alguna manera sirve de justificación a la madre frustrada. Por otro lado, la lucha de la hembra estéril no es contra la vida o la muerte, sino contra la sociedad que la ha estigmatizado desde los albores de la civilización, así pues, la poeta nos dice: “[Tú contra] normas / que obedecer o que violar... / ¡Contra toda la Vida, tú sola!...” –parte del verso veinticuatro, veinticinco y veintiséis completos.

Más adelante, en la tercera estrofa, la poetisa se explaya en el tema de la Muerte –que la pone como antítesis de la Vida y también, como ésta, con mayúscula–; nos la presenta ocupando el lugar del hijo esperado, en un vientre tibio y redondo, y produciendo una sonrisa en la madre negada, un *rictus* que, para la escritora es de ceniza, ya de las pavesas que quedan tras la muerte, o bien de las que son señal de penitencia a la manera franciscana.

En seguida, en la cuarta estrofa, la poeta usa la metáfora de una flecha lanzada al aire: "la flecha sin combate, sin blanco y sin destino", que se asemeja a la vida de la mujer infecunda que, aunque la poetisa quiera sublimar su esterilidad, para ella, al faltarle el vástago, su vida carece de sentido, o al menos así lo da a entender a lo largo de toda esta estrofa, con expresiones como la que citamos arriba —que corresponde al verso cuarenta y ocho.

En la estrofa cinco, la escritora une seis ideas comunicadas con verbos en futuro, con un aspecto de perentoriedad: "Nada *vendrá* de ti"; "Tú no *serás* camino de un instante"; "tú no *pondrás* tu mano sobre un mundo"; "Tú *dejarás* / que el fango siga fango y que la estrella / siga estrella..."; "Y *reinarás* / en tu reino. Y *serás* / la Unidad/ perfecta [...]" —las cursivas son nuestras. Estas expresiones terminantes comunican una actitud de deber mal entendido para con el mundo y la humanidad. Al igual que en la estrofa dos, en que la poeta usa el argumento de que la mujer estéril tiene un sentido exquisito de la muerte, aquí, en esta estrofa cinco, usa dos razonamientos a favor de su infecundidad, más gastado el primero que el segundo: que no quiere ser culpable de "que venga más tristeza al mundo" —verso sesenta y seis— y, por otro lado, que "la Unidad / perfecta [que] no necesita / reproducirse, como no / se reproduce el cielo, / ni el viento, / ni el mar..." —versos del setenta y tres al setenta y ocho.

Más adelante, en la estrofa seis, la poeta se *explaya* en dos ideas: la primera es con relación a "la ternura que se quedó / estancada —sin cauce...— en el subsuelo / de [tu] alma..." (versos ochenta, ochenta y uno y parte del ochenta y dos), a la que considera producto de la

naturaleza física de la mujer —“de nervios y de sangre” (parte del verso ochenta y nueve)— y no manifestación de la cultura ancestral que priva a los varones de esta misma ternura y hace de las hembras su condición. La segunda idea de la estrofa que nos ocupa —la seis— es la maternidad espiritual de la mujer yerma físicamente hablando, que en otros poemas aparece con el símbolo de “la rosa” y de “la estrella” como emblemas de la creación poética y que aquí se dejan ver. En esta estrofa seis, al desarrollar esta segunda reflexión, la poetisa llega al culmen del pesimismo al decir a la mujer estéril que “Madre que no podrías / aun serlo de una rosa” —parte del verso noventa y dos y el noventa y tres completo—, pues le niega aun la posibilidad del parto espiritual. En lo único que sale ganando la infecunda es que, aunque repliegue en sí misma sus puntas y no vaya más allá de su perfume, es en sí misma una estrella y una rosa por la capacidad que, aunque en potencia, existe en ella de creación poética.

La estrofa siete, de sólo dos versos —el noventa y nueve y el cien—, es una redundancia, a manera de comentario marginal (porque va entre paréntesis) de la segunda idea de la estrofa anterior, relacionada con la maternidad espiritual a través de la creación poemática: “(Estrella que en la estrella se consume, / flor que en la flor se queda...)” El pesimismo aquí persiste, puesto que la poetisa no menciona la utilidad ni de la estrella ni de la flor, y nos da a entender que ambas se agotan en sí mismas y no llevan la palabra poética, el verbo hermoso y edificante a nadie.

En seguida, en la estrofa ocho podemos encontrar cuatro ideas: una de ellas es la del calor del amor y de la vida como antítesis de las

"frías manos" y del "sueño que no llega / nunca a tus brazos". La siguiente reflexión tiene que ver otra vez, al igual que en la estrofa cuatro, con la ausencia de sentido de la vida de esa mujer que no eligió voluntariamente el no tener hijos, sino que fue víctima de una esterilidad que el destino le impuso y, al respecto le dice la poetisa: "Caminas y a ninguna parte vas". La tercera idea es el dolor que le causa a la infecunda "la cruz / de ti misma, / mujer fina y doliente" –parte del verso ciento nueve así como ciento diez y ciento once completos. Y por último, como cuarta reflexión, la poeta repite lo aludido en la estrofa uno con relación a la Vida y lo dicho en la estrofa siete sobre la estrella y la rosa que se consumen en sí mismas: "de ti hacia ti lo Eterno eternamente!..." –verso ciento tres.

Más adelante, en la estrofa nueve, aparece, como si se tratara de una obsesión, la idea de la estrofa siete sobre la consunción de la estrella y la rosa en sí mismas, reflexión que aquí la poeta contempla desde distintos ángulos: a lo largo de los versos que van del ciento catorce al ciento diecinueve, la poetisa repite dos veces el adverbio *dentro*, una vez la expresión *volver a hundirte*, y habla, asimismo, de una espiral que resume la acción de "proyectar hacia dentro"; "fluir y afluir dentro"; "desencajar y volver a hundir"; todo esto para dar a entender que la meta de la madre negada, al no tener fuera de sí al objeto de su amor, es ella misma; su energía amorosa se regresa en espiral hacia sí. Otra temática de esta estrofa nueve es resultado de la consunción de sí misma de la infecunda, es decir, de que su amor se regrese a sí: "Ninguna / cosa pudo salir / de ti: ni el Bien, ni el Mal, ni el Amor, ni / la palabra / de amor, ni la amargura" –versos parte del

ciento diecinueve hasta el ciento veintitrés, en los que se observa una aliteración⁶⁸⁴ con la bilabial nasal sonora [m] (*Mal, Amor, amargura*). La tercera idea de esta estrofa nueve es la estigmatización social de las mujeres estériles “siglo tras siglo”, a la que describe como una amargura “que te llenó hasta arriba sin volcarse, / que lo que en ti cayó, cayó en un pozo!...” –versos ciento veinticinco y ciento veintiséis. Para entender este último verso podemos considerar que la poeta se refiere a esa afrenta secular que representa la infecundidad femenina, es decir a esa “amargura” que, ‘al caer en un pozo, nunca será suficiente para llenarlo: la hembra estéril siempre podrá ser susceptible de amargarse más.

En la estrofa diez, la escritora usa cuatro símiles para describir a la mujer yerma y su condición física y social: el primero es el de una “selva oscura”, para la cual no hay hacha que la abra al sol; creemos que en esta comparación, la poeta alude al vientre oscuro de la infecunda que nunca dará a luz, ni tampoco llegará hasta él la luminosidad del hijo. El segundo símil es el de un “espejo que [te] copie sin quebrarse”, comparación más obvia, porque generalmente el padre o la madre se ven en los hijos por el parecido en la fisonomía. La tercera comparación es el agua, también como espejo, pero en este caso como remanso, es decir, como agua muerta, y no sólo porque está sin movimiento, sino porque refleja la muerte que hay en esa mujer infecunda. El último símil es el de una fotografía: “gelatina sensible, talco herido / de luz fugaz” –parte del verso ciento treinta y tres y el ciento treinta y cuatro completo–, pero, en este caso, la

⁶⁸⁴ Ver nota al pie 623.

poetisa no se refiere únicamente al parecido del hijo hacia los padres, sino a un estilo de vida que trae consigo el hijo para éstos, pues en ningún momento la escritora dice que esa fotografía capte a una persona o a un grupo de gente, sino que en ese retrato “[...] duerme un paisaje vago y desconocido: / el paisaje que no hay que despertar...” –parte del verso ciento treinta y cinco y el que le sigue inmediatamente después. Este panorama es toda una realidad en conjunto, sin *close-ups*, pero es, al mismo tiempo el reflejo de una poderosa añoranza de una familia con toda la forma de vida que ésta implica para la infecunda y por eso más vale no “despertarlo” o captarlo, si se quiere no aumentar el dolor de la mujer estéril.

La estrofa once –la última del poema– es una conminación contra la sociedad humana que convierte en una afrenta la esterilidad femenina, desde los albores de la civilización con los ritos propiciatorios de la fertilidad –de los cuales nos han llegado las muestras artísticas de las *Venus* prehistóricas, entre las que se encuentran la *Venus de Willendorf* y la *Venus de Laussegrotte*.⁶⁸⁵ La poeta, en los versos que van del ciento treinta y siete al ciento cuarenta y uno, amenaza a esta comunidad que no ha superado las trabas ancestrales de la conservación de la especie. Por el contrario, en esta misma estrofa once, la escritora utiliza un argumento que revela una amargura no sublimada y se deja ver muy común para justificar su

⁶⁸⁵ “Es evidente que las mujeres representadas en estas figurillas no eran precisamente reproducciones halagadoras de la Eva contemporánea: la mayoría carece de pies y de cara, cargando las tintas en los atributos sexuales [...] la amplitud de sus curvas refleja la preocupación sobre la fertilidad que embargaba al hombre primitivo.” (Ver en *Historia del hombre. Dos millones de años de civilización*. Madrid: Selecciones del Reader's Digest, 1974, 22).

infecundidad: desafía a "los que quieren que sirvas para lo que / sirven las demás mujeres" –versos ciento cuarenta y dos y el que le sigue inmediatamente después– razonamiento que, si bien afirma que ella es una mujer poeta, sin embargo, resulta peyorativo para el resto de las féminas que compartan con ella su esterilidad sin compensarla con la creación poemática.

En seguida, la autora compara a la mujer yerma con el arquetipo femenino de la primer hembra, Eva, de donde salió toda la progenie humana según la mitología hebrea y cristiana: una "¡Eva sin maldición"; y cierra su poema con una apoteosis en que la escritora hace aparecer a su Eva como madre de un vástago superior porque le viene desde el sol: "No saben que tú eres la madre estremecida / de un hijo que te llama desde el Sol!..." –versos ciento cincuenta y el que le sigue.

Ahora pasaremos a otro poema que revela la simpatía de la poeta por los discapacitados y los enfermos, que se titula "El amor de la leprosa". Comenzaremos por transcribirlo a continuación:

Que esta tiniebla mía –que por mía la hubiera
amado tanto!... nunca se arrastre hasta sus cimas...

Que yo pueda mirarlo –desde lejos...–
sin ahuyentar sus mansas bandadas de palomas...

- 5 Que yo pueda soñar sus ojos –¡qué bueno que pudiera!–
y de este sueño mío no se muera...

Que yo pueda besar
algo que le haya hecho sonreír
y no se contamine...

10 Y si no, no besar.

No mirar.

No soñar...⁶⁸⁶

Formalmente, la métrica es irregular y hay consonancias entre los versos uno, cinco y seis con la terminación "era" y entre los versos siete, once y doce con la terminación "ar". En cuanto al número de versos de cada estrofa, hay más regularidad: la primera tiene seis versos y las otras dos, cada una registra tres versos. Es pertinente comentar también que la última estrofa —que es la número tres— tiene una tipografía gráficamente distinta: cada verso comienza en la línea siguiente pero al terminar el verso anterior [ver la transcripción].

En cuanto al contenido, es preciso decir de entrada que la voz poética es la de una mujer leprosa que ama a un hombre saludable, al que no puede acercársele siquiera. En los versos uno y dos, la enferma compara su infección con una "tiniebla" que reconoce no haber aceptado del todo a pesar de ser suya y ser su destino —este es un ejemplo de una discapacidad tolerada y sublimada, como la de la muchacha coja o el pequeño contrahecho, y no rechazada y llena de rebeldía como vimos que es el caso de la mujer estéril. A manera de súplica, la leprosa pide a una fuerza superior —que no especifica que se trate de Dios expresamente— que esa tiniebla, que es la parte no aceptada de su mal, nunca llegue a "sus cimas", o sea a sus límites; la enferma sólo pide una compensación (expresada también como si se tratara de un ruego): que pueda mirar a su amado aunque sea de

⁶⁸⁶ LOYNAZ, "El amor de la leprosa". En: *VRS, Poesía completa*, 55.

lejos, para no asustarlo ante la visión de sus llagas y pústulas –ver versos tres y cuatro.

Más adelante en los versos cinco y seis, la llagada considera su afección como incurable –y es que hasta últimas fechas la lepra se puede controlar, si es atendida a tiempo; antes era mortal y progresiva– y de ahí que su siguiente petición sea que “que yo pueda soñar sus ojos [...] / y de este sueño mío no se muera...” Como vemos, la afectada busca una forma de amar a su hombre sin contagiarlo, en este caso, sólo quiere soñarlo, pues de ese sueño el amado no moriría. En los versos siete, ocho y nueve, se repite esta idea de amarlo sin contaminarlo.

El cierre del poema es fatídico y perentorio: el mal de esta mujer se interpone entre ella y su amado; lo último que la afectada desea es contagiarlo de su mal, y por eso, sin mucha resignación, pero tampoco con rebeldía dice: “[...]no besar. / No mirar. / No soñar...” –versos del diez al doce.

En seguida veremos un par de poemas agrupados en un solo título, en que la poeta expresa su simpatía por los que sufren algún mal o discapacidad físicos, aunque en este caso el sufrimiento es el de los familiares ante una muchachita fenecida; se titulan “Cyrina (Poemas gemelos a una niña muerta)”. En seguida los transcribiremos y analizaremos por separado:

I

La muerte la dobló sobre las rosas.

Una lumbre de luna mitigada en la niebla

cayó toda la noche sobre el túmulo

- de rosas ahuecado para la niña muerta.
- 5 El pelo suelto y húmedo
del último sudor, la cabellera
que nadie peinaría ya más nunca,
caía con las flores y las hojas revueltas...
En los ojos abiertos y asombrados
10 se le cuajaban dos estrellas negras.⁶⁸⁷

Formalmente, en cuanto a métrica, este primer poema presenta cierta regularidad: predominan los endecasílabos y en los versos pares dos, cuatro y ocho se computan alejandrinos (de catorce sílabas), así como el quinto verso es heptasílabo. En lo referente a rima, se registra una asonancia con las vocales "e-a" en todos los versos pares. El poema está compuesto de una sola estrofa de diez versos.

En esta creación se menciona dos veces la palabra "rosas" y una vez el sustantivo "flores". Este símbolo tan recurrente en la poesía loynaciana, aquí no funciona como emblema de la producción poética, sino que se aproxima al significado de lo efímera que es la vida, como lo vimos páginas atrás en "La oración de la rosa".⁶⁸⁸ Aquí la escena ocurre en la noche: "Una lumbre de luna mitigada en la niebla / cayó toda la noche sobre el túmulo". La poeta expresa dos atributos físicos de la niña muerta en este pequeño poema: su cabellera "[húmeda] del último sudor" y "los ojos abiertos y asombrados", ambos presentados

⁶⁸⁷ LOYNAZ, poema I de "Cyrina (Poemas gemelos a una niña muerta)". En: *VRS, Poesía completa*, 57.

⁶⁸⁸ Ver nota 532, que nos remite al poema "La oración de la rosa" y a su correspondiente análisis.

de tal manera que dan a entender que la agonía fue intensa, que la muchachita se aferraba a la vida.

Veamos ahora el poema segundo de esta creación:

II

Por la ventana abierta entraba el sol
y el olor de los campos sobre la niña muerta.
La caja tapizada parecía
un estuche de esencia.

5 Allá dentro la masa de cabellos
aplastaba las margaritas frescas.

Murió de madrugada y era dulce
Como todas las niñas...

El olor del campo

10 Se mezclaba al de la cera
derretida; sobre el cristal zumbaba
obstinada una abeja...

En los ojos abiertos bajo el vidrio
le cabía la Muerte... ¡Toda entera!...⁶⁸⁹

En cuanto a la métrica de este poema es irregular porque, pese a que la poeta trata de seguir el mismo patrón de la creación "gemela" anterior y predominan los endecasílabos y los heptasílabos, aquí aparece una sola vez un alejandrino –en el verso dos– y se dan un hexasílabo y un octosílabo –versos nueve y diez respectivamente. En

⁶⁸⁹ LOYNAZ, poema II de "Cyrina (Poemas gemelos a una niña muerta)". En: *VRS, Poesía completa*, 57.

lo referente a la rima, se da una asonancia con las vocales “e-a” –al igual que su poema “gemelo” anterior, pero no con la exactitud que en éste– en los versos pares exceptuando el ocho. Este poema tiene cinco estrofas con un número regular de versos: la primera y la cuarta de cuatro líneas y el resto de la composición lo distribuyó la poeta en estrofas de dos versos. Es importante notar que la división entre la tercera y cuarta estrofa no se hizo dejando un espacio más amplio entre ambas, sino tipográficamente, poniendo el primer verso de la estrofa cuatro corrido hacia la derecha hasta donde termina la última línea de la estrofa tres.

En este poema segundo, la acción se desarrolla de día, aunque la poeta da el dato en el verso siete que la niña murió de madrugada –así se explica que el dúo de poemas comience ubicando el suceso en la noche. Aquí vuelven a aparecer las flores, en este caso “las margaritas frescas” y el olor de la vegetación “de los campos”. En esta creación son importantes las impresiones olfativas: además del campo, la poeta nos describe el olor de la cera de los rituales religiosos y el aroma de la misma chiquilla muerta –“La caja tapizada parecía / un estuche de esencia”, versos tres y cuatro–, que seguramente por las flores con que fue enterrada, hasta una abeja insistía en entrar dentro del ataúd.

En este segundo poema, la autora, vuelve a mencionar los cabellos y los ojos de la niña y un atributo espiritual: su dulzura –este último en los versos siete y ocho. En lo referente a los ojos, al igual que en el primer poema, le sirven a la poetisa para cerrar la composición: en la primera creación, en sus dos últimos versos, la

escritora nos dice que “en los ojos abiertos y asombrados / se le cuajaban dos estrellas negras”, y en la siguiente, que es la que nos ocupa, la poeta dice: “En los ojos abiertos [...] / le cabía la Muerte... ¡Toda entera!...” –versos parte del trece y catorce completo. Es preciso comentar que la Muerte, que nuestra autora pone con mayúscula, en estas dos creaciones es una reintegración franciscana a la amada naturaleza, que como ya veremos en su momento,⁶⁹⁰ es frecuente en la obra loynaciana y que nos hace oír los ecos del santo de Asís y su hermana muerte.

Ahora pasaremos a estudiar otro poema de este corte de simpatía por los discapacitados; nos referimos al titulado “Presencia” y que pertenece a la colección *Juegos de agua*, al apartado de *Agua de mar*. Comenzaremos por transcribirlo:

La niña ciega
quiere saber
cómo es el mar:

Desde la orilla
5 tiende su mano
trémula y palpa
el agua, que se escurre entre sus dedos.

La niña ciega se sonríe...
¿Sabrá ya

⁶⁹⁰ Ver más adelante apartado 4 del *corpus* de poemas religiosos de Dulce María Loynaz, que corresponde a “Poemas en que aparezca la franciscanía de la poeta o su amor a la naturaleza”.

10 –mejor que yo, mejor que tú...–
cómo es el mar?⁶⁹¹

En lo referente a la métrica se da una combinación de versos pentasílabos en su mayoría, un endecasílabo, dos eneasílabos y un trisílabo. No hay rima de ninguna clase. Aparecen tres estrofas, una de tres versos –la inicial– y las otras dos de cuatro versos.

En este poema, la poeta trata con mucha ternura el caso de una niña ciega que quiere conocer el mar y que, pese a su deficiencia física, tal vez haya logrado darse una idea de lo que es un océano, mejor que cualquier persona con sus cinco sentidos saludables, tras haber tocado las aguas con sus manecitas y obviamente –aunque no lo diga la poetisa–, al haber aspirado el olor salino de la playa y haber escuchado las olas, así como por haber comprobado con sus manos el ir y venir de la marea.

En seguida comentaremos la última creación del apartado de poemas de fraternidad o de amor mundano a nivel de *agape* y *cáritas*, así como simpatía por las personas con discapacidades físicas o mentales (sección 3 del *corpus* de composiciones poéticas religiosas de nuestra autora). Su título es "Poema LVI" y pertenece a la colección *Poemas sin nombre*. Empezaremos por transcribirlo:

- 1 Eras frágil como la caña ya cascada; débil como la mecha que aún humea.
- 2 Por encima de los días, meses, años –y un solo gris infinito– que han pasado sobre tu recuerdo, no me queda de

⁶⁹¹ LOYNAZ, "Presencia". En: JDA, *Poesía completa*, 82.

ti más que esa reminiscencia de una cosa doliente, próxima a quebrarse o a perderse, cerca ya, de cualquier manera a su extinción.

3 No sé qué dulzura te debo, ni qué alegrías o que tristezas me inspiraste; no reconozco, de entre las espigas que ahora siego o dejo caer, cuáles sembraste tú.

4 Quizá hacías sentir esas cosas tan graves y tan dulces que sólo sugieren los niños enfermos y los pájaros muertos.

Quizá tu presencia evocaba pensamientos de consolación y de cura, y, viéndote, se pensaba en vendas blancas, ungüentos de milagro, almohadas tibias...

5 Sé que eras débil: tan débil y tan triste, que aún lo eras para el amor. El amor, el amor de los hombres y las mujeres debió parecerme extraño en ti, como una rosa en el fondo de un lago.

6 Debiste turbarme o enternecerme. Así entenece y turba el tentar con nuestras manos lo que sabemos que ha de irse pronto... Y así te dejé ir, con la turbación oscura, como la ternura sofocada del que brevemente titubea entre el Minuto y la Eternidad.⁶⁹²

En este poema en prosa, la voz poética es la de una mujer que se dirige a su amado, un hombre enfermizo al que ella abandonó, ya en manos de la muerte o simplemente al distanciarse de él físicamente hablando –las circunstancias no son muy claras en el texto. Y a lo

⁶⁹² LOYNAZ, "Poema LVI". En: *VRS, Poesía completa*, 120.

largo de la composición, esta mujer nos habla de lo que despertaba en ella aquel hombre aquejado, digno de lástima y triste.

Esta creación poemática comienza con una alusión bíblica en su primer versículo:

*"La caña cascada no la quebrará,
ni apagará la mecha humeante"* [refiriéndose a Jesucristo,
San Mateo cita a *Isaías 42, 3*] (*Mateo 12, 20*).

Así pues, para la mujer que habla, la primera impresión de su amado es la de un ser "frágil" y "débil". Más adelante, en el versículo dos, la voz poética continúa en el mismo tenor al decirle al muchacho que los recuerdos que guarda de él son "una cosa doliente"; sin embargo, al inicio del versículo, esas reminiscencias son computadas en "días, meses y años", lo que nos deja ver que, pese a que importaba más en ella la lástima hacia él, de alguna manera lo amaba y la hipótesis que sustentamos es que ese afecto era más bien *agape* o *cáritas*.

En seguida, en el versículo tres, la voz lírica trata de encontrar algún índice de amor erótico en su relación con el mancebo; intenta rescatar alguna "dulzura", "alegrías" o "tristezas", cualquier manifestación de amor carnal que haya sembrado él.

Luego, en el versículo cuatro, la mujer dice al joven que él le hizo sentir "cosas tan graves y tan dulces que sólo sugieren los niños enfermos y los pájaros muertos", expresión que, por un lado, nos remite a lo que significan para la poeta los discapacitados, los aquejados de cualquier mal físico o mental o los moribundos —una cosa grave y dulce. En este mismo versículo cuatro, la voz poética

dice que el muchacho le inspiraba "pensamientos de consolación y de cura", a los cuales se asociaban las "vendras blancas, ungüentos de milagro, almohadas tibias..." Consideramos que estas ideas, expuestas en todo el versículo cuatro, corroboran nuestra hipótesis de que la mujer que habla sentía un amor caritativo hacia este hombre enfermo, muy alejado del amor erótico o carnal.

En el versículo cinco, se expresa de un modo contundente esa corroboración de nuestra propuesta que vimos en el versículo anterior; la voz lírica dice al amado que era débil y triste aún para el amor, literalmente: "el amor de los hombres y las mujeres debió parecerme extraño en ti, como una rosa en el fondo de un lago". No quisimos pasar por alto el postrer símil, porque es muy elocuente para describir un amor erótico sofocado.

Más adelante, en el versículo seis, nuevamente la mujer que habla dice haberse sentido turbada y enternecida –reacciones más propias del *agape* o *cáritas* que de *eros*–, ante lo que "ha de irse pronto". A lo que sigue inmediatamente después: "Y así te dejé ir". Ambas expresiones son ambiguas, porque esa partida puede bien referirse a la muerte de él, o bien al abandono físico y moral de parte de ella. Para finalizar el poema, la voz poética alude a un titubeo "entre el Minuto y la Eternidad", producto de una "turbación oscura" y una "ternura sofocada", es decir, de un sentimiento caritativo que la hubiera mantenido a ella al lado del mancebo una eternidad y se frustró: ella optó por el amor de un minuto, algo más carnal y erótico.

4. POEMAS EN QUE APARECE LA FRANCISCANÍA DE LA POETA O SU AMOR A LA NATURALEZA.

EL PRIMER POEMA de este tipo que comentaremos es "Profesión de fe", reunido en la colección *Versos 1920-1938*; empezaremos por transcribirlo:

Creo en el cielo azul: (azul y cielo...)

Creo en la tierra humilde, en el precioso
don de la tierra tibia y fuerte,
de la tierra bella.

- 5 Creo en el obscuro
éxtasis del estanque; en la palabra
buena que dijo alguien y en el ala
de oro
prometida

- 10 al gusano...
Creo en la Noche. Creo en el Silencio
y en un día de luz maravilloso...
Creo en tu corazón azul y fúlgido
y también en mi corazón, un poco...⁶⁹³

⁶⁹³ LOYNAZ, "Profesión de fe". En: *VRS, Poesía completa*, 20-21.

Formalmente, en cuanto a métrica esta creación poemática es muy irregular aunque predominan los endecasílabos en seis de los catorce versos. En lo referente a rima hay un par de asonancias, una con las vocales "a-a" en los versos seis y siete, y otra con las vocales "o-o" en los versos dos, doce y catorce. No hay división estrófica.

En este poema la poeta se desborda en su amor por la naturaleza. Como vimos en el apartado de poética de nuestra autora, suele usar ideas o imágenes antitéticas; así pues, aquí en el verso uno ensalza el cielo y en los tres siguientes, a la tierra. La poeta atribuye al firmamento, escuetamente, como atributo, el ser azul, su perfección es su color y, por otra parte, revela que hay buen clima, pues no está gris o lleno de nubes de tormenta. La belleza de la tierra radica en que es "humilde", "tibia y fuerte".

En seguida, la escritora usa el agua –elemento predominante en ella– como un símbolo de religiosidad, pues habla del "[...] obscuro / éxtasis del estanque [...]" –versos cinco y seis citados fragmentariamente. Nos atrevimos a decir que esta imagen la usa nuestra poetisa como referencia religiosa, porque un depósito de agua confinada, en su quietud y oscura profundidad, pareciera a un alma en éxtasis.

Más adelante, en parte de los versos seis y siete, la poeta confirma su confianza en "la palabra" que aquí va más allá del verbo poético, porque además de bella, su atributo por el cual la escritora la alaba es por ser "buena".

En parte del verso siete y el ocho, nueve y diez completos la poetisa maneja el símbolo de la metamorfosis de la oruga en mariposa

y el de las alas —este último recurrente en ella. Ambas realidades afirman la fe de la escritora en el mundo, porque son parte de un proceso lleno de belleza, y emblema de la transformación del cuerpo corruptible en uno glorioso tras la resurrección al final de los tiempos, prometida por Jesucristo a todos los que creen en Él como hijo de Dios.

En seguida, la poetisa refrenda su confianza en “la Noche” y su “Silencio” así como “en un día de luz maravilloso...” —nuevamente vemos que aparecen dos ideas antitéticas. Finalmente la poeta cierra su composición —versos trece y catorce— afirmando que su fe descansa no sólo en el cosmos, sino también en el mundo humano: ella cree en el corazón de su interlocutor, cuya virtud es, al igual que el cielo en el verso uno, su color “azul y fúlgido” (este color puede tener una connotación de elegancia en los autores modernistas). Por otro lado, dice la escritora que confía en su propio corazón, “un poco”, rasgo de modestia muy propio de ella que acompaña de puntos suspensivos para dar a entender que se refiere ya a algo que no es muy seguro, ya a algo de lo que no puede hacerse alarde.

Ahora pasaremos a otro poema de franciscanía o amor a la naturaleza de la poeta, titulado “Cancioncita del perro Sonie”, que pertenece también a *Versos*. Comenzaremos por transcribirlo:

Sonie desnudo, tierno, mío;
florido de inocencia:

Sonie negro; retazo, miniatura
de la noche... (Pero de alguna

- 5 noche lunada, almibarada
de azúcares celestes...)
Sonie, tienes guardada
mi risa entre tus patas, entre tu
pelo... Y alguna vez me das mi risa.
- 10 Me la das y me río
con esa risa mía que tú tienes,
Sonie dulcísimo,
Sonie para ir pasando
la vida...
- 15 Y para que la vida sea
o al menos se parezca a un juego tuyo...
Y para que yo juegue contigo y con la vida...
Sonie, lamiste las estrellas
—el azúcar celeste...—
- 20 y se te quedó la lengua azul...
Ahora estás frente a mí con tu alma virgen,
Sonie, alegría pura,
frescura íntegra...
Sin saber del Amor ni de la Muerte.⁶⁹⁴

Técnicamente, la métrica de este poema es muy irregular; no hay un patrón fijo. En cuanto a rima, se presentan algunas asonancias: en los versos uno, diez y doce, con las vocales "i-o"; en los versos tres,

⁶⁹⁴ LOYNAZ, "Cancioncita del perro Sonie". En: *VRS, Poesía completa*, 27-28.

cuatro y veintidós, con las vocales "u-a"; en los versos cinco y siete, con las vocales "a-a"; en los versos seis, once, diecinueve y veinticuatro, con las vocales "e-e"; en los versos nueve, catorce y diecisiete con las vocales "i-a" y, finalmente, en los versos quince, dieciocho y veintitrés, con las vocales "e-a". En lo referente a estrofas, la composición completa tiene siete estrofas, de las cuales predominan tres de tres versos y dos de cuatro versos.

En la primera estrofa —que consta de dos versos—, la poeta habla de la inocencia de su mascota con el calificativo de "desnudo", y esto es porque la desnudez —que alguna vez compartimos con los animales en el Paraíso, según la mitología judeo-cristiana— es una de las pruebas máximas de la carencia de cuidados para con el cuerpo, al cual no hay que vestir y es bueno y es bello.

En la estrofa dos, la poetisa se ocupa de describir a su perro específicamente en su color negro, con la metáfora de "retazo, miniatura / de la noche...", tropo que se extiende en el resto de la estrofa puntualizando el tipo de noche que es el pelaje de Sonie: una "noche lunada, almibarada / de azúcares celestes...", quizá por el brillo de aquél.

Más adelante, en la estrofa tres, la escritora nos muestra la alegría que le proporciona Sonie y nos dice que el perro tiene su risa guardada entre sus patas y su pelo y, cuando se la devuelve, es feliz, idea que aparece de nuevo en la estrofa siguiente —en la cuatro—, en los versos diez y once: "Me la das y me río / con esa risa mía que tú tienes". En seguida, la poeta usa como vocativo "Sonie dulcísimo", el cual se asocia con el sentido del gusto, al cual ya había apelado

nuestra autora en la "noche [...] almibarada /de azúcares celestes"; sensación que, por otro lado, ayuda a la poetisa a "[...] ir pasando / la vida..." –parte del verso trece y el catorce completo– pues, tal como ella nos da a entender en esta misma estrofa cuatro y en la que le sigue inmediatamente después, a la poeta no le sobraban dulzuras para vivir, sino que, por el contrario quería que su existencia fuera como "un juego tuyo [refiriéndose a Sonie]" y, dice ella literalmente: "Y para que yo juegue contigo y con la vida..." –parte del verso dieciséis y el diecisiete completo.

En la estrofa seis la poeta usa la metáfora del firmamento tachoneado de estrellas cual si fueran granos de azúcar regados en el cielo, lamidos por el perro. Y luego la escritora usa nuevamente el color azul –tal como vimos páginas atrás– como emblema de algo elegante e inclusive trascendente más allá de las cosas cotidianas, propio del modernismo, en este caso para decirnos que a la mascota se le "quedó la lengua azul" tras haber lengüeteado las estrellas. Con esta metáfora, nuestra autora le asigna al animalillo una función de tanta relevancia como la luz de los astros: llenar de alegría y ternura a su ama.

En la última estrofa –la número siete–, la poeta se encarga de alabar nuevamente la inocencia de su perro, todo alegría y frescura, "sin saber del Amor ni de la Muerte", y es que los únicos que nos empeñamos en conservar nuestras propiedades y cosas amadas, así como en aferrarnos a la vida, somos los seres humanos; un animal no ama ni tiene miedo a la muerte, obra por instinto y no se preocupa por cuándo irá a fenecer. Por otro lado, en la estrofa uno, la poetisa asocia

la inocencia de Sonie con su desnudez, aquí, en la estrofa siete, la relaciona con su "alma virgen", y es que Dios dotó a las bestias de un ánimo simple, sin raciocinio ni libertad y, fuera de la teoría de la supervivencia del más fuerte y la lucha por sobrevivir en un estado natural, los brutos conservaron su estado primigenio de cuando fueron creados, por eso su condición de "vírgenes", impolutos, no contaminados, nuevos; y aunque la persona humana debiera ser más perfecta por haber sido hecha a la imagen y semejanza divinas, tras la caída en el pecado original, perdió esa esencia virgen para siempre, mientras que los animales la conservaron y con ella siguen alabando a Dios como en el primer día, cosa que en el género humano no se da en forma espontánea porque nos ha tomado tiempo entender y hacer nuestro el proyecto de salvación de la Deidad a través de Jesucristo.

En seguida comentaremos otra composición de franciscanía o amor a la naturaleza de la poetisa, titulado "Diálogo", que también aparece en el poemario *Versos 1920-1938*. Empezaremos por transcribirlo a continuación:

Están cayendo las estrellas...

—¿Qué estás diciendo, hermano?

Son estrellas fugaces.

—¡Están cayendo estrellas!...

5 —¿Qué pensamiento extraño...

—¡Cómo del cielo claro
se desprenden estrellas!...

Pon tus manos abiertas
para que en ellas caigan...

- 10 —¿Qué estás diciendo, hermano?
Son estrellas fugaces,
ni caen ni se recogen.
—No importa. Pon las manos...⁶⁹⁵

En cuanto a recursos técnicos es un poema en el que casi todos los versos son heptasílabos, a excepción del primero, que es eneasílabo, y por su uniformidad métrica existe también cierta regularidad rítmica, por lo que esta composición puede ser clasificada como heptasílabos polirrítmicos porque "Utiliza conjuntamente las variedades trocaica [en los versos dos, cuatro y trece], dactílica [en los versos tres y siete] y mixta [en el resto de los trece versos]."⁶⁹⁶ En lo referente a rima, en este poema se dan dos asonancias: una con las vocales "a-o" en los versos dos, cinco, seis y trece, y otra con las vocales "e-a" en los versos uno, cuatro, siete y ocho. Hay tres estrofas y un verso final suelto, dos de esas estrofas —la primera y la tercera— son de tres versos, así como la intermedia consta de seis versos.

En cuanto al contenido de esta composición, la poeta destaca en ella lo mínimo, lo íntimo y lo infantil. Está organizada a manera de conversación —de ahí su título: "Diálogo"— entre la poetisa y un hombre al que llama "hermano". Es interesante la incipiente caracterización de ambos hablantes, aunque se reduce al escepticismo de ella y a la ingenuidad de él. El asunto de la charla es lo que llaman "lluvias de

⁶⁹⁵ LOYNAZ, "Diálogo". En: *VRS, Poesía completa*, 55.

⁶⁹⁶ T. NAVARRO TOMÁS. *Arte del verso*. México: Colección Málaga, 1975, 44.

estrellas":⁶⁹⁷ el amigo de la autora la invita a poner sus manos para recoger los astros que pudieran caer, mientras ella trata de sacarlo de su candidez y dar una respuesta científica del fenómeno.

En la primera estrofa, el inseparable de la poetisa afirma lo que observa: que las estrellas están cayendo, y entonces la autora pregunta un tanto escandalizada por lo bobo del comentario de él: "¿Qué estás diciendo, hermano?", y lo corrige: "Son estrellas fugaces" –versos dos y tres.

Más adelante, en la estrofa dos, el amigo de la sensata voz poética que encarna a la escritora vuelve a insistir en que están cayendo estrellas y aún después de recibir el comentario frío de parte de su compañera de que su manera de percibir las cosas es extraña, el camarada vuelve a la carga: "Pon tus manos abiertas / para que en ellas caigan..."

En seguida, en la estrofa tres nuevamente la juiciosa repite, escandalizada ante la necedad del amigo: "¿Qué estás diciendo, hermano?", y vuelve a reprenderlo al decirle que se trata de estrellas fugaces y añade: "ni caen ni se recogen".

En el verso suelto que cierra esta creación poemática, triunfa la visión lírica de lo mínimo y lo hermoso sobre la prudencia de un juicio correcto científicamente hablando: "–No importa. Pon las manos..." dice el hermano, que es el poeta en esta composición. Al respecto de

⁶⁹⁷ Se llaman también estrellas fugaces, que son fragmentos de algún planeta roto que penetran en nuestra atmósfera con velocidad suficiente para recorrerla en algunos segundos, y que el roce de aquélla calienta hasta la incandescencia. Cuando la atracción terrestre es suficiente, caen dichos cuerpos sobre nuestro globo, constituyendo entonces los aerolitos o bólidos (Tomado de: *Pequeño Larousse ilustrado*. México: Larousse, 1989, 442).

esto último, podríamos decir que nuestra autora se desdobra en este poema en ella misma como símbolo del positivismo y materialismo muy en boga en su tiempo y en su *alter ego*, su naturaleza de poeta y, precisamente por esto, hace triunfar su visión espiritual del cosmos.

Ahora veremos otro poema de franciscanía o amor a la naturaleza de la poeta. Se titula "Hoja seca" y pertenece a la colección *Versos 1920-1938*. Comenzaremos por transcribirlo a continuación:

A mis pies la hoja seca viene y va
con el viento;
hace un tiempo que la miro,
hecho un hilo, de fino, el pensamiento...

- 5 Es una sola hoja pequeñita,
la misma que antes vino
junto a mi pie y se fue y volvió temblando...

¿Me enseñará un camino?⁶⁹⁸

En lo referente a recursos formales nos encontramos que la métrica de este poema es completamente irregular; en cuanto a rima se da una consonancia entre los versos dos y cuatro con la terminación "_jento", y una asonancia con las vocales "i-o" en los versos tres, seis y ocho. No hay regularidad en el número de versos en las dos estrofas y el verso suelto que componen esta breve creación poética.

El asunto de este poema es un momento de contemplación de la poeta de un acontecimiento sumamente simple, que sin embargo la

⁶⁹⁸ LOYNAZ, "Hoja seca". En: *VRS, Poesía completa*, 58.

hunde en un estado de reflexión: el ver cómo es movida por el viento una pequeña hoja seca desprendida de algún árbol.

En la primera estrofa, la poetisa plantea el tema completo de esta composición: "A mis pies la hoja seca viene y va". Esta hoja ocupa su atención y su pensamiento se centra en ella "hecho un hilo, de fino", comentario de donde podríamos aventurarnos a considerar que el ver esa maravillosa y a la vez ínfima cosa de la naturaleza la sume en un estado místico, en el que el raciocinio se diluye como "un hilo, de fino". Por otro lado, adquiere un carácter simbólico el viento que mueve a la hoja, pues, como veremos en el resto del poema, este elemento natural hace que el brote del árbol vaya y regrese al lugar del cual partió —al lado de la poetisa— y así como el soplo del aire marca una ruta a la hoja, la escritora dice: "¿Me enseñará un camino?". Las personas humanas somos llevadas de aquí para allá por un destino aparentemente ciego, como el viento que hace volar al retoño arbóreo. Pero no hay mejor rumbo que el que dispone el Espíritu de Dios, cual ráfaga sobre la copa de la fronda: elemental e impredecible al mismo tiempo.

En la estrofa dos, la poetisa describe la hoja: "Es una sola hoja pequeñita" y luego nos la dibuja yendo y viniendo junto a su pie y "temblando" a causa de su fragilidad frente a la brisa que la empuja.

El verso final que aparece fuera de cualquier estrofa ya lo comentamos más arriba.

Ahora estudiaremos otro poema en el que aparece la franciscanía y el amor a la naturaleza de la poeta, titulado "Divagación", parte de la colección *Versos 1920-1938*. Comenzaremos por transcribirlo a continuación:

Si yo no hubiera sido..., ¿qué sería
 en mi lugar? ¿Más lirios o más rosas?...
 O chorros de agua o gris de serranía
 o pedazos de niebla o mudas rocas.

- 5 De alguna de esas cosas –la más fría...–
 me viene el corazón que las añora.
 Si yo no hubiera sido, el alma mía
 repartida pondría en cada rosa
 una chispa de amor...

- 10 Nubes habría
 –las que por mí estuvieran– más que otras
 nubes, lentas... (¡La nube que podría
 haber sido!...)

- ¿En el sitio, en la hora
 15 de qué árbol estoy, de qué armonía
 más asequible y útil? Esta sombra
 tan lejana parece que no es mía...
 Me siento extraña en mi ropaje, ¡y rota
 en las aguas, en la monotonía
 20 del viento sobre el mar, en la paz honda
 del campo, en el sopor del mediodía!...

¡Quién me volviera a la raíz remota
sin luz, sin fin, sin término y sin vía!...⁶⁹⁹

En lo referente a recursos técnicos, podemos observar que la escritora no es muy puntillosa con la métrica de sus versos que, en su mayoría, presentan la combinación de pentasílabo, heptasílabo y endecasílabo que registra Tomás Navarro Tomás,⁷⁰⁰ a no ser porque se llegan a presentar un tetrasílabo (verso trece), un hexasílabo (verso catorce) y dos decasílabos (versos once y quince). En cuanto a la rima, se da una consonancia preferentemente en los versos impares —aunque aparece también en el diez y el doce— con la terminación “_ía”, y una asonancia en los versos pares —a excepción del once en que se deja ver— con las vocales “o-a”. No hay regularidad en el número de versos de cada estrofa.

El asunto de esta composición es el considerarse, por parte de la poeta, como integrante del cosmos y de la materia que no se pierde sino se transforma, sin que por ello su alma, por arriba de la realidad física del cuerpo, deje de ser inmortal y única; por esto hablamos de franciscanía y no panteísmo, pues la realidad del espíritu es considerada trascendente a la naturaleza material en este poema y sólo el organismo es immanente a ella.

En la primera estrofa, la poetisa nos da la expresión clave de todo el poema, y la repite dos veces (una en el verso primero y otra en el número siete dentro de la misma estrofa): “Si yo no hubiera sido”. Por un lado, la escritora da a entender que la única forma en que hubiera

⁶⁹⁹ LOYNAZ, “Divagación”. En: *VRS, Poesía completa*, 59-60.

⁷⁰⁰ NAVARRO TOMÁS, 89.

podido ser, para poder hablar de un "yo", es decir de una identidad bien definida, es con el cuerpo, con el alma y el espíritu que ella tuvo de hecho mientras vivió. Por otro lado, en ningún momento ella habla de transmigración de su alma.

En parte de los versos uno y dos, tras la suposición del "Si yo no hubiera sido", la poeta se cuestiona, ¿qué sería / en mi lugar?, y con esta pregunta ella misma afirma que ocupa un espacio en el cosmos con su entidad única e irrepetible. La respuesta a esta pregunta la da la autora en casi todo el resto del poema; por lo pronto, en esta estrofa uno, en parte del verso dos, así como en el tres y cuatro, ella habla de bellezas naturales que le hubieran gustado ser si ella "no hubiera sido": menciona a los lirios y las rosas –con su connotación de pureza de los unos y de amor erótico de las otras–, refiere también a los "chorros de agua" y a las montañas, a la niebla y a las "mudas rocas". Más adelante, en los versos cinco y seis, la escritora hace un comentario marginal: "De alguna de esas cosas –la más fría...– / me viene el corazón que las añora". Lo que podemos colegir de estos dos versos es que Dios, a través de los portentos del cosmos que la poeta mencionó en versos anteriores, llama al corazón de la escritora –símbolo de su alma y su espíritu– y la hace amarlos e identificarse tanto con ellos, que llega a añorar su mismo corazón ser aquella parte de la naturaleza que percibe, sobre todo lo que a la poetisa le parece lo más frío, adjetivo que alude a la muerte, al cese de la conciencia del cerebro y a la temperatura del cuerpo inerte, aunque el destino del alma y el espíritu sea otro mucho más confortante mientras resucitan los despojos al final de los tiempos.

En seguida, en esta misma estrofa primera que estamos analizando, en los versos siete, ocho y nueve, tras la hipótesis que nos planteó la escritora desde un principio –“Si yo no hubiera sido”–, nos dice que su alma “repartida pondría en cada rosa / una chispa de amor...” Aquí la palabra clave es el adjetivo que asigna al ánima: “repartida”. Nuevamente hablamos de la seducción de Dios a través de la naturaleza a la creatura inteligente y capaz de admirar lo bello; que es tal que, además de hacer que la conciencia se sienta identificada con el cosmos, propicie que su retribución al mismo sea lo más amplia posible, y por eso dice la poetisa que en cada rosa –en todo y “repartida”– pondría “una chispa de amor”–que es la virtud divina y humana más gratificante que la autora puede ofrecerle al mundo natural en este caso.

La poeta dedica la estrofa dos específicamente a “¡La nube que podría / haber sido!...”, y matiza un poco esta fantasía al hablar de algunas características de su ser nuboso, como por ejemplo el moverse con lentitud.

En la estrofa tres, la poetisa se refiere a un trío de objetos naturales con los que se identifica y hubiera querido ser: un árbol, el agua de mar movida por el viento y el campo con el calor del mediodía. El asunto de la parte de bosque que la poeta ahora tiene que ver con lo que para ella es la armonía de lo “asequible y útil”, ya que un árbol da su madera, su resina y su “sombra” –esta última es el servicio al que la escritora se refiere en este poema–: “Esta sombra / tan lejana parece que no es mía...” Como podemos ver, el deseo de la autora de ser parte del cosmos no se le da fácilmente, pues, así como

nos dice que esa protección del sol “parece que no es mía [suya]”, de igual forma nos comenta que “Me siento extraña en mi ropaje y rota” —verso dieciocho. No es sencillo imaginarse ser un follaje arbóreo por un lado, y tampoco lo es el sentirse hecha pedazos, por otro lado. Esta fragmentación tiene que ver precisamente con la añoranza hacia otras dos cosas del cosmos que le hubieran apetecido ser a la poeta: el mar movido por la brisa y el campo con su “sopor del mediodía”. Su contemplación de la naturaleza la hace querer “repartirse” —tal como vimos en la estrofa uno— en este caso, entre las aguas marinas, el viento que las mueve y el campo lleno de paz y calor; por eso se siente “rota”.

En la última estrofa, la poetisa, hace una petición un tanto velada —¡Quién me volviera [...]— sobre el reintegrarse al mundo físico a través de la muerte y no hipotéticamente: “[...] a la raíz remota / sin luz, sin fin, sin término y sin vía!...” Aquí aparece el símbolo de la tierra como receptáculo de los despojos de plantas, animales y seres humanos, signo que aparece recurrentemente en la obra de la poeta, tal como ya vimos en el apartado de su poética y estilo. En seguida comentaremos otro poema en que se manifiesta su amor a la naturaleza y precisamente tiene que ver con la tierra. Su título es “Canto a la tierra” y pertenece a la colección *Versos 1920-1938*. Comenzaremos por transcribirlo a continuación:

No, ya no tendré miedo de la tierra, que es fuerte
y maternal; y habrá de acoger mi miseria
cuando tengan que echarme... No ya no tendré miedo
de la tierra más nunca. Cuando le pertenezca

- 5 he de identificarme con ella plenamente.
¡Cómo voy a sentir todas las primaveras
floreciendo en mí misma!... Con esta carne pálida
haré los lirios... ¡Y las rosas, y las fresas,
y los árboles grandes y potentes y rudos!...
- 10 En abril, la frescura del agua en las primeras
lluvias me anegará corriéndome... Y el rayo
que el sol filtra en el surco se trenzará a mis venas.
¡Y empaparme en las savias calientes y profundas,
sentir en derredor la vibración intensa
- 15 de millones de vidas brotando en silencio,
fundirme en ese vaho vital que me renueva,
sentir la sombra, el fango, el hervor, la humedad!...
¡La rabia de los gérmenes palpitando!... ¡Y las buenas
semillas que se rompen y se abren camino
- 20 a la luz!... ¡Y el afán, la obsesión de las viejas
raíces alargándose, buscándome, empujándome!...
¡En tanto late y late mi corazón de tierra!...⁷⁰¹

En cuanto a técnica, esta composición está formada por alejandrinos (versos de catorce sílabas), a excepción de los versos ocho, quince y diecinueve, que son tridecasílabos; existe una asonancia en los versos pares con las vocales "e-a", y otra en los versos uno y cinco con las vocales "e-e". No hay regularidad en el número de versos de cada estrofa.

⁷⁰¹ LOYNAZ, "Canto a la tierra". En: *VRS, Poesía completa*, 63-64.

En este poema, la escritora habla del ciclo biológico de reintegración al *humus* de su cuerpo cuando muriera. Nuevamente haremos hincapié en que no se trata de panteísmo, pues la poeta se refiere a sí misma como una conciencia que percibe todos los cambios de sus restos al reintegrarse a la tierra, discernimiento que es de origen espiritual y que permanece vivo mientras los despojos se descomponen.

El contenido de la estrofa uno lo podemos dividir en dos partes por el asunto que tratan: en la primera, que va del verso uno al cinco, la poetisa habla de no tener miedo a la muerte, porque la asocia con el suelo que recoge en su seno los restos de vegetales, animales y humanos de una manera “fuerte y maternal”; así pues la escritora repite dos veces en esta misma estrofa: “No ya no tendré miedo de la tierra”, y agrega: “Cuando le pertenezca / he de identificarme con ella plenamente”, aquí vemos nuevamente –ya lo habíamos visto en el apartado de poética de nuestra autora– que ella no está obsesionada con la muerte y siempre ve a ésta como una reintegración a la naturaleza, como un paso agradable de un estado a otro, en el que su cuerpo pasa a formar parte del cosmos. La segunda parte de esta estrofa uno –que va del verso seis al nueve– se refiere a la transformación de los despojos de la poeta en “lirios”, “rosas”, “fresas” y “árboles”; proceso que la llena de gozo: “¡Cómo voy a sentir todas las primaveras / floreciendo en mí misma!”. En estos últimos versos aparece la conciencia inmortal y no “reciclable” de la que hablábamos más arriba, la que está atenta a esa metamorfosis del cuerpo perecedero. Y para reforzar la idea de trascendencia del espíritu de la

poetisa citaremos sus palabras: "Con esta carne pálida / haré los lirios... ¡Y las rosas, y las fresas, / y los árboles grandes y potentes y rudos!..." —parte del verso séptimo y el octavo y noveno completos. En estos versos, en primer lugar vemos que la poeta alude únicamente a su cuerpo como parte del proceso ecológico de regreso al mundo mineral y luego al vegetal tras la muerte, y en seguida, es de destacar que nuestra escritora escoge a los pequeños y perecederos flores y frutos para formar parte de ellos, de la misma forma que elige a los árboles "grandes y potentes y rudos" —con cierta connotación fálica.

En seguida, en la estrofa dos, la poetisa sigue describiendo su proceso de retorno al ecosistema mientras fantasea estar ya hecha una con el *humus*: el agua "me anegará corriéndome", dice en el verso once. "Y el rayo / que el sol filtra en el surco se trenzará a mis venas", continúa en parte del mismo verso once y el doce íntegro. Como vemos, la escritora vuelve a mencionar a su cuerpo, con la sinécdoque de sus venas.⁷⁰² Por otro lado no está de más el comentar que toda esta segunda estrofa está cargada de una velada, más no por ello menos poderosa sensualidad: verdaderamente nuestra poeta disfruta de estas imaginaciones.

Asimismo, en la tercer estrofa, la escritora sigue degustando sus quimeras, en este caso relacionadas con lo que ocurre dentro de la tierra, en sí misma: el abrirse paso de las raíces, la labor de los microorganismos en la descomposición de su propio cadáver y la germinación de las semillas. Es preciso dejar claro que en nuestra autora no es común el explayarse en la descripción de la

⁷⁰² Para definición de sinécdoque ver nota 529.

biodegradación de un cuerpo humano, sin embargo, aquí parece ocurrir lo contrario cuando la poeta expresa extáticamente: "millones de vidas brotando en silencio" o "sentir la sombra, el fango, el hervor, la humedad [...] ¡La rabia de los gérmenes palpitando!" Todo lo que en vida le causara repulsión, estando muerta se convierte en una forma de renovarse –"fundirme en ese vaho vital que me renueva", verso dieciséis–; por eso, esa forma de vida que se encarga de corromper un cadáver es vista con tanto entusiasmo por la poeta: por un lado es producto de un ente que vivió y en seguida es el vehículo que la ha de llevar a ser parte de la tierra nutricia. Y precisamente por estas dos razones, aunque el fango y todos sus gérmenes, en la poética de esta autora torremarfilista, fueran deplorables, se convierten en este poema en un agente de vitalidad y por eso la poetisa muestra tanta pasión al describirlos en acción.

En cuanto a las raíces, que aparecen recurrentemente como símbolo de lo humano en la poeta por contraposición a lo celeste (el sol o las estrellas) –tal como ya lo vimos en el apartado de poética loynaciana–, la poetisa las hace aparecer ante nosotros "alargándose, buscándome, empujándome" –transcripción literal en la que la autora se refiere a sí misma. También el germinar de las semillas la hace caer en esos arrebatos extáticos que la degradación biológica le produce, tal como lo vimos unas líneas más arriba: ¡Y las buenas / semillas que se rompen y se abren camino / a la luz!... En realidad nuestra poetisa asiste a un espectáculo maravilloso, que la eleva espiritualmente tanto que quisiera ser parte de él; sin embargo, se sabe de algún modo ajena a tan grande simplicidad como ser

corpóreo-espiritual, al cual su naturaleza trascendente le da problemas. De ahí que el cierre del poema sea tan ambiguo: "¡En tanto late y late mi corazón de tierra!..." –verso veintidós. Su corazón, como símbolo de su espíritu, sigue latiendo aún después de muerta, mas, como víscera comienza a desintegrarse a partir de su deceso y no es más que parte de la tierra.

En seguida comentaremos otro poema de amor a la naturaleza de la poeta, cuyo título es "Cataclismo" y pertenece a su libro *Versos 1920-1938*. Empezaremos a transcribirlo a continuación:

El sol se ha rajado
y cae un chorro de oro
sobre mi corazón.

Es un oro ardiente
5 que salta sobre las nubes
roto en chispas,
que muerde mi pecho
con muchos dienteillos encendidos...

El sol se ha rajado
10 y se desangra en luz
y me está ahogando...

¡Yo me muero de sol!⁷⁰³

En cuanto a recursos formales, esta composición no presenta una métrica regular (aparecen un tetrasílabo, algunos hexasílabos, otros

⁷⁰³ LOYNAZ, "Cataclismo". En: *VRS, Poesía completa*, 66.

heptasílabos, un octosílabo y un endecasílabo); en lo referente a rima sólo presenta una asonancia en los versos nueve y once con las vocales "a-o". No se registra un número estable de versos en cada estrofa, aunque, en los doce versos del poema completo, aparecen dos estrofas de tres versos.

La palabra cataclismo con que la poeta titula esta creación poética se deriva del latín *cataclysmus* y éste del griego *cataclysmos*, que significa inundación y pasó al castellano con el significado de "trastorno terráqueo producido por el agua".⁷⁰⁴ En este poema, la escritora respeta la etimología y usa el término en su sentido de anegamiento pero no de agua sino de sol. Aparece, sin embargo la metáfora de un desbordamiento del astro como si fuera del líquido vital y por ello la poeta usa las expresiones: "chorro de oro", "salta sobre las nubes / roto en chispas" y "me está ahogando".

Podemos conjeturar que la poetisa está ya ante un atardecer, ya frente un amanecer, puesto que el nacimiento del sol disipa las tinieblas casi en la misma forma en que, en el regreso a la noche, el astro da sus últimos rayos. Este es un poema muy plástico en el que destaca la coloración: se dejan ver los matices del oro, del fuego y de la sangre; reflejados en la atmósfera y también en los tintes de las nubes. La actitud de la voz poética frente a esa inundación de luz es, al mismo tiempo, de contemplación, pues el espectáculo incide sobre su "corazón" y su "pecho" —símbolos de la espiritualidad de la escritora que se dejan ver en el verso tres y en el siete, respectivamente—, y de

⁷⁰⁴ *Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado*. Tomo III. México: Selecciones del Reader's Digest, 1972, 695.

éxtasis que se halla en algunas expresiones clave, tales como: "que muerde mi pecho / con muchos dientecillos encendidos...", "y me está ahogando..." y "¡Yo me muero del sol!" –versos siete, ocho, once y doce.

Ahora pasaremos a otra composición de amor a la naturaleza y franciscanía de la poeta, titulado "Juegos de agua", que se encuentra en el poemario del mismo nombre. Antes de comentarlo, lo transcribiremos a continuación:

Los juegos de agua brillan a la luz de la luna
 como si fueran largos collares de diamantes:
 Los juegos de agua ríen en la sombra... Y se enlazan,
 y cruzan y cintilan dibujando radiantes

5 garabatos de estrellas...

Hay que apretar el agua
 para que suba fina y alta... Un temblor de espumas
 la deshace en el aire: la vuelve a unir... desciende
 luego, abriéndose en lentos abanicos de plumas...

10 Pero no irá muy lejos... Esta es agua sonámbula
 que baila y que camina por el filo de un sueño,
 transida de horizontes en fuga, de paisajes
 que no existen... Soplada por un grifo pequeño.
 ¡Agua de siete velos desnudándote y nunca

15 desnuda! ¡Cuándo un chorro tendrás que rompa el broche
 de mármol que te ciñe, y al fin por un instante
 alcance a traspasar como espada, la Noche!⁷⁰⁵

⁷⁰⁵ LOYNAZ, "Juegos de agua". En: *JDA, Poesía completa*, 77.

En cuanto a técnica, esta composición tiene una métrica perfectamente regular, en la que combina dos metros: la mayoría alejandrinos (de catorce sílabas) y dos heptasílabos, todos medidos con exactitud; al respecto de esta amalgama de longitudes en el número de sílabas, Navarro Tomás dice lo siguiente: "Otro de los grupos que actúan con clara y natural armonía es el del alejandrino, 7-7, y el heptasílabo, tanto bajo una variedad definida como en su forma polirrítmica."⁷⁰⁶ En lo referente a rima, se da una consonancia cruzada; en la primera estrofa, entre los versos dos y cuatro con la terminación "_antes"; en las siguientes estrofas, aparece esta consonancia en los versos impares: en el segundo grupo de versos, con la terminación "_umas"; en la tercera estrofa, con la terminación "_eño", y en la cuarta, con la terminación "_oche". De las cuatro estrofas que componen el poema, tres de ellas tienen cuatro versos, mientras la primera, cinco líneas.

Así como la creación poética anterior —"Cataclismo"— está dedicada al sol, ésta que nos ocupa ahora es un canto al agua, específicamente a la que está cautiva en una fuente. Otra generalidad del poema "Juegos de agua" es que se desarrolla en la noche, como podemos ver por las palabras "luna", "sombra", "estrellas", "sonámbula", "sueño" y "Noche [*sic*]" que aparecen a lo largo de la composición.

En seguida es preciso establecer que la poeta se refiere al agua que sale en chorros de una fuente, al hablar de "juegos de agua", y es

⁷⁰⁶ NAVARRO TOMÁS, 86.

en la primera estrofa donde lo deja establecido, al hablar del reverberar de la luz de la luna y las estrellas en un agua en movimiento, que, sin embargo, no es un río o ni el mar —por lo que nos dice la escritora más adelante. Por eso conjeturamos que se trata de un surtidor cuyos hilos del líquido vital parecen “largos collares de diamantes” cuando la luz de la luna incide en ellos y, además, por su dinamismo “se enlazan y cruzan y cintilan”, sin olvidar que, como nos lo dice nuestra autora en el verso tres, las hebras de agua al caer producen un sonido que a la escritora le parece que se asemeja a una risa —que, por otro lado, como el choque de las aguas es fuerte, a nosotros nos daría la impresión de una carcajada franca.

En la segunda estrofa la poetisa describe muy gráficamente el paso del líquido a través del tubo de su fuente, cómo en su punto más alto pareciera abrirse “en lentos abanicos de plumas”, cómo en medio de espumas luego se dispersa en gotas y se vuelve a unir al descender al contenedor.

El drama de esta agua es que “no iré muy lejos”; en la estrofa tres la poeta la califica de “sonámbula / que baila y camina por el filo de un sueño”, es decir, está dormida y su destino son sus propias quimeras: “horizontes en fuga” “paisajes / que no existen”, pues aunque el fluido está en movimiento, no va más allá de la taza del surtidor y su dinamismo se lo debe a que es “Soplada por un grifo pequeño”, no es un vaivén impelido por el viento o por la gravedad, en forma natural.

En la estrofa cuatro la poetisa usa la metáfora de la “danza de los siete velos” para describir el movimiento del líquido que sube y se va desparramando como si se quitara, capa tras capa, sus vestidos. Y en

seguida la escritora lanza al aire la suposición de lo que pasaría si el chorro de esta agua fuera lo suficientemente fuerte para romper "el broche / de mármol que te ciñe": traspasaría "como espada la Noche", imagen que por cierto es inverosímil, puesto que al salir de sus límites, el fluido dejaría su borbotón en forma de espada vertical y se despararmaría por los lados de su tazón continente.

Ahora comentaremos otra composición en que aparece el amor a la naturaleza y su reintegración a ella por parte de la poeta. Su título es "Los estanques" y pertenece al poemario *Juegos de agua*; empezaremos por transcribirlo a continuación:

Yo no quisiera ser más que un estanque
verdinegro, tranquilo, limpio y hondo:
Uno de esos estanques
que en un rincón oscuro
5 de silencioso parque,
se duermen a la sombra tibia y buena
de los árboles.
¡Ver mis aguas azules en la aurora,
y luego ensangrentarse
10 en la monstruosa herida del ocaso...!
Y para siempre estarme
impasible, serena, recogida,
para ver en mis aguas reflejarse
el cielo, el sol, la luna, las estrellas,
15 la luz, la sombra, el vuelo de las aves...

¡Ah el encanto del agua inmóvil, fría!

Yo no quisiera ser más que un estanque.⁷⁰⁷

En lo referente a recursos técnicos, la métrica de este poema es casi uniforme en una combinación de endecasílabos con heptasílabos (a excepción del verso siete, que tiene seis sílabas). Se da una asonancia en casi todos los versos impares (nuevamente la irregularidad es el verso siete), con las vocales "a-e". No hay división estrófica.

Una vez más el poeta se siente parte de la naturaleza y esta vez personifica a un estanque "verdinegro, tranquilo, limpio y hondo" –verso dos–, como aquellos que "se duermen a la sombra tibia y buena / de los árboles" –versos seis y siete. Ambas expresiones traen consigo una fuerte connotación de paz y plenitud.

En una segunda parte de la composición –que puede verse desde el verso ocho al quince–, la poetisa quiere estar en una actitud interior "impasible, serena, recogida" para poder reflejar en su creación poemática todas las bellezas posibles del cosmos: "la aurora", "el ocaso" –versos del ocho al diez–, "el cielo, el sol, la luna, las estrellas, / la luz, la sombra, el vuelo de las aves..." –versos catorce y quince. Para cerrar su composición, la escritora, después de sentir la alegría de ser un espejo de las bellezas naturales, exclama: ¡Ah el encanto del agua inmóvil, fría! Los dos adjetivos que la autora usa en este verso dieciséis hacen una alusión a la muerte, pero también a un estado anímico de contemplación en el que callan los móviles internos

⁷⁰⁷ LOYNAZ, "Los estanques". En: JDA, *Poesía completa*, 94.

de una persona y que, a manera de un estanque, pueda reflejar las hermosuras que incidan en ella. El último verso repite el primero: "Yo no quisiera ser más que un estanque".

En seguida comentaremos otro poema que habla de una reincorporación a la naturaleza por parte de la poeta, titulado "Domingo de lluvia". Pertenece a la colección *Juegos de agua* y comenzaremos por transcribirlo a continuación:

¡Si pudiera ir a ti
por los trémulos hilos de lluvia,
pasados uno a uno entre mis dedos...!

Si yo pesara ya tan poco
5 que pudiera colgarme
de estos flecos de agua
y deslizarme sobre los tejados
y las casas y las tristezas
de los hombres...

10 ¡Y llegar con el corazón mojado
allí donde tú estás –tibio...– esperando...⁷⁰⁸

En lo referente a recursos técnicos no hay una métrica regular, sólo hay una asonancia en los versos diez y once con las vocales "a-o" y no hay regularidad de número de versos en cada estrofa.

En esta composición, la poeta nuevamente se siente parte de la naturaleza, en este caso de la lluvia, y se dirige al amado. En la primera estrofa, comienza en el verso uno con una suposición, como

⁷⁰⁸ LOYNAZ, "Domingo de lluvia". En: *JDA, Poesía completa*, 98.

las que hemos visto ya en otros poemas: "Si pudiera ir a ti" transformada en llovizna (literalmente: "por los trémulos hilos de la lluvia, / pasados uno a uno entre mis dedos..."). Esta última metáfora nos remite o bien a un telar o a un instrumento de cuerdas: al utensilio para fabricar telas, porque más adelante la poetisa sigue hablando de costuras ("fleclos de agua" en el verso seis), y a un arpa o a algún otro artefacto musical por el sonido rítmico del agua que cae desgranada entre los dedos de la voz poética.

A lo largo de toda la estrofa dos, la escritora se explaya en lo que sería su ser de aguacero: en primer lugar pesaría tan poco que podría colgarse de las hebras del líquido pluvial, deslizarse sobre los tejados "y las casas y las tristezas / de los hombres..." —versos ocho y nueve. Aquí es importante analizar el por qué esta creación se titula "Domingo de lluvia"; suponemos que se trata de un día de la semana de poca actividad y, además de monótono, tiene un deje de melancolía; por ello la autora habla de "las tristezas / de los hombres".

En la estrofa tres, que es la última, la poeta vuelve a dirigirse al amado: "¡Y llegar con el corazón mojado / allí donde tú estás —tibio...— esperando..." Es decir, aproximarse a él con su ser pluvial, fresco y empapado a donde esté él, "tibio" y esperando. Aquí es preciso escharbar un poco en la preferencia de la poeta por las temperaturas frías que se dan en determinados seres de la naturaleza, y que son con los que ella se identifica más; tomaremos como ejemplo dos poemas en los que se habla de reintegración a la naturaleza ya analizados más arriba: es el caso de "Divagación", en donde la escritora nos dice: "De alguna de esas cosas —la más fría...— / me

viene el corazón que las añora.” Otro caso es el de la creación titulada “Los estanques”, en la que la poetisa expresa: “¡Ah el encanto del agua inmóvil, fría!”

Otro asunto que es importante analizar en la misma estrofa tres, concretamente en el verso once, es que el amado, además de estar “tibio”, está “esperando”. En la mayoría de los poemas de nuestra autora en los que se dirige al hombre objetivo de su amor, ella es la que aguarda, y aquí ocurre lo contrario. Y es que ella, como lluvia y amante torrencial, puede colarse hasta la habitación cálida del adorado, llegar fría hasta él, para hacerlo estremecer y ser la parte poderosamente activa, salvaje como el cosmos, del amorío.

En seguida comentaremos otro poema de franciscanía y reintegración a la naturaleza de la poeta, titulado “Poema VI” y que pertenece a la colección *Poemas sin nombre*. Empezaremos a transcribirlo a continuación:

- 1 Vivía –pudo vivir– con una palabra apretada entre los labios.
- 2 Murió con la palabra apretada entre los labios.
- 3 Echaron tierra sobre la palabra.
- 4 Se deshicieron los labios bajo la tierra.
- 5 ¡Y todavía quedó la palabra apretada no sé dónde!⁷⁰⁹

Esta composición está escrita en prosa y, por tanto, la dividimos en versículos. En cuanto a recursos técnicos, se da en ella un efecto sonoro con la repetición insistente de las expresiones “los labios”, “la palabra” y el verbo ya conjugado “apretada”.

⁷⁰⁹ LOYNAZ, “Poema VI”. En: *PSN, Poesía completa*, 106.

El asunto primordial de este poema es la inmortalidad de lo espiritual, simbolizado aquí en "la palabra", de frente a la descomposición del cuerpo humano. El emblema de "la palabra" puede ser considerado desde el punto de vista de la creación poética, que es una de las labores más altas del espíritu de la persona mortal, o bien, también puede ser tomado en cuenta como el Verbo encarnado, por el que fue hecho todo el universo y que existía antes que todo lo creado: Jesucristo. Nosotros preferimos tomar la primera acepción, porque en el primer versículo la poetisa habla vagamente de "una palabra" y no de "la palabra" como es mencionada en el resto de la composición.

En el versículo uno, la poeta nos habla de alguien que "—pudo vivir— con una palabra apretada entre los labios", nos dice esto a manera de exclamación, porque ella, como creadora, sabe que la poesía no se puede quedar oprimida en la boca; por su naturaleza de elevar el espíritu necesita difundirse, pues como el bien y la verdad, la belleza también es difusible. En seguida, en los versículos dos, tres y cuatro, la poetisa sigue refiriéndonos el destino de ese "alguien" a quien está dirigida esta composición: vivió y murió con "la palabra apretada entre los labios", "Echaron tierra sobre la palabra" y "Se deshicieron los labios bajo la tierra". Y aunque, efectivamente la carne se descompuso, "¡Y todavía quedó la palabra apretada no sé donde!" No hace falta repetir los argumentos de trascendencia de lo espiritual frente al ciclo de biodegradación de la realidad corpórea del ser humano, que ya hemos usado en composiciones previas.

A continuación comentaremos otro poema de franciscanía de la poeta, titulado "Poema XII", que pertenece al libro *Poemas sin nombre*. Comencemos, pues, por transcribirlo:

1 "Acaso en esta primavera no florezcan los rosales, pero florecerán en la otra primavera.

2 Acaso en la otra primavera todavía no florezcan los rosales... Pero florecerán en la otra primavera."⁷¹⁰

Esta composición está escrita en prosa, por lo que fue dividida en versículos. El principal recurso técnico usado en ella es la repetición de palabras conocida como *epífora* o *epístrofe*.⁷¹¹ No nos parece que sea un juego de palabras como es el caso del retruécano⁷¹² (aunque es otra figura literaria que se le aproxima), por eso no lo clasificamos como tal.

El asunto medular de este poema es la confianza en el género humano, la esperanza de un mejor futuro para la sociedad, aun cuando nuestro lado oscuro parezca dominar todas nuestras decisiones y acciones. Este texto guarda una analogía con una parábola de Jesucristo consignada en el evangelio de Lucas que reproduciremos a continuación:

Les dijo esta parábola: "Un hombre tenía plantada una higuera en su viña, fue a buscar fruto en ella y no lo encontró. Dijo entonces al viñador: 'Ya hace tres años que vengo a buscar fruto en esta higuera y no lo encuentro. Córdala; ¿Para qué ha de ocupar el terreno

⁷¹⁰ LOYNAZ, "Poema XII". En: *PSN, Poesía completa*, 107.

⁷¹¹ *Epífora* o *epístrofe*: repite una palabra o una frase al final de varios versos o párrafos. (Ver: Mónica de NEYMET, 1).

⁷¹² Retruécano: ver nota 588.

estérilmente?' Pero él le respondió: 'Señor, déjala por este año todavía y mientras tanto cavaré a su alrededor y echaré abono, por si da fruto en adelante; y si no da, la cortas'" (*Lucas 13, 6-9*).

En el texto original de la poetisa es ella quien expresa esa paciencia amorosa para con la humanidad caída. En el fragmento bíblico, el viñador, Jesucristo, espera, contra toda evidencia de imposibilidad, a que la higuera dé su fruto, le afloja la tierra y la abona, con una confianza también llena de amor hacia la creatura que es limitada y con el ánimo de interceder por ella ante Dios Padre.

En seguida comentaremos otra composición en la que aparece la franciscanía de la escritora, en el amor a las cosas mínimas, titulada "Poema XXV" y perteneciente al poemario *Poemas sin nombre*. Empezaremos por transcribirla:

1 "Y dije a los guijarros:

—Yo sé que vosotros sois las estrellas que se caen.

2 Entonces los guijarros se encendieron, y por ese instante brillaron —pudieron brillar...— como las estrellas."⁷¹³

Esta es una loa a un asunto insignificante de la naturaleza, como son unos guijarros, a los que la poetisa compara con un ente poético por antonomasia, que ha inspirado a bardos de todas las épocas; tal es el caso de la estrella. Podríamos decir que el emblema de la creación de nuestra escritora es justamente esa humilde piedrecilla. Ya nos decía ella en el "Poema XXI": "Cuando yo lo paso y repaso entre mis dedos [refiriéndose al guijarro]..., la estrella es la estrella, pero el guijarro es mío... ¡Y lo amo!"⁷¹⁴

⁷¹³ LOYNAZ, "Poema XXV". En: *PSN, Poesía completa*, 110.

⁷¹⁴ LOYNAZ, "Poema XXI". En: *PSN, Poesía completa*, 109.

Por el contexto, en la composición que nos ocupa —el “Poema XXV”— ubicamos la escena en la noche y en un río lleno de guijas en sus orillas o bien un camino rústico mojado, de manera que con cualquier reflejo de luz, por sutil que sea, las piedrecillas reverberan de la misma manera que las estrellas en el firmamento, de ahí la expresión de la poeta: “vosotros sois las estrellas que se caen”. No hay mejores ejemplos de franciscanía en nuestra escritora que éstos, en que exalta las pequeñas cosas del magnífico y portentoso universo.

5. UN SÍMBOLO DE LO RELIGIOSO Y DE LO HUMANO CON TRASFONDO BÍBLICO: MARTA Y MARÍA.

AL REFERIRNOS a estas dos mujeres, nos remitimos a las Escrituras, concretamente a lo que el evangelista San Lucas nos dice sobre tres amigos que Jesucristo tenía en Betania: Marta, María y Lázaro, que eran hermanos. Ya vimos en el apartado de poemas de asunto bíblico y/o religioso en general (el 2 del *corpus* de creaciones religiosas de nuestra poeta) la composición "La novia de Lázaro". Ahora nuestra atención se centrará en las hermanas del redivivo, ya que en varias ocasiones son usadas como símbolo de lo religioso y lo humano en la poesía de la escritora.

Antes de principiar nuestro análisis, citaremos el fragmento bíblico que consigna lo que hemos dicho:

Yendo ellos de camino, entró en un pueblo; y una mujer, llamada Marta, le recibió en su casa. Tenía ella una hermana llamada María, que, sentada a los pies del Señor, escuchaba su palabra, mientras Marta estaba atareada en muchos quehaceres. Al fin, se paró y dijo: "Señor, ¿no te importa que mi hermana me deje sola en el trabajo? Dile, pues, que me ayude." Le respondió el Señor: "Marta, Marta, te preocupas y te agitas por muchas cosas; y hay necesidad de pocas, o mejor, de una sola. María ha elegido la mejor parte, que no le será quitada" (*Lucas 10, 38-42*).

Como podemos ver Marta es el prototipo de la persona activa, y María, de la contemplativa; ambas necesarias en el servicio a Dios y al prójimo, pues, aunque el Maestro reprocha a Marta su dispersión en muchas tareas, Él mismo dice que "hay necesidad de pocas [cosas]" y entre ellas está el comer y para hacerlo se necesita que alguien prepare los alimentos, como lo da a entender la nota al pie de página de este texto: "Variantes: 'y hay necesidad de una sola cosa', 'y hay necesidad de pocas cosas', lecturas que mutilan el texto y alteran el sentido. —Jesús pasa de la perspectiva de la comida ('hay necesidad de pocas') a la única necesaria."⁷¹⁵

Consideramos que este texto bíblico es un tanto hiperbólico porque acentúa la dualidad entre la vida activa y la contemplativa, cuando ambas son complementarias, pues "el apostolado sin silencio, es alienación; y [...] el silencio sin apostolado, es comodidad."⁷¹⁶ Ya nuestra poetisa había hecho una aseveración del mismo talante al citar a Santa Teresa en el poema "Tríptico de San Martín de Loynaz" que ya comentamos páginas atrás:

"Preguntada una vez Santa Teresa de Jesús, cuál de las dos hermanas de Lázaro era la predilecta en su devoción y juicio, contestó con muy español ingenio:

—Las dos son necesarias para servir al Señor..."⁷¹⁷

A continuación analizaremos una composición en la que aparece el símbolo de las dos hermanas; se titula "Poema IV", pertenece al

⁷¹⁵ Nota de pie de página al texto "Marta y María". En: *Lucas* (10, 38-42). En: *Biblia de Jerusalén*, 1514.

⁷¹⁶ LARRAÑAGA, *El silencio de María*. México: Alba, 1999, 8.

⁷¹⁷ LOYNAZ, "Tríptico de San Martín de Loynaz". En: *PNFG, Poesía completa*, 170.

poemario *Poemas sin nombre* y principiaremos por transcribirlo en seguida:

1 Con mi cuerpo y con mi alma he podido hacer siempre lo que quise.

2 Mi alma era rebelde y, como los domadores en el circo, tuve que enfrentarme con ella, látigo en mano...

Pero la hice al fin saltar aros de fuego.

3 Mi cuerpo fue más dócil. En realidad, estaba cansado de aquel trajín de alma y sólo quería que lo librasen de ella.

4 No acerté a hacerlo; pero ahora, en paz con mi alma y acaso un poco en deuda con mi cuerpo, pienso que rebañé en los dos algunas migajas de Marta y algunas otras de María...

5 Migajas nada más; pero me bastan para poder decir, cuando me lo pregunten, que he servido al Señor.⁷¹⁸

En esta composición aparece la dualidad alma-cuerpo que ya vimos en el capítulo de poética de nuestra autora; sin embargo en la antítesis Marta-María (que en realidad se reduce a nada, puesto que ambas son complementarias), no es tan fácil asignar el símbolo de la actividad ya al cuerpo ya al alma —o espíritu— o hacer otro tanto con el emblema de la contemplación pasiva.

Tanto el organismo como el espíritu, que también son complementarios en la constitución de la persona humana, tienen sus virtudes como defectos: aparentemente, en este poema, el alma está llena de ambiciones que no dejan reposo al cuerpo, pero éste tiene

⁷¹⁸ LOYNAZ, "Poema IV". En: *PSN, Poesía completa*, 106.

que ser tironeado –con la connotación de violencia que tiene este verbo– en muchas ocasiones para alcanzar las legítimas aspiraciones del espíritu.

En el versículo uno, la poeta establece de antemano su dominio de sí misma: “Con mi cuerpo y con mi alma he podido hacer siempre lo que quise.” Y luego, en el versículo dos, la escritora nos dice cómo sometió a su espíritu y, en el versículo tres nos da a entender que hizo lo mismo con su organismo –“Mi cuerpo fue más dócil”. Es preciso señalar, que pese a que el señorío de la poeta se extendió a todo su ser, la parte de ella que más sufrió esta disciplina fue su constitución física, así lo señala en dos ocasiones en este poema: “[Mi cuerpo] estaba cansado de aquel trajín de alma” –parte del versículo tres– y “acaso un poco en deuda con mi cuerpo” –fragmento del versículo cuatro–, pero, ya para llevar una vida de apostolado, ya para la contemplación –ambas legítimas aspiraciones del alma o espíritu– era necesario un orden, una ascesis tanto en el organismo como en el ánimo, es decir, la poeta debía ser señora de sí misma, “para poder decir, cuando me lo pregunten, que he servido al Señor” –parte del versículo cinco.

En cuanto a la referencia a Marta y María en esta composición, el hilo conductor comienza en el versículo tres, donde la poetisa dice que su cuerpo quería que lo librasen del “trajín de alma”, expresión que nos atrevemos a decir que es muy parcial, puesto que el ánimo misma puede alcanzar un grado de tranquilidad superior, pues también tiene sed de paz de frente a anhelos no tan jerárquicamente importantes, de la misma manera que el cuerpo, sin disciplina alguna, quería

satisfacer necesidades meramente instintivas. Así pues, la escritora comienza por hablar de un deseo de paz, que puede aplicarse a espíritu y constitución física por igual y que, según los estudiosos de la *Biblia*, es aplicable tanto a Marta como a María. En seguida, ya conseguida esta serenidad –“en paz con mi alma y acaso un poco en deuda con mi cuerpo”– la autora puede decir que ha “servido al Señor”.

Ahora analizaremos otro poema en donde aparecen Marta y María, titulado “Poema XI” y que forma parte de la colección *Poemas sin nombre*. Comenzaremos por transcribirlo:

- 1 De todo cuanto han hecho los hombres, nada amo más que los caminos.
- 2 Ellos son la lección de humildad útil de mansedumbre cristiana que nos encarecen los libros de piedad.
- 3 Los caminos sirven como Marta y están quietos como María: nada tan noble, tan sereno como este tenderse en paz, y largamente..., largamente.⁷¹⁹

Este pequeño poema en prosa tiene el estilo de un apólogo oriental; en él la poeta usa el símbolo del camino, el nexos entre un lugar y otro; para el viajero, la conexión entre su punto de partida y su destino, así como la unión entre el pasado y el futuro.

En el primer versículo, la poetisa expresa simplemente su amor por estas vías. En seguida, en el segundo versículo, la escritora asigna a las veredas el atributo de ser una “lección de humildad útil de mansedumbre cristiana” y en el último versículo nos especifica el por

⁷¹⁹ LOYNAZ, “Poema XI”. En: *PSN, Poesía completa*, 107.

qué de este calificativo: porque "Los caminos sirven como Marta y están quietos como María". Al cerrar este poema, la autora habla nuevamente de paz, de la tranquilidad cristiana de las hermanas antitéticas y complementarias al mismo tiempo, a la cual denomina con un adverbio aplicable a distancias: "largamente..., largamente". Es, pues, una serenidad que se tiende en paz largamente.

Con esta composición terminamos de comentar el *corpus* de poesía religiosa de la poeta, con la advertencia de que, aunque intentamos que el análisis fuera exhaustivo, siempre será insuficiente y habrá material para más. Escogimos los ejemplos más representativos para cada inciso de la mencionada selección, comentamos sucintamente algunas de sus características formales y, así mismo, su contenido, el cual muchas veces nos remitió a textos bíblicos, conexión que hicimos evidente y transcribimos el pasaje directamente de las Sagradas Escrituras.

Nuestra poetisa es un instrumento vibrante a la manera franciscana cuando se trata de hablar de Dios y de asuntos religiosos; pese a que ella misma dice no haber hecho poemas místicos y no haber rebasado los de temática piadosa, podemos afirmar sin lugar a dudas, tras haber hecho este estudio de sus creaciones, que la escritora no está lejos del éxtasis contemplativo: es una Marta por la cultura literaria y el pulimento del idioma en cada una de sus composiciones, y es una María que se sienta a escuchar al Dios que está dentro de ella y en el cosmos que la circunda, para entregarnos ese mensaje de amor del cual ella es testigo.

Ofrecemos al lector una muestra mínima de lo que consideramos poesía religiosa en la producción de Dulce María Loynaz, pero se trata de una invitación para que nuestro destinatario vaya a las fuentes originales y descubra por sí mismo la experiencia de dialogar con una poeta verdaderamente espiritual.

CONCLUSIONES

ANTES DE DAR FIN a este trabajo, resulta útil formular un resumen de los hallazgos que han surgido ante nuestros ojos —algunas veces, como una sorpresa; otras, como confirmación de las conjeturas hechas en un principio— en el transcurso de la elaboración de esta tesis.

Principiemos con el subcapítulo de metodología. En el inicio de este apartado establecimos que nuestro camino de investigación sería un tanto ecléctico, aunque tendiente a la hermenéutica. Finalmente, podemos decir al respecto que alcanzamos nuestras metas: en la sección de análisis de la poesía religiosa de Dulce María, pudimos dar una interpretación personal de algunas creaciones de inspiración sacra, sin rebasar los límites de la exégesis autorizada por la Iglesia católica de los textos de donde fueron tomadas —de la *Biblia*, en la mayoría de los casos. Sin embargo, es preciso advertir al lector que la interpretación nuestra es posterior al sesgo, también personal, que la poeta dio a dichos pasajes bíblicos y que tiene que ver con la penetración psicológica con que hace aparecer ante nosotros a Jesucristo, a la Virgen María y a los santos, con sus motivaciones y flaquezas humanas, así como a Dios Padre con su única debilidad: el amor por sus creaturas.

Además de la hermenéutica, aplicamos las teorías de la recepción de la obra, al mencionar, en la sección biográfica, la acogida que la

crítica especializada dio a la producción de la poeta, las reimpresiones y traducciones de la misma, al igual que los homenajes que se le tributaron; al hacerlo, nos encontramos con que la publicación del trabajo literario de la autora fue muy espaciada en cuanto a tiempo, y hecha en su mayor parte en España, por lo que no es sino a raíz de haber recibido el Premio Cervantes 1992, cuando la poetisa es "redescubierta" por las nuevas generaciones en Cuba y en el resto de Hispanoamérica, así como entre la población hispana de los Estados Unidos.

Otro enfoque metodológico que utilizamos en el estudio de la poesía de Dulce María Loynaz es el estilístico, que aplicamos, en el subcapítulo correspondiente, a una aproximación a la poética de la autora y que consistió en hacer un análisis morfosintáctico de algunas de sus creaciones en prosa, con miras a explorar su personal manera de concatenar los elementos gramaticales de su discurso. En su trabajo en verso nos concentramos en sus recursos fónicos, es decir, su rima, su métrica y su ritmo, aunque este último aspecto también lo estudiamos en su labor prosística, mediante esquemas acentuales. Vimos también los recursos retóricos más recurrentes en ella, así como la simbología y vocablos que la escritora repite con frecuencia, y, después de todo esto, llegamos a las siguientes deducciones: en su estilo para engarzar las frases y oraciones, se repite mucho la aglutinación de elementos, mediante la yuxtaposición; en variados casos, la autora usa los puntos suspensivos, sin cerrar la enumeración de componentes sobre todo copulativos, ya para callar algo que la escritora no quiere precisar o bien para dejarlo abierto a la

participación del lector. Su morfosintaxis, en general, no complica inútilmente la percepción de la obra, aunque, en una segunda lectura de sus composiciones, descubrimos la "difícil sencillez", ya que sus estudios morfosintácticos revelan complejidad.

En su rima y métrica la escritora no resulta muy puntillosa; son raros los poemas que guardan uniformidad precisa de número de sílabas y de espacio entre sus rimas, además de que aparecen rimas internas. Cuando crea en verso, usa preponderantemente la *silva blanca*, por sus características tales como dejar margen de combinación entre endecasílabos, heptasílabos y pentasílabos, sin rima ni asonancias obligatorias y con una amplia libertad en el corte estrófico. Asimismo, en la mayoría de los casos, la poeta rehuye las consonancias por considerarlas artificiosas.

Los análisis acentuales que desplegamos para estudiar el ritmo tanto de los versos como la prosa poética de la autora, nos aportaron los siguientes datos: la mayoría de sus creaciones carecen de un ritmo intencionalmente trabajado por la poeta; tanto en verso como en prosa, la escritora no presta una especial atención a este aspecto de la elocución literaria —particularmente de la escrita en verso. La poetisa presenta un ritmo cercano al de la expresión coloquial: sin recurrencias intermitentes y cercano al *trocaico* (una sílaba tónica seguida de una átona), —este último dato de acuerdo con los estudios de lenguaje y de estilística de Samuel Gili Gaya, citado oportunamente en el subcapítulo de poética de Dulce María Loynaz. Podemos afirmar que el ritmo que se da en las composiciones de la poetisa es el que proporciona el idioma castellano a cualquier hablante del mismo. Claro

está que existen excepciones en la obra de nuestra autora, y éstas son ostensibles particularmente en verso; de los poemas que analizamos destacan dos de ellos por su musicalidad: "Si me quieres, quíereme entera" y "La mujer de humo". Pero, en general, sus recursos no son sonoros: nunca hay consonancias, rara vez hay asonancias y no están distribuidas periódicamente entre sí; la métrica no sigue un patrón exacto más que en verdaderas excepciones, y, como pudimos ver, la poeta no usa ritmos periódicos en sus creaciones. Los recursos de producción poética de los que echa mano Dulce María son principalmente semánticos y, dentro de éstos, los simbólicos en forma especial: repite ideas-base, asocia elementos cercanos en su significación y pone el lenguaje al servicio de lo que quiere expresar.

En lo que respecta a los recursos retóricos usados por la poetisa, observamos las *aliteraciones* en el aspecto fónico, figuras de construcción como la sinonimia y los *oxímora*; tropos como la *metonimia*, la *sinécdoque* y la *sinestesia*, y figuras de pensamiento como la *hipérbole*, la *antítesis*, la *reticencia*, la *prosopopeya*.

Otro rasgo del estilo de la poeta, que necesariamente observamos y estudiamos también en el apartado de poética suya por su importancia —ya señalada más arriba— dentro de la producción loynaciana, es el de los símbolos, ya aludidos unas líneas atrás, tal como se presentan en la obra de la escritora: algunas veces antitéticos como las alas y las raíces, la luz y la oscuridad, el cuerpo y el espíritu, las estrellas y los guijarros, y otros que aparecen solos, como es el caso de la rosa, el espejo y la casa. Pudimos ver en qué casos

aparecen y su significado dentro de la obra de la autora, y concluimos que, dentro de la simbología de la poetisa, se dan las dualidades de lo terreno y lo espiritual, representados por las raíces y las alas respectivamente; también aparecen las de la verdad y lo dudoso, caracterizados por la luz y la oscuridad para cada significado; observamos asimismo la díada cuerpo/ alma, en la que, a la manera platónica, aquél es la cárcel del espíritu y es inferior a éste. Otra antítesis que percibimos es la que hay entre lo cotidiano y lo inalcanzable, representada por los guijarros y las estrellas respectivamente. La rosa está asociada a la poesía; el espejo, a la serenidad (que generalmente se trata de agua estancada que refleja la realidad que está a su alrededor o, en otros casos, de un "agua vertical" que es llevada a las estancias de un hogar), del mismo modo que la casa está relacionada con la interioridad de un alma, como morada de Dios y de lo más elevado del ser humano.

En el subcapítulo de influencias en Dulce María, pudimos constatar que el símbolo de la rosa, ligado a la producción poética, también se dio en Juan Ramón Jiménez, y el de la casa, en las "moradas" de Santa Teresa; asimismo nos fue dado percibir que los símbolos más recurrentes en nuestra autora no fueron tomados del simbolismo francés sino de su espiritualidad católica, que la acerca más a los místicos hispanos.

En general, los influjos que más pesan en Dulce María son los de la primera etapa de Juan Ramón y los de Rabindranath Tagore. Pese a que ese periodo de creatividad del bardo andaluz corresponde a su época modernista, y a que hay cierta influencia en la poeta por parte

de Julián del Casal –uno de los iniciadores de la escuela de Rubén Darío–, podemos afirmar que la producción loynaciana no es modernista. La poeta nunca se cñó a ningún movimiento ni escuela, ni siguió modas que fueron virulentas en su momento. Juan Ramón Jiménez habla de un simbolismo intimista y universal, y de uno exótico lleno de "chinerías", *art decó* y que seguía la consigna del "arte por el arte". Si nuestra poetisa estuvo en deuda con el simbolismo, sin lugar a dudas es con el intimista y universal que expresaba el vate mogueño.

En lo referente a la poesía religiosa de Dulce María, podemos concluir que, aunque en la mayoría de los casos sólo su asunto es bíblico o tomado de tradiciones católicas, hay algunas composiciones que van más allá de la mera referencia religiosa y son cercanas al misticismo que usa el amor terrenal de pareja para expresar su relación con Dios como el esposo y el alma humana como la amada. Es preciso aclarar que estos poemas que lindan con lo místico son excepciones en la escritora, porque casi siempre es claro para el lector saber si la autora se dirige a un varón o a la Divinidad; sin embargo, por escasos que sean los ejemplos, esta forma de dirigirse a la Deidad es un hecho en Dulce María.

Otra deducción que obtuvimos tras estudiar la poesía religiosa de nuestra autora fue que su deseo por reintegrarse a la naturaleza tras la muerte y su hiperestesia frente a la belleza de la Creación tienen que ver con una actitud franciscana y no con una panteísta. Aquí pudimos ver cuán lejano está el Juan Ramón de la segunda etapa en

su concepción de la Divinidad —que esa sí es una muestra de panteísmo—, de la poetisa cubana.

Y, finalmente, redundaremos en que los personajes y situaciones bíblicas son tratados por la poeta desde un punto de vista muy humano, aplicando en ellos un análisis psicológico que hace énfasis en motivaciones propias de hombres y mujeres comunes y no predestinados o santos.

Por último, no es de desdeñar la ayuda que la bibliohemerografía le puede prestar a usted, lector, en caso de estar interesado en continuar esta investigación. Nuestras limitaciones nos obligaron a detenernos en este punto, pero seguramente hay más que abundar tanto en el aspecto de la religiosidad en la poesía de la autora como en su obra en general.

**ABREVIATURAS DE LA BIBLIOGRAFÍA DIRECTA
DE DULCE MARÍA LOYNAZ**

BT	<i>Bestiarium.</i>
DSC	<i>Diez sonetos a Cristo.</i>
ENL	<i>Ensayos Literarios.</i>
FDV	<i>Fe de vida.</i>
JDA	<i>Juegos de agua. Versos del agua y del amor.</i>
JDN	<i>Jardín. Novela lírica.</i>
LNL	<i>La novia de Lázaro.</i>
PNFG	<i>Poemas naufragos.</i>
PSN	<i>Poemas sin nombre.</i>
UDUC	<i>Últimos días de una casa.</i>
VRS	<i>Versos (1920-1938).</i>
VTNF	<i>Un verano en Tenerife.</i>

CONSTITUCIÓN DE LA ASOCIACIÓN DE
MÚJECES RURALES DE ESPAÑA

1. Presidente	YB
2. Vicepresidenta	QEB
3. Secretaria	LSB
4. Tesorera	YCP
5. Vocal	ACL
6. Vocal	QDL
7. Vocal	QMA
8. Vocal	QVMA
9. Vocal	QEA
10. Vocal	QUCB
11. Vocal	QVU
12. Vocal	QVU

PAGINACIÓN DISCONTINUA

BIBLIOHEMEROGRAFÍA (COMENTADA Y ANOTADA)

I. FUENTES BIBLIOHEMEROGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de Filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- ALDAZÁBAL, José, *Vocabulario básico de liturgia*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 1994, pp. 133-134. (Col. Biblioteca Litúrgica, 3).
- AYUSO DE VICENTE, María Victoria, Consuelo GARCÍA GALLARÍN y Sagrario SOLANO SANTOS, *Diccionario de términos literarios*. [2ª. edición, 1997]. Madrid: Akal, 1997, (Col. Akal / Diccionarios, 19).
- BERGAMINI, A., "Navidad-Epifanía", en Domenico SARTURE y Achille M. TRIACCA (dirigentes), *Nuevo diccionario de Liturgia* [Adaptación de la edición española de Juan María Canals]. Barcelona: Edic. Paulinas, 1987, pp. 1407-1408.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa, 1985, 508 pp.
- BRUNO, Frank J., *Dictionary of Key Words in Psychology*. London-New York: Routledge / Kegan Paul, 1986.
- BUSTOS TOVAR, José Jesús de (Coordinador), *Diccionario de literatura universal*. Madrid: Anaya, 1985.
- COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1976.

- CORSINI, Raymond J. and Alan J. AUERBACH (Editors), *Concise Encyclopedia of Psychology*. [2nd. edition]. New York: John Wiley and Sons, 1996.
- DICCIONARIO DE BIOGRAFÍAS*. Barcelona: Océano, 2000.
- DICCIONARIO DE LA LITERATURA CUBANA*. La Habana: Letras Cubanas, 1980, pp. 518-519.
- DICCIONARIO DE LAS RELIGIONES* (Director: Paul POUPARD). Barcelona: Herder, 1987.
- DICCIONARIO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA* (Director: Ricardo GULLÓN). 2 tomos. Madrid: Alianza, 1993.
- DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE LAS LETRAS DE AMÉRICA LATINA* (Director: José Ramón MEDINA). 3 tomos. Caracas: Biblioteca Ayacucho, Monte Ávila. CONAC, 1995.
- DORSH, Friedrich, *Diccionario de psicología*. Barcelona: Herder, 1976.
- DUFOUR, Xavier León y Bernard RENAUD, "Fuego", en *Vocabulario de teología bíblica*. Barcelona: Herder, 1966, pp. 307-310.
- ELIADE, Mircea (Editor), *The Encyclopedia of Religion*. New York: Mac Millan, 1987.
- ERNOUT, Alfred et A. MEILLET, *Dictionnaire Étimologique de la Langue Latine. Histoire de Mots*. [Quatrième édition]. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1967.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 1996.
- EVEREST DICCIONARIO PRÁCTICO DE AMERICANISMOS*. León (España): Everest, 1998.
- FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía*. 2 tomos. Buenos Aires: Sudamericana, 1975.

- FERRECCIO PODESTÁ, Mario, *El diccionario académico de americanismos. Pautas para examen integral del Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Seminario de Filología Hispánica, 1978.
- FOULQUIÉ, Paul y Raymond SAINT-JEAN, *Diccionario del lenguaje filosófico*. Barcelona: Labor, 1967.
- GLARE, P. G. W. (Editor), *Oxford Latin Dictionary*. Fascicle VII. Oxford: Clarendon, 1980.
- GONZÁLEZ, Porto-Bompiani, *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*. Barcelona: Montaner y Simón, 1959.
- GRAN DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO ILUSTRADO. 12 tomos. México: Selecciones del Reader's Digest, 1972.
- GRAN ENCICLOPEDIA RIALP. Tomo XX: Religión. Madrid: Rialp, 1989.
- GUILLET, Jacques, "Espíritu", en *Vocabulario de teología bíblica*. Barcelona: Herder, 1966, pp. 255-263.
- HAAG H., Born A. van den y Serafin de AUSEJO, *Diccionario de la Biblia*. Barcelona: Herder, 1967.
- INSTITUTO DE LITERATURA Y LINGÜÍSTICA DE LA ACADEMIA DE CIENCIAS DE CUBA, *Diccionario de la Literatura Cubana*. 2 tomos. La Habana: Letras Cubanas, 1980.
- JARNÉS, Benjamín, *Enciclopedia de la literatura*. México: Central, 1951.
- LAPLANCHE, Jean y Jean PONTALIS, *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Labor, 1993.

- LEWIS, Charlton T., *A Latin Dictionary. Founded on Andrews Edition of Freund's Latin Dictionary.* Oxford: Clarendon, 1996. [First edition: 1879].
- MARTÍNEZ, Julio A. (Editor), *Dictionary of Twentieth-Century Cuban Literature.* New York: Greenwood, 1990, pp. 276-281.
- PEDRO, Aquilino de, *Diccionario de términos religiosos y afines.* Madrid: Paulinas, 1990.
- PEQUEÑO LAROUSSE ILUSTRADO. (Editor: Ramón GARCÍA-PELAYO Y GROSS). México: Larousse, 1989.
- RAHNER, Karl y Herbert VORGRIMLER, *Diccionario teológico.* Barcelona: Herder, 1970.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española.* [21ª edición]. Madrid: RAE, 1992.
- RENAUD, Richard, (Coordinador), *Diccionario de hispanoamericanismos. No recogidos por la Real Academia (formas homónimas, polisémicas y otras derivaciones morfosemánticas).* Madrid: Cátedra, 1997.
- ROSCINI, Gabriele M., *Diccionario mariano.* Barcelona: Litúrgica Española, 1964.
- ROYSTON PIKE, E., *Diccionario de religiones.* México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- SANTAMARÍA, Francisco J., *Diccionario general de americanismos.* [2ª edición]. 2 tomos. Villahermosa: Gobierno del Estado de Tabasco, 1988.
- SANTIDRIÁN, Pedro R. *Diccionario básico de las religiones.* Navarra: Verbo Divino, 1993.

- THE NEW ENCYCLOPEDIA BRITANNICA*. Micropeadia, vol. VIII, Chicago: University of Chicago, 1975.
- TINÈS, Georges et Agnes LEMPEREUR, *Diccionario general de ciencias humanas*. Madrid: Cátedra, 1975.
- VIDAL, César, *Enciclopedia de las religiones. Un recorrido por la historia de la espiritualidad humana*. Barcelona: Planeta, 1997.

II. BIBLIOHEMEROGRAFÍA DIRECTA

- Dulce María LOYNAZ, *Canto a la mujer estéril*. (Poesía). La Habana: Molina, 1938, 7 pp. [Se publicó originalmente en la *Revista Cubana*, La Habana, vol. 40, julio-octubre 1937, pp. 27-30. Publicado posteriormente como parte del poemario *Versos*].
- — —, *Versos, 1920-1938*. (Poesía). La Habana: Imprenta Ucar, García, 1938, 144 pp.; 2ª. edición, Tenerife: Litografía A. Romero, 1947, 173 pp. [Incluye textos de José Manuel GUIMERA: "Fuerza y recogimiento de Dulce María Loynaz"; y de María Rosa ALONSO: "La poesía de Dulce María Loynaz"; y de Domingo CABRERA CRUZ: "Dulce María Loynaz y la creación poética"]; 3ª. edición, Madrid: Talleres Tipo-litográficos Uguina, 1950, 152 pp.
- — —, *Juegos de agua. Versos del agua y del amor*. (Poesía). Madrid: Nacional, 1947, 97 pp.
- — —, *Las corridas de toros en Cuba*. Marianao (La Habana): Imprenta Mariano Alegre, (¿1950?), 4 pp. [Alegato contra la instauración de ese espectáculo en Cuba].
- — —, "Mi poesía: autocrítica". [Palabras pronunciadas en el Lyceum, agosto 1950, para los alumnos de la Escuela de Verano de la Universidad de La Habana, correspondientes a la clase de literatura del profesor Raimundo Lazo, pp. 79-97].

- — —, *Jardín, novela lírica*. (Novela). Nota preliminar de Federico Carlos SAINZ DE ROBLES. Madrid: Aguilar, 1951, 356 pp. [Otras dos ediciones especiales a raíz del Premio Cervantes 1992: una en Madrid: Seix Barral, 1993; y otra en La Habana: Letras Cubanas, 1993, 247 pp.]
- — —, *Poetisas de América*. (Ensayo). Discurso pronunciado en la Academia de Artes y Letras, la noche del 4 abril 1951. La Habana: Empresa Editora de Publicaciones, 1951, 30 pp. [Incluye discurso de recepción a la poetisa en la referida Academia, por Miguel Ángel CARBONELL, titulado "Esquema de Dulce María Loynaz"].
- — —, *El día de las Artes y de las Letras*. [Conferencia pronunciada por Dulce María Loynaz en La Habana, el sábado 23 marzo 1952 como deferencia a la Sociedad de Arte y Letras Cubanas, La Habana, 1952, 24 pp.]
- — —, *Carta de amor [al Rey] Tut-Ank-Amen*. (Poesía) Madrid: Nueva Imprenta Radio, 1953, (Col. Palma. Serie Americana, 2). [Edición no venal, terminada de imprimir el 15 octubre 1953; 2ª. edición, de la misma editorial y con idénticas características tipográficas, se terminó de imprimir el 20 octubre 1953. Ambas ediciones con prefacio de Antonio Oliver BELMÁS. Una primera versión de este poema, más breve y con variantes, se publicó en la revista *Grafos*, La Habana, vol. 7, 63, 1938, p. 67, con el título de "Carta de amor al Rey Tut-Ank-Amen"].
- — —, *La Avellaneda, una cubana universal*. (Ensayo). [Conferencia pronunciada en el Liceo de Camagüey, la noche del 10 enero 1953], La Habana, 1953, 27 pp.
- — —, *Poemas sin nombre*. (Poesía) [Nota preliminar de Federico Carlos SAINZ DE ROBLES]. Madrid: Aguilar, 1953, XIV + 170 pp. [Publicados solamente los poemas VIII y XXI (este último aparece en la edición de Aguilar con el número XCVIII) en *Orígenes* 10.33, 1953. Edición en lengua italiana: Instituto Cisalpino, Milano, 1955, 178 pp. Traducción y prólogo Juana GRANADOS. Edición en lengua inglesa: por Editorial José Martí, Publicaciones en Lenguas Extranjeras, La Habana, 1993, 289 pp. (Edición bilingüe). Traducción de Harret de ONís. Introducción de Pedro SIMÓN].
- — —, "Influencia de los poetas cubanos en el Modernismo", *Cuadernos Hispanoamericanos*. 49, 1954, p. 51-56. [Conferencia ofrecida desde la cátedra de Fray Luis de León, en la Universidad de Salamanca, 1953].

- — —, *Obra lírica. Versos (1920-1938). Juegos de agua. Poemas sin nombre*. Nota preliminar de Federico Carlos SÁINZ DE ROBLES. Madrid: Aguilar, 1955, 387 pp.
- — —, "Ausencia y presencia de Julián del Casal", *Boletín de la Academia Cubana de la Lengua*. Vol. 5, 1-4, 1956, pp. 5-26. [Discurso de ingreso como miembro de número en la Academia Nacional de Artes y Letras].
- — —, *Últimos días de una casa*. (Poesía). Prefacio de Antonio OLIVER BELMÁS. Madrid: Imprenta Soler Hermanos, 1958, (Col. Palma. Serie Americana, 3), 31 pp. [Hay otra edición en Madrid: Torremozas, 1993. Edición especial a raíz del Premio Cervantes 1992: Matanzas, Cuba: Vigía, 1993].
- — —, *Un verano en Tenerife*. (Libro de viajes). Madrid: Aguilar, 1958, 400 pp. [Otra edición: Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1992. Otra edición: La Habana: Letras Cubanas, 1994, 265 pp.]
- — —, "Gabriela y Lucila", *Poesías completas. Por Gabriela Mistral*. Margaret BATES (editora). Madrid: Aguilar, 1962. [Un recuerdo lírico por Dulce María Loynaz].
- — —, "Julián del Casal: poeta de la soledad y los enigmas", (Ensayo). *Revolución y Cultura*, 2, 1984, pp. 60-63.
- — —, *Poesías escogidas*. (Poesía). Nota introductoria de Jorge YGLESÍAS; selección de Jorge YGLESÍAS y de Dulce María LOYNAZ. La Habana: Letras Cubanas, 1984, 115pp.
- — —, *Bestiarium*. (Poesía). La Habana: *Revolución y Cultura*, noviembre, 1985, núm. 11. [Hay una edición facsimilar realizada en La Habana por ediciones Unión, de la UNEAC, 1991, 20 pp., precedida de una nota introductoria de Pedro SIMÓN: asimismo, una edición en Braille por la Editorial José Martí, 1991. Otra edición: La Habana: José Martí, 1993, 55 pp. (edición facsimilar)].
- — —, "Nuestros primeros años", en Pedro SIMÓN. *Valoración múltiple*. Dulce María Loynaz. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 67-78. [Fragmento de la conferencia "Enrique Loynaz, un poeta

- desconocido", pronunciada en la sala José Lezama Lima del Gran Teatro de La Habana, 20 marzo 1987].
- — —, *La novia de Lázaro*. (Poesía). Madrid: Betania, 1991 (Colección Betania de poesía), 39 pp. [Otra edición: La Habana: José Martí, 1991; 1993, 45 pp.]
- — —, *Poemas naufragos*. (Poesía). Nota introductoria de Pedro SIMÓN. La Habana: Letras Cubanas, 1991, 73 pp. [Hay una edición por la Colección Libros de Bolsillo de la Diputación de Cádiz, España, 1992, 80 pp.]
- — —, *Alas en la sombra*. (Poesía). Yamile Manzor, (editora). Prólogo de Gumersindo RICO. Introducción de Dulce María LOYNAZ. La Habana: Letras Cubanas, Instituto Cubano del Libro, 1992, 151 pp. [Selección de poemas de los cuatro hermanos Loynaz Sañudo: Enrique, Carlos Manuel, Flor y Dulce María].
- — —, "Autógrafos de *Bestiarium*", *Plural* (México). Vol. 22, 262, julio 1993, pp. 14-15.
- — —, *Ensayos literarios*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993 (Col. Biblioteca de América, 3), 201 pp. [Contiene 15 ensayos].
- — —, "Imágenes de Raimundo Lazo", *Plural* (México). Vol. 22, 262, julio 1993, pp. 16-17.
- — —, *Poesía completa*. Introducción de César LÓPEZ: "Proyecto para una lectura demorada". La Habana: Letras Cubanas, 1993, 221 pp. [Bibliohemerografía, pp. 213-214].
- — —, *Yo fui feliz en Cuba: Los días cubanos de la Infanta Eulalia*. La Habana: Letras Cubanas, 1993.
- — —, *Fe de vida*. Pinar del Río (Cuba): "Hermanos Loynaz", 1994, 141 pp. [Otra edición: La Habana: Letras Cubanas, 1995. Otra más: México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1997 (Colección Rayuela Internacional), 197 pp. Otra más: Madrid: Libertarias, 1999].

— — —, *Melancolía de otoño*. (Poesía). Prólogo de Aldo MARTÍNEZ MALO. Pinar del Río (Cuba): Hermanos Loynaz, 1997.

— — —, *Diez sonetos a Cristo*. Editores: Noel CASTILLO y René COYRA. Santa Clara (Cuba): Sed de Belleza, 1998, 27 pp. [Ilustrados por jóvenes pintores cubanos].

III. BIBLIOHEMEROGRAFÍA SEMI-DIRECTA

AGAMENÓN, "Dulce María vuelve a Cuba", *Pueblo* (Madrid), noviembre 7, 1958. [Entrevista].

ALONSO, María Rosa, "Conversación en dos tiempos con Dulce María Loynaz", *El Día* (Tenerife), septiembre 2, 1951. [Entrevista].

ÁLVAREZ CRUZ, Luis, "La gran poetisa cubana Dulce María Loynaz en Tenerife", *El Día* (Tenerife), julio 11, 1947. [Entrevista].

— — —, "Dulce María Loynaz y su presente a la isla", *El Día* (Tenerife), julio 27, 1958. [Entrevista].

— — —, "A la vuelta de la esquina. Hablando con Dulce María Loynaz", *El Día* (Tenerife), agosto 13, 1958.

— — —, "Hablando con Dulce María Loynaz en una tarde de niebla", *El Día* (Tenerife), septiembre 13, 1958.

BLASCO, José Esteban, "Dulce María Loynaz, la gran poetisa cubana, está en Madrid", *Madrid* (Madrid), octubre 17, 1947. [Entrevista].

CAMPO, Ángel del, "Con Dulce María Loynaz", *Revista* (Barcelona), noviembre 4, 1953. [Entrevista].

CARABIAS, Josefina, "Dulce María Loynaz y su *Jardín*", *Informaciones* (Madrid), noviembre 28, 1951. [Entrevista].

— — —, "Cuba 79. La amiga Dulce María", *Ya* (Madrid) mayo 12, 1979, p. 8. [Entrevista].

- CARBONELL, José Manuel, "Dulce María Loynaz y Muñoz (1902)", en *La poesía lírica en Cuba*. Recopilación dirigida, prologada y anotada por... t. 5. La Habana: Imprenta El Siglo XX, 1928, p. 522. [Evolución de la Cultura Cubana, 1608-1927, 5].
- — —, *Esquema de Dulce María Loynaz de Álvarez Cañas*. [Discurso de recepción de la señora Dulce María Loynaz en la Academia Nacional de Artes y Letras, pronunciado en la noche del 4 abril 1951.] La Habana: Academia Nacional de Artes y Letras, 1951. [También se publicó en: *Diario de la Marina*, abril 8, 1951, pp. 33 y 49].
- CASTÁN PALOMAR, Fernando, "Dulce María Loynaz ha venido de Cuba a España para publicar aquí un libro de poemas", *Dígame* (Madrid), octubre 21, 1947. [Entrevista].
- CASTELLANOS, Orlando, "Entrevista con Dulce María Loynaz", *Revista de Literatura y Arte Unión* (La Habana), 1, 1991, pp. 74-78.
- CASTROVIEJO, Concha, "Dulce María Loynaz ha escrito muchísimos versos, pero destruyó la mayor parte de su obra poética", *La Noche* (Compostela), julio 29, 1953. [Entrevista].
- CASTRO ARDUENGO, F. de, "Homenaje a Dulce María Loynaz", *Pueblo* (Madrid), noviembre 13, 1951, p. 9. [Entrevista].
- CÓRDOVA, "Díganos la verdad, Dulce María Loynaz", *Pueblo* (Madrid), noviembre 15, 1952. [Entrevista].
- COSTA, Octavio R., "Cómo vive y trabaja la poetisa Dulce María Loynaz", *Diario de la Marina* (La Habana), septiembre 26, 1954, p. 6-D. [Entrevista].
- ESTÉVEZ JORDÁN, Rolando, *Miel imprevista: selección poética del libro Versos (1920-1938)*. Matanzas: Vigía, 1997.
- EX LIBRIS, "Antología de Dulce María Loynaz", *Ex Libris* (México). I, 1, noviembre 1996 [En disco 3.5" para computadora].

- FALANGE, "Con Dulce María Loynaz", *Falange* (Las Palmas de Gran Canaria), septiembre 17, 1958. [Entrevista].
- FERNÁNDEZ DE CASTRO, José, "Dulce María Loynaz en Granada", *Ideal* (Granada), octubre 24, 1953. [Entrevista].
- FERNÁNDEZ DE CASTRO, José Antonio y Félix Lizaso, "Dulce María Loynaz", en *La poesía moderna en Cuba (1882-1925)*. Antología crítica, ordenada y publicada por (...) Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1926, p. 374.
- GÓMEZ FIGUEROA, "Dulce María Loynaz nos habla de su novela *Jardín*. Palabras de una vida sincera", *El Alcázar* (Madrid), noviembre 14, 1951. [Entrevista].
- GONZALEZ ACOSTA, Alejandro, "Los Loynaz: textos inéditos", *Letras Cubanas* (La Habana). 8, abril-junio 1988, pp. 207-205. [Reproduce poemas de Dulce María Loynaz e inéditos de Enrique, Flor y Carlos Manuel Loynaz.]
- — — (Editor). *Material de lectura*. Selección y nota introductoria de Alejandro GONZÁLEZ ACOSTA. México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1991, 27 pp.
- — —, "Carta abierta a Dulce María Loynaz", *Plural* (México). 262, 1993, p. 18-22.
- — —, "Cartas de Dulce María Loynaz: el testimonio de una amistad, I", *Unomásuno* (México). 1036, agosto 9, 1997, p. 5.
- — —, "Cartas de Dulce María Loynaz: el testimonio de una amistad, II", *Unomásuno* (México). 1037, agosto 16, 1997, p. 5.
- — —, "Cartas de Dulce María Loynaz: el testimonio de una amistad, III", *Unomásuno* (México). 1038, agosto 23, 1997, p. 5.
- — —, "Cartas de Dulce María Loynaz: el testimonio de una amistad, IV", *Unomásuno* (México). 1039, agosto 30, 1997, p. 5.

- — —, "Cartas de Dulce María Loynaz: el testimonio de una amistad, V", *Unomásuno* (México). 1040, septiembre 6, 1997, p. 5.
- — —, "Cartas de Dulce María Loynaz: el testimonio de una amistad. Imágenes de Raimundo Lazo", *Unomásuno* (México). 1041, septiembre 13, 1997, p. 5.
- ÍNDICE DE ARTES Y LETRAS*, "Con Dulce María Loynaz", *Índice de Artes y Letras* (Madrid), noviembre 15, 1951. [Entrevista].
- J. G. Z. (¿Juan Guerrero Zamora?), "De La Habana ha venido un barco con Dulce María Loynaz", *Correo Literario* (Madrid). 37-38, diciembre 15, 1951, p. 15. [Incluye entrevista y opinión sobre obra de Dulce María Loynaz].
- J. V. S., "Primer Plano. Dulce María Loynaz, en la Coruña", *El Ideal Gallego* (La Coruña), julio 21, 1953. [Entrevista].
- LA NACIÓN, "La poetisa cubana Dulce María Loynaz está en Buenos Aires", *La Nación* (Buenos Aires), enero 13, 1946. [Entrevista].
- LÁZARO, Ángel, "Entrevista con Dulce María Loynaz", *Carteles* (La Habana). 8, febrero 22, 1948, pp. 18-19.
- LIZASO, Félix y José Antonio FERNÁNDEZ DE CASTRO, "Dulce María Loynaz", en *La poesía moderna en Cuba (1882-1925)*. Antología crítica, ordenada y publicada por... Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1926, p. 374.
- MARCOS, Miguel de, "Entrevistas rápidas. ¿Cuál ha sido la hora más bella de su vida? Dulce María Loynaz del Castillo", *Carteles*. 34, agosto 22, 1954, p. 72.
- MARTÍNEZ MALO, Aldo, "Es la tierra la que reclama al escritor", *El Caimán Barbudo* (La Habana). 223, junio 1986, pp. 2-4. [Entrevista].
- — —, *Cartas a Julio Orlando*. Compilación, introducción y cronología a cargo de Aldo MARTÍNEZ MALO. La Habana: Gente

- Nueva, Hermanos Loynaz, Pinar del Río, 1994, 61 pp. [Literatura epistolar].
- MATEO, María Asunción, "Dulce María Loynaz, en el corazón varado de La Habana", *ABC* (Madrid), noviembre 6, 1992, pp. 58-59. [Entrevista a la poeta en su residencia de La Habana durante el verano de 1991].
- — — (Editora), *Antología lírica*. Madrid: Espasa Calpe, 1993 [Edición a raíz del Premio Cervantes 1992. Con bibliohemerografía pp. 37-40].
- MORALES, Sofía, "Dulce María Loynaz poeta de América", *Primer Plano* (Madrid), noviembre 4, 1951. [Entrevista].
- MOSTAZA, Bartolomé, "Dulce María Loynaz, la gran poetisa ensimismada", *Ya* (Madrid), octubre 17, 1947, p. 3. [Entrevista].
- NAYA, "5 minutos de charla. Doña María Dulce Loynaz", *La Voz de Galicia* (La Coruña), julio 21, 1953. [Entrevista].
- PUEBLO, "Entrevista por Signo", *Pueblo* (Madrid), diciembre 11, 1958.
- RAMÍREZ, Arturo, "Versos en teatro", *Carteles* (La Habana). 28, 2, 12, enero 1947, pp. 34-35. [Incluye entrevista].
- RAMOS BELLO, Neyda (Selección y prólogo), *Canto a la mujer: compilación de textos*. 2 vols. Pinar del Río: Hermanos Loynaz, 1993. [Antología. Edición especial a raíz del Premio Cervantes 1992. Consta de poemas y ensayos].
- RANDALL, Margaret, *Breaking the Silences. An Anthology of 20th Century. Poetry by Cuban Women*. Vancouver: Pulp. Press Book Publishers, 1982, pp. 35-43. [Resumen de una conversación con Dulce María Loynaz en 1979. Bosquejo biográfico y cinco poemas —en español y traducidos al inglés—, previamente publicados].
- RIVERO, Ángel, "Conversación con Dulce María Loynaz", *Revolución y Cultura* (La Habana). 2, febrero 1984, pp. 56-59.

- SIGÜENZA, Julio, "Con la gran poetisa Dulce María Loynaz", *Faro de Vigo (España)*, diciembre 10, 1958. [Entrevista].
- SIMÓN, Pedro, "Conversación con Dulce María Loynaz", *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz por Pedro Simón*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 31-66. [Consta de 54 preguntas y respuestas].
- — — (Selección), *Dulce María Loynaz. Poemas escogidos*. Alcalá de Henares: Ediciones de la Universidad y Fondo de Cultura Económica, 1993. [Antología. Otra edición: Madrid: Visor Libros, 1993].
- SOLÍS, Clevea (Editora), *Dulce María Loynaz. Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes 1992*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Centro de las Letras Españolas, 1993, 177pp. [Con fotografías. Y bibliohemerografía dividida en tres secciones: I. Obras de poesía, novela y prosa. II. Periodismo (crónicas). III. Ensayos, conferencias y artículos].
- VALENZUELA, Lídice, "Dulce María Loynaz: una mujer detenida en su tiempo", *Granma (La Habana)*, febrero 17, 1985, p. 6. [Entrevista].
- — —, "En el centenario del nacimiento de Gabriela Mistral, Dulce María Loynaz recuerda a la amiga chilena", *Granma (La Habana)*, abril 9, 1989, p. 7. [Entrevista].
- VILLARTA, Ángeles "Cuando nace un libro", *Ya (Madrid)*, noviembre 2, 1958, p. 5. [Entrevista].
- VITIER, Cintio (Editor), *Las mejores poesías cubanas*. La Habana: Biblioteca de Cultura Cubana, 1959, pp. 119-121. [Contiene "Eternidad", "Arpa", "Viajero", "Premonición" y "Juegos de agua"].
- YGLESIAS, Jorge, "Nota introductoria", en *Poesías escogidas de Dulce María Loynaz*. La Habana: Letras Cubanas, 1984, 134 pp. [Precediendo selección de poemas de Dulce María Loynaz].

IV. BIBLIOHEMEROGRAFÍA INDIRECTA

- ABC**, "Homenaje a Dulce María Loynaz", **ABC (Madrid)**, noviembre 23, 1958, pp. 95-96. [Convocatoria a un homenaje a Dulce María Loynaz en Madrid, firmada entre otros por Gabriel Celaya, Carmen Conde, José García Nieto, Luis Rosales y José Luis Cano].
- — —, "Un elegante silencio", **ABC (Madrid)**, abril 24, 1993, p.21. [Sin firma].
- — —, "Versos rescatados", **ABC Cultural (Madrid)**, 85, 1993, p. 22. [Firmado S. C.]
- ACOSTA, Agustín**, "Palabras sobre Dulce María Loynaz en el Liceo de Matanzas". [Texto mecanografiado, 29 mayo 1959. En: Archivo de Dulce María Loynaz].
- ACOSTA, Loló**, "Inquietudes femeninas", **Información (La Habana)**, enero 13, 1956, p. B-2
- — —, "Inquietudes femeninas", **Información (La Habana)**, noviembre 15, 1953, p. C-4. [Sobre la poesía de Dulce María Loynaz].
- — —, "Inquietudes femeninas", **Información (La Habana)**, mayo 19, 1954, p. B-2. [Sobre la preparación de la novela *Los caminos humildes*].
- AGUERE, Luis de**, "En un rincón de historia", **La Tarde (Tenerife)**, septiembre 2, 1953. [Sobre Dulce María Loynaz].
- — —, "Éxito de un libro sobre Tenerife", **La Tarde (Tenerife)**, noviembre 19, 1958. [*Un verano en Tenerife*].
- ALBA-BUFFILL, Elio**, "El postmodernismo intimista de Dulce María Loynaz", en *Conciencia y Quimera*. New York: Senda Nueva de Ediciones, 1985, pp. 105-116. [Conferencia leída en Clemson University, en el XXX congreso de Mountain Interstate Foreign Language Conference, el 25 octubre 1980].
- ALCÁZAR**, "Dulce María Loynaz condecorada", **Alcázar (Madrid)**, noviembre 19, 1947. [Sobre entrega de la Orden de Alfonso X El Sabio].

- ALDAYA, Alicia G. R., "Amor y dolor en *Poemas sin nombre* de Dulce María Loynaz", en *Tres poetas hispanoamericanos: Dulce María Loynaz, Jaime Torres Bodet, José Martí*. Prólogo de Hilda PERERA. Madrid: Playor, 1978, pp. 41-70.
- — —, "Bibliohemerografía", en *Tres poetas hispano-americanos: Dulce María Loynaz, Jaime Torres Bodet, José Martí*. Prólogo de Hilda HERRERA. Madrid: Playor, 1978, pp. 69-70.
- — —, "De la negación a la afirmación: 'eros' y 'agape' en *Versos* de Dulce María Loynaz", en *Tres poetas hispano-americanos: Dulce María Loynaz, Jaime Torres Bodet, José Martí*. Prólogo de Hilda Perera. Madrid: Playor, 1978, pp. 41-57. [También en: *Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos*. Budapest, 18-19 agosto 1976, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978, pp. 253-263. Y en: Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp.277-293].
- ALEIXANDRE, Vicente, "Vicente Aleixandre", en Jorge MAÑACH, *Visitas españolas*. Madrid: Revista de Occidente-Librería Martí, 1960, p. 267. [Breve referencia a la poesía cubana y a Dulce María Loynaz].
- ALFONSO PADRÓN, Benjamín, "La obra de Dulce María Loynaz que muchos desconocen", *El Día* (Tenerife), octubre 9, 1953.
- ALMADI, "Dulce María Loynaz", *La Tarde* (Tenerife), julio 19, 1958.
- — —, "Los puentes cordiales", *El Día* (Tenerife), septiembre 1958.
- ALONSO, María Rosa, "En Tenerife, una poetisa: Dulce María Loynaz", *El Día* (Tenerife), agosto 18, 1947.
- — —, "La poesía de Dulce María Loynaz", en *Versos (1920-1938)* de Dulce María Loynaz. 2ª. Edición. Tenerife: Litografía A. Romero, 1947, pp. 155-167. [Publicado como folleto con el título *La poetisa cubana Dulce María Loynaz*, Madrid: Publicaciones de Cuadernos de Literatura, t. 2, fascículo 6, diciembre 1947, pp. 459-478].

- — —, "La poesía del agua y Dulce María Loynaz", en *Pulso del tiempo*. Tenerife: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1953, pp. 209-211.
- — —, "Modernismo y nueva poesía en *Versos (1920-1938)*", en Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 263-276.
- ALVAREZ DE CAÑAS, Pablo, "Recital poético de Dulce María Loynaz de Álvarez Cañas en el Ateneo de Madrid", *El País* (La Habana), noviembre 19, 1947, p. 5.
- — —, "Condecorada con la Cruz de Alfonso el Sabio Dulce María Loynaz", *El País* (La Habana), diciembre 3, 1947. [Incluye palabras de agradecimiento por Dulce María Loynaz].
- — —, "Nueva colaboración", *Excélsior* (La Habana), octubre 16, 1954, p. 5. [Comunicando el inicio de las secciones "Crónicas de Ayer" y "Entre dos Primaveras", por Dulce María Loynaz].
- ALVAREZ CRUZ, Luis, "Una poetisa en Tenerife", *La Tarde* (Tenerife), agosto 1951.
- — —, "El dador de la isla", *La Tarde* (Tenerife), agosto 1951.
- — —, "Brindis" [Poema dedicado a Dulce María Loynaz], *El Día* (Tenerife), agosto 21, 1951.
- — —, "Libros poéticos. Una mujer en un jardín", *La Tarde* (Tenerife), febrero 15, 1952.
- — —, "Jornadas de una poetisa", *El Día* (Tenerife), julio 9, 1953.
- — —, "Tenerife, a través de un meridiano poético", *El Día* (Tenerife), septiembre 1957. [Sobre *Un verano en Tenerife*].
- — —, "El Tema. Una poetisa y el Hospitalito", *El Día* (Tenerife), noviembre 27, 1957.

— — —, "El Tema", *El Día* (Tenerife), junio 8, 1958.

ALVAREZ CRUZ, Luis, "El Tema", *El Día* (Tenerife), agosto 17, 1958. [Sobre lectura de fragmentos de *Un verano en Tenerife* por Dulce María Loynaz].

— — —, "El Tema", *El Día* (Tenerife), septiembre 1958. [Sobre conferencias de Dulce María Loynaz en Las Palmas de Gran Canaria].

ANDERSON IMBERT, Enrique, *Literatura hispanoamericana (II)*. La Habana: Edición Revolucionaria, 1967, pp. 236-237. [Opinión crítica sobre la novela *Jardín*].

ARANDA DE ECHEVERRÍA, María Teresa, "Comentarios del libro *Jardín*", *Excelsior* (La Habana), marzo 28, 1952.

— — —, "Dulce María Loynaz y sus *Poemas sin nombre [sic]*", *Diario de la Marina* (La Habana), junio 14, 1953, p. 31.

ARAUJO, Nara, "Naturaleza e imaginación en el *Bestiarium* de Dulce María Loynaz", *Cupey*. 10, 1993, pp. 57-65.

ARMAS, Marcelo, J. J., "Soñar en cubano". *ABC Literario*, abril 30, 1993, p. 22.

AROCENA, Berta, "Una voz de mujer, Dulce María Loynaz en el lápiz de un apunte emocionado", *El Mundo* (La Habana), enero 19, 1947.

— — —, "Una voz de mujer. Dulce María Loynaz. El corazón quiere sombra", *El Mundo* (La Habana), mayo 5, 1951, p. 4.

ARROM, José Juan, "Cuba: trayectoria de su imagen poética", en *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*. Budapest XXVII, 1975, pp. 3-41. [Incluido en: *En el fiel de América*, La Habana: Letras Cubanas, 1985, pp. 135-214 (se refiere al poema "CXXIV" de *Poemas sin nombre*. Aguilar, 1953 pp. 160-163)].

ARROYO, Anita, "Dulce María Loynaz: poesía en la Academia", *Diario de la Marina* (La Habana), enero 8, 1956, pp. 4-6.

- — —, "Dulce María y las Islas", *Diario de la marina* (La Habana), abril 19, 1959. [Sobre *Un verano en Tenerife*].
- ARRUFAT, Antón, "Dulce María Loynaz: una mitad en la sombra", *Crítica. Revista cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*. Agosto-septiembre 1997, núm. 67.
- AUGIER, Angel, "Dulce María Loynaz, Premio Nacional de Literatura 1987", *Granma* (La Habana), diciembre 13, 1987, p. 7.
- — —, "Silencio y poesía", en Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 176-181.
- BAEZA FLORES, Alberto, "Panorama de la poesía cubana en la República", *Carteles* (La Habana). 33, 20, mayo 18, 1952, p.159. [Referencia a Dulce María Loynaz].
- BALLAGAS, Emilio, "Peristilo. De las formas del agua", *Diario de la Marina* (La Habana), junio 20, 1948, p. 36.
- — —, "Juegos de agua. Versos. Por Dulce María Loynaz [sic]", *Magazine Social* (La Habana). Vol. 4, 7, octubre 1948, pp. 46-47. [Aparece firmado con el seudónimo Basilio Almegall].
- — —, "Jardín, biografía simbólica", *Diario de la Marina* (La Habana), septiembre 9, 1958, p. 4. [También en: Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 429-432. Y en: Ana Rosa NÚÑEZ (Editora). *Homenaje a Dulce María Loynaz*. Miami: Universal, 1993, pp. 336-338].
- — —, "Gracia y pureza en *Juegos de agua*", en Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 308-314.
- BAQUERO, Gastón, "Dulce María Loynaz, del amor y del agua", *Diario de la Marina* (La Habana), abril 4, 1948, p. 36.
- — —, "Dulce María entra en la Academia", *Diario de la Marina* (La Habana), abril 4, 1951, p. 4.

- — —, "Lea usted *Jardín*, ese libro de Dulce María Loynaz", *Diario de la Marina* (La Habana), enero 20, 1952, p. 34. [También en: Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 447-451. Y también en: Ana Rosa NÚÑEZ (Editora). *Homenaje a Dulce María Loynaz*. Miami: Universal, 1993, pp. 316-318].
- — —, "Antología de un libro antológico: *Poemas sin nombre*", *Diario de la Marina* (La Habana), enero 17, 1954, p. 40.
- — —, "Tallada en marfil", *ABC* (Madrid), noviembre 6, 1992, p. 56.
- BARQUET, Jesús J., "Testimonio de una destrucción: 'Últimos días de una casa' de Dulce María Loynaz", *Revista de Estudios Hispánicos*. 22, 1995, pp. 93-108. [También en: *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*. 94, 1995, pp. 159-177].
- BAZIL, Osvaldo, "Dios salve a la poetisa. Presentación de Dulce María Loynaz del Castillo [sic]", *La Nación* (La Habana), noviembre 16, 1919, p. 2. [Incluye los poemas "Vesperal" e "Invierno", de Dulce María Loynaz].
- BEHAR, Ruth. "Dulce María Loynaz: A Woman Who No Longer Exists", *Michigan Quarterly Review*. 36, 4, 1997, pp. 529-537.
- BERNIA, "Dulce María Loynaz: *Jardín*", *Bernia* (Alicante), febrero 1952, pp. 33-34.
- BERTRAND, Lourdes, "Cartas a Marisabel", *Diario de Cuba*, mayo 25, 1938. [Sobre una visita a Dulce María Loynaz].
- BOBADILLA, Emilio, "Palpitaciones europeas", *El Mundo* (La Habana), junio 5, 1920, p. 3. [Firmado con el seudónimo Fray Candil]. [Parte de esta crónica es un comentario crítico sobre Dulce María Loynaz].
- BOBES, Marilyn, "Dulce María Loynaz: la poesía del silencio", *Revolución y cultura* (La Habana), 7, julio 1985, pp. 68-69. [También en: Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, 213-221].

BOLETÍN DE INFORMACIÓN, "Vida Cultural y Artística. La poetisa cubana Dulce María Loynaz en el Ateneo de Madrid", *Boletín de Información* (Madrid). II, 24, noviembre 15, 1947, p. 30.

BOLETÍN INFORMATIVO DEL CÍRCULO DE AMISTAD XII DE ENERO, "Dulce María Loynaz (de una lectura en nuestro Casino)", *Boletín Informativo del Círculo de Amistad XII de Enero* (Tenerife), 34, septiembre 1958, pp. 11-15.

BORGES, Vicente, "El regreso de Dulce María Loynaz", *La Tarde* (Tenerife), agosto 1951.

BOTI, Regino E., "Los nuevos poetas de Cuba, un juicio de Regino Boti", Carta dirigida a Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro, *Letras Cubanas*. 9, julio-septiembre 1988, p. 273. [Apareció originalmente en: *Heraldo de Cuba*, La Habana, enero 28, 1927]. [Incluye mención valorativa de la poesía de los hermanos Loynaz].

BOZA MASVIDAL, Aurelio, "Dulce María Loynaz posee una capacidad creadora original, dijo ... en el homenaje de anoche", *El País* (La Habana), abril 23, 1948, p. 10.

— — —, *Dulce María Loynaz: poesía, ensueño y silencio*. La Habana: Universidad de La Habana (¿1948 ó 1949?). [También en revista *Universidad de la Habana*, año IV, 82-87, enero-diciembre 1949, pp. 87-108. Estudio leído en la Universidad de La Habana el 22 abril 1948 en el homenaje ofrecido a Dulce María Loynaz].

— — —, "Bibliografía italiana. Los *Poemas sin nombre*, de Dulce María Loynaz, traducidos al italiano", *Diario de la Marina* (La Habana), agosto 31, 1955, p. 4-A.

BUENO, Salvador, "Doctrina y experiencia poética de Dulce María Loynaz", *Alerta* (La Habana), agosto 14, 1950, p. 4.

— — —, "Censo literario de Cuba en 1951", *Revista Lyceum* (La Habana). Vol. VIII, 29, febrero 1952, pp. 122-127. [Sobre *Jardín*].

- — —, "Festejos de la poesía", *Alerta* (La Habana), enero 24, 1953, p. 4. [Reseña de la conferencia ofrecida por Dulce María Loynaz sobre la Avellaneda en el Liceo de Camagüey].
- — —, *Medio siglo de literatura cubana*. La Habana, Publicaciones de la Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, 1953, pp. 201-203. [Sobre *Jardín*].
- — —, "Notas sobre la prosa poética de Dulce María Loynaz", *Boletín* (de la) *Comisión Nacional Cubana de la UNESCO* (La Habana), 1, enero 1954, pp. 1-3. [También publicado en la sección "Viñetas" del *Diario de la Marina*, La Habana, enero 5, 1954, p. 4].
- — —, "De Iberoamérica", *Información* (La Habana), diciembre 27, 1955, p. A-2. [A propósito de la disertación sobre Casal de Dulce María Loynaz].
- — —, "Con la poetisa en los años cincuenta", en Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 137-157.
- BURGOS, Elizabeth, "En la discreta sombra del silencio", *Quimera*, 116, 1993; pp. 12-15.
- CABRERA CRUZ, Domingo, "Dulce María y la creación poética", en *Versos (1920-1938)* de Dulce María Loynaz, 2ª. Edición. Tenerife: Litografía A. Romero, 1947, pp.169-173.
- CABRERA INFANTE, Guillermo, "Dulce, valiente y testaruda", *ABC* (Madrid), noviembre 6, 1992, p. 55.
- CABRERA VIVANCO, Ana, *La voz del silencio*. La Habana: Ciencias Sociales, 2000.
- CAJA DE AHORROS DE ASTURIAS, *Dulce María Loynaz y la ciudad de las columnas: la ciudad de La Habana vista por sus pintores*. Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, 1993. [Edición especial a raíz del Premio Cervantes 1992. Exhibición organizada por la Universidad de Alcalá de Henares y el Museo Nacional de La Habana].

- CALVO DE AGUILAR, Isabel, "Jardín de Dulce María Loynaz", *Rumbos* (Madrid), 58, marzo 1952, p. 2.
- CAOS, Alfonsina, "Nuestras entrevistas. Dulce María Loynaz", *La voz femenina* (La Habana), abril 7, 1951, pp. 1-2.
- CARBONELL, Miguel Ángel, "Esquema de Dulce María Loynaz de Álvarez de Cañas", Academia Nacional de Artes y Letras, La Habana; 1951. [Discurso de recepción de Dulce María Loynaz por el presidente de la Academia Nacional de Artes y Letras, pronunciado el 4 abril 1951].
- CARPENTER, Josefina B., "Dulce María Loynaz: la visión del paisaje en *Un verano en Tenerife*". Universidad de North Carolina en Chapel Hill, 1995. [Tesis de licenciatura].
- CARRERA, Julieta, "Dulce María Loynaz", *La mujer en América escribe... Semblanzas*. México: Alonso, 1956, pp. 309-312.
- CASTRO, F., "Tus versos. Para Dulce María Loynaz del Castillo [sic]" (poema), *Florida* (Key West, E.U.), abril 18, 1920, p. 5.
- CASTROVIEJO, Concha, "Dulce María Loynaz temblaba de frío en Compostela", *Informaciones* (Madrid), agosto 4, 1953.
- — —, "Poemas sin nombre por Dulce María Loynaz", *Informaciones* (Madrid), octubre 30, 1953. [También se publicó en *Diario de la Marina*, La Habana, noviembre 27, 1953, p. 4].
- COLL, Edna, *Índice informativo de la novela hispanoamericana*, t. I, San Juan: Universitaria, 1974, pp. 332-333. [Sobre *Jardín*].
- CONDE, Carmen, "Del lírico epistolario dormido. Carta a la poetisa cubana Dulce María Loynaz", *La Verdad* (Cartagena, España), julio 26, 1934.
- — —, "Dulce María Loynaz, poetisa cubana, está entre nosotros". Madrid, octubre 1947. [Texto mecanografiado. Archivo de Dulce María Loynaz].

- — —, (Sobre Dulce María Loynaz). [Texto mecanografiado, leído por su autora en la tertulia Hispanoamericana de Madrid, el 12 octubre 1953, como presentación a una lectura de poemas. Archivo de Dulce María Loynaz].
- — —, "Dulce María Loynaz", *La Tertulia (Madrid)*, 4-5-6, octubre 1953- julio 1954, pp. 16-19.
- — —, "Desde Madrid. Poetisas de América española", *Habano. Revista Tabacalera (La Habana)*. Vol. XXII, 12, diciembre 1956, pp. 18-20.
- — —, "Dulce María Loynaz y su verano en Tenerife", *El Día (Tenerife)*, diciembre 11, 1958, p. 3.
- — —, "Unas cuartillas que no se publicaron hasta hoy", *El Universal (Caracas)*, septiembre 12, 1960.
- — —, "Poetisas de lengua española: Dulce María Loynaz, de Cuba", *Mundo Hispánico (Madrid)*, 154, enero 1961.
- — —, "Dulce María Loynaz", en *Once grandes poetisas americanohispanas*. Madrid: Cultura Hispánica, 1967, pp. 387-459. [Incluye selección poética de Dulce María Loynaz, con poemas no incluidos en libro].
- — —, "Una isla que conserva intacto su misterio", en Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana. Casa de las Américas, 1991, pp. 102-111.
- CORBALÁN, Pablo, "Una voz escuchada (Encuentro con Dulce María Loynaz)", *Informaciones (Madrid)*, noviembre 19, 1947, p. 3. [También en: Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 414-417].
- — —, "Libros. Dulce María Loynaz", *La Hora (Madrid)*, diciembre 4, 1947, p. 3.
- — —, "Dulce María Loynaz y un poema", *Informaciones (Madrid)*, mayo 12, 1951.

- CORCOBA, Víctor, "Recuerdos de José Fernández Castro sobre Dulce María Loynaz", *Nuev. Revista Internacional de Arte y Literatura*, 3, 1994, pp. 4-5.
- CORREO LITERARIO, "Dulce María Loynaz. Jardín", *Correo Literario (Madrid)*, marzo 15, 1952.
- CUÉLLAR, Aída, "Gloria cubana en España: Dulce María Loynaz", *Alerta (La Habana)*, enero 19, 1948.
- — —, "A la y raíz en el jardín de Dulce María Loynaz". *La Habana, Imprenta Virtudes*, 1950, 30 pp. [Conferencia pronunciada en el acto organizado por la Sociedad Artes y Letras Cubanas, en los salones del Lyceum, el 3 de febrero de 1950. Comentarios e interpretaciones por (...)]
- — —, "Con Dulce María Loynaz en Madrid", *Diario de la Marina (La Habana)*, diciembre 7, 1958, p. 1-C
- CURBELO, Alberto, "En el aniversario 85 de Dulce María Loynaz. La mujer que siempre existió", *Trabajadores (La Habana)*, diciembre 10, 1987.
- CHACÓN Y CALVO, José María, "La poesía de Dulce María Loynaz (I)", *Diario de la Marina (La Habana)*, enero 11, 1948, p. 35. [Sobre *Juegos de agua*].
- — —, "La poesía de Dulce María Loynaz (II)", *Diario de la Marina (La Habana)*, enero 18, 1948, p. 35. [Sobre *Juegos de agua*].
- — —, "La poesía de Dulce María Loynaz (III)", *Diario de la Marina (La Habana)*, enero 25, 1948, p. 35. [Sobre *Juegos de agua*].
- — —, "La poesía de Dulce María Loynaz", *Informaciones Culturales (La Habana)*, 8, marzo-abril 1948, pp. 3-11.
- — —, "Una novela lírica: Jardín (I)", *Diario de la Marina (La Habana)*, febrero 10, 1952, p. 36. [También en Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 433-446. Y en: Ana Rosa NÚÑEZ (Editora). *Homenaje a Dulce María Loynaz*. Miami: Universal, 1993, pp. 319-329].

- — —, "Una novia [sic] lírica. El ambiente (II)", *Diario de la Marina* (La Habana), febrero 17, 1952, p. 53.
- — —, "Una novela lírica. Cartas y retratos (III)", *Diario de la Marina* (La Habana), febrero 24, 1952, p. 53.
- — —, "La iniciación de Bárbara (IV)", *Diario de la Marina* (La Habana), marzo 2, 1952, p. 53.
- — —, "Letras de hoy. Una novela lírica. Viaje de ida y vuelta V", *Diario de la Marina* (La Habana), marzo 16, 1952, p. 54.
- — —, "Gabriela Mistral y la devoción cubana", *Diario de la Marina* (La Habana), febrero 11, 1953, p. 4. [Sobre la presentación de Gabriela Mistral y Dulce María Loynaz en el Ateneo de La Habana].
- — —, "Dulce María Loynaz, apologista de la Avellanaeda, (I)", *Diario de la Marina* (La Habana), febrero 15, 1953, p. 54.
- — —, "Dulce María Loynaz, apologista de la Avellaneda (II)", *Diario de la Marina* (La Habana), febrero 22, 1953, p. 54.
- — —, "Dulce María Loynaz, apologista de la Avellaneda (III)", *Diario de la Marina* (La Habana), marzo 1, 1953, p. 46.
- — —, "Hechos y comentarios. Noche de poesía", *Diario de la Marina* (La Habana), junio 14, 1953, p. 38. [Sobre recital de Carmina Benguría con poesía y prosa de Dulce María Loynaz].
- — —, "Poemas sin nombre ...y de eternidad", *Diario de la Marina* (La Habana), diciembre 20, 1953, p. 50.
- — —, "El sepulcro vacío", *Diario de la Marina* (La Habana), junio 17, 1958, p. 4-A. [Sobre este capítulo de *Un verano en Tenerife*, leído por Dulce María Loynaz en el Ateneo de La Habana].
- — —, "Hechos y comentarios. Viaje y poesía (I)", *Diario de la Marina* (La Habana), febrero 6, 1959, p. 4-A. [Sobre *Un verano en Tenerife*].

- — —, "Viaje y poesía (II)", *Diario de la Marina* (La Habana), febrero 7, 1959, p. 4-A. [Sobre *Un verano en Tenerife*].
- — —, "Juegos de agua: perfección formal e intimidad verdadera", en Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 315-330.
- CHAER, Laura, *La grande ausencia en la obra poética de Dulce María Loynaz*. Goiânia (Brasil): Ofs. Gráfs. Brasil, 104 hh. [Tesis doctoral presentada en la Pontificia Universidad de Rio de Janeiro. La presentación está fechada el 29 junio 1961. En otro ejemplar aparece impreso el año de 1961, y junto al nombre de la autora, manuscrito, se señala: Fac. do Paraná. Aparece también en: Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 466-497].
- CHAVIANO, Daína, "La calidad temible y tierna de la mujer", *El Caimán Barbudo* (La Habana), 208, marzo 1985, pp. 26-27.
- DE JONGH, Elena M., "Intertextuality and the Quest for Identity in Dulce María Loynaz's *Jardín*". *Hispania*, 77, 1994, pp. 416-426.
- DELGADO, Aleyda Y., "El mundo poético de Dulce María Loynaz". Universidad de North Carolina en Chapell Hill, 1972. [Tesis de licenciatura].
- DIARIO DE LA MARINA, "Nueva académica", *Diario de la Marina* (La Habana), abril 6, 1951, (p. 1). [Rotograbado. Reseña gráfica del acto de ingreso de Dulce María Loynaz en la Academia Nacional de Artes y Letras].
- — —, "Cultura. Dulce María Loynaz", *Diario de la Marina* (La Habana), abril 8, 1951. Sección: "7 días de la República", *Revista de los Acontecimientos de la Semana*, vol. III, 79, p. 6.
- — —, "La gran poetisa cubana Dulce María Loynaz es agasajada en Europa", *Diario de la Marina* (La Habana), septiembre 9, 1951, p. 17.

- — —, "Representará Dulce María Loynaz la poesía de América en Salamanca", *Diario de la Marina* (La Habana), junio 23, 1953, p. 21.
- — —, "Los *Poemas sin nombre* de Dulce María Loynaz, traducidos al italiano", *Diario de la Marina* (La Habana), agosto 31, 1955, p. 4A.
- — —, "Exposición de abanicos en Bellas Artes", *Diario de la Marina* (La Habana), enero 31, 1958, p. 5. [Reseña gráfica sobre exposición de abanicos pertenecientes a Dulce María Loynaz].
- — —, "Semana cultural. (2) Reunión de intelectuales con Don Federico de Onís", *Diario de la Marina* (La Habana), mayo 31, 1958, p. 2. [Sobre reunión en residencia de Dulce María Loynaz para presentar intelectuales cubanos a Federico de Onís y Harriet de Onís].
- — —, "Lectura de la señora Álvarez de Cañas", *Diario de la Marina* (La Habana), junio 10, 1958, pp. 10-A, 12-A. [Reseña de la lectura del capítulo "El sepulcro vacío" de *Un verano en Tenerife*, efectuada en el Ateneo de La Habana].
- — —, "*Un verano en Tenerife* de Dulce María Loynaz", *Diario de la Marina* (La Habana), noviembre 23, 1958, p. 5-D.
- DIARIO DE LAS PALMAS*, "Ayer llegó a Las Palmas la afamada poetisa cubana Dulce María Loynaz", *Diario de Las Palmas* (Las Palmas de Gran Canaria), septiembre 17, 1958.
- — —, "Dulce María Loynaz, la ciudad y la isla", *Diario de Las Palmas* (Las Palmas de Gran Canaria) septiembre 18, 1958.
- — —, "En la Casa de Colón. Conferencia de Dulce María Loynaz sobre el Arcediano de Fuerteventura", *Diario de Las Palmas* (Las Palmas de Gran Canaria), septiembre 19, 1958, pp. 5-6.
- — —, "Dulce María Loynaz visita nuestra casa", *Diario de Las Palmas* (Las Palmas de Gran Canaria) septiembre 20, 1958, p. 1. [Reproduce texto escrito por Dulce María Loynaz en el Libro de Honor].

- — —, "Sobre la personalidad de Gabriela Mistral disertó ayer, maravillosamente, en el Museo Canario la poetisa Dulce María Loynaz", *Diario de Las Palmas* (Las Palmas de Gran Canaria) septiembre 20, 1958.
- DÍAZ MARTÍNEZ, Manuel, "Estos adioses breves. A Dulce María Loynaz" (poema), en *El carro de los mortales*, La Habana: Letras Cubanas. [En proceso de edición].
- — —, "Dos Poetas: afinidades y diferencias", Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 408-413.
- DÍAZ, Ramón, "Homenaje a los señores de Álvarez de Cañas, en Madrid", *El País* (La Habana), octubre 23, 1947, p. 7.
- DIEGO, Eliseo, "Saludo de Eliseo Diego a los poetas que presidieron el Festival", *La Gaceta de Cuba* (La Habana), núm. 66, julio-agosto 1968, p. 7. [Festival de Poesía 68, organizado por la UNEAC].
- DIEGO, Gerardo, "Un poema", *ABC* (Madrid), noviembre 11, 1947, p. 3.
- — —, "Dulce María Loynaz", *La Nación* (Buenos Aires), julio 25, 1948, 2ª. sección, p. 1. [Se reprodujo con el título "Dulce María Loynaz enjuiciada por Gerardo Diego", *El País*, La Habana, agosto 21, 1948, pp. 3, 25].
- — —, "En la plenitud de su vida poética", Pedro SIMÓN (editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 299-307.
- DIEZ-ECHARRI, Emiliano y José María ROCA FRANQUESA, *Historia de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid: Aguilar, 1972, pp. 1354-1355.
- DORESTE SILVA, Luis, "A Dulce María Loynaz. Mujer y lira de América en Gran Canaria" (Poemas), *Falange* (Las Palmas de Gran Canaria), septiembre 19, 1958.

- — —, "Al hilo de una voz. Imágenes..." [Poema a Dulce María Loynaz], *Falange* (Las Palmas de Gran Canaria), septiembre 21, 1958.
- EL DÍA, "Elogiosos comentarios de la prensa madrileña a Dulce María Loynaz", *El Día*, (Tenerife), diciembre 9, 1947.
- — —, "Actos en el Puerto de la Cruz. Homenaje a Dulce María Loynaz", *El Día* (Tenerife), agosto 21, 1951.
- — —, "Brillante fiesta de Arte en La Victoria", *El Día* (Tenerife), septiembre 2, 1958. [Crónica sobre festival literario musical presidido por Dulce María Loynaz, en La Victoria de Acentejo, Islas Canarias. Aparecen palabras de la escritora].
- DULCE MARÍA LOYNAZ: UNA POÉTICA DE LA SOLEDAD Y EL SILENCIO. EL POEMA COMO DIÁLOGO Y BÚSQUEDA ABISMAL DEL AMOR. Barcelona: Anthropos, 1993.
- ELLAS, "Dulce María y las islas..", *Ellas* (La Habana), 307-308, julio-agosto 1959, p. 10.
- E. A., "*Jardín*, novela lírica de Dulce María Loynaz", *Pueblo* (Madrid), noviembre 13, 1951.
- E. R. V., "Novísimo teatro crítico. *Juegos de agua* por Dulce María Loynaz (I, II y III)", *Panamá América* (Panamá), noviembre 28, 29 y 30, 1950.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, "Perfil literario de 1951", *El año literario* (Madrid), 1952, p.15. [Sobre *Jardín*].
- — —, *El año literario. Verano de 1953* (Madrid), 1953, pp. 16-18. [Publicaciones de *Revista de literatura*, fasc. 7, julio-septiembre 1953, p. 235 a 258].
- ESCALONA, Manuel R., "Despedida y recuerdo", *El Día* (Tenerife), octubre 9, 1958.
- — —, "Los Loynaz del Castillo, estirpe de poetas", *La Tarde* (Tenerife), diciembre 13, 1958, p. 3.

- ESPINA, Concha, "Dulce María", *Informaciones* (Madrid), noviembre 10, 1947, p. 3.
- — —, "Dulce María", *Diario de la Marina* (La Habana), febrero 7, 1948, p. 4.
- — —, "Desde España. Jardín", *Diario de la Marina* (La Habana), enero 26, 1952, p. 4.
- — —, "Concha Espina se adhirió en una emotiva carta al acto en homenaje a Dulce María Loynaz", *Ya* (Madrid), octubre 21, 1953.
- EXCELSIOR, "Colaborará Dulce María Loynaz en Excelsior", *Excelsior* (La Habana), octubre 15, 1954, pp. 1 y 12. [Aparece foto en primera plana]. [Anuncia colaboraciones de Dulce María Loynaz en *El País* y *Excelsior*, con las secciones "Crónicas de ayer" y "Entre dos primaveras", respectivamente].
- — —, "Ecos de Madrid. Un nuevo libro de Dulce María Loynaz", *Excelsior* (La Habana), noviembre 15, 1958, p. 2, 25. [*Un verano en Tenerife*].
- FALANGE, "En la casa de Colón. Conferencia de Dulce María Loynaz", *Falange* (Las Palmas de Gran Canaria), septiembre 19, 1958.
- FEIJÓO, Samuel, *Azar de lecturas. Crítica*. Santa Clara: Universidad Central de Las Villas, 1961, p. 233.
- FERNÁNDEZ, Pablo Armando, "Puentes, puentes cordiales", Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 397-407.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, "Dulce María Loynaz", *ABC* (Madrid), noviembre 6, 1947, p. 3.
- — —, "Crítica y glosa. Versos, por Dulce María Loynaz", *ABC* (Madrid), abril 8, 1951, p. 15. [Reproducido en *La Tarde*, Tenerife, 18 abril 1951].

- — —, "Crítica y glosa. *Poemas sin nombre* por Dulce María Loynaz", *ABC* (Madrid), noviembre 8, 1953, p. 59. [Reproducido en: *Diario de la Marina*, La Habana, diciembre 4, 1954, p. 4].
- — —, "Crítica y glosa. *Un verano en Tenerife*", *ABC* (Madrid), noviembre 23, 1958, p. 31. [Reproducido en: *Diario de la Marina*, La Habana, diciembre 10, 1958, p. 4-A].
- — —, "Blanca y compasiva luz", Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 294-298.
- — —, "Inteligencia y sensibilidad", Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 418-421.
- — —, "Un libro de literatura viajera", Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 599-602.
- — —, "*Un verano en Tenerife* de Dulce María Loynaz", Ana Rosa NÚÑEZ (Editora). *Homenaje a Dulce María Loynaz*. Miami: Universal, 1993, pp. 342-344. [Este artículo es el mismo que el anterior, sin embargo, aparece con títulos diferentes en las ediciones de Pedro Simón y Ana Rosa Núñez].
- FERNÁNDEZ ARREDONDO, Ernesto, "Entrelíneas. La poesía es también actualidad", *Diario de la Marina* (La Habana), abril 10, 1951, p. 4. [Sobre ingreso de Dulce María Loynaz en la Academia Nacional de Artes y Letras].
- — —, "Una mujer y un Jardín", *Diario de la Marina* (La Habana), enero 12, 1952, p. 4.
- — —, "Hablando con Gabriela Mistral", *Diario de la Marina* (La Habana), febrero 12, 1953, p. 4. [Referencias a las relaciones de la poetisa chilena con Dulce María Loynaz].

- — —, "Entrelíneas. El verso, verso; la prosa, prosa", *Diario de la Marina* (La Habana), noviembre 14, 1953, p. 4. [Sobre *Poemas sin nombre*].
- — —, "Entrelíneas. Dulce María en la Academia", *Diario de la Marina* (La Habana), enero 1, 1956, p. 4-A.
- FERNÁNDEZ DE LA VEGA, Oscar, "Nota bibliográfica al estudio de Aurelio Boza Masvidal", *Revista de la Federación de Doctores en Ciencias y Filosofía y Letras*, (La Habana), abril 1950, p. 78.
- FERRO, Hellén, *Historia de la poesía hispanoamericana*. Nueva York: Las Américas, 1964, pp. 326-327. [Breve referencia a Dulce María Loynaz].
- EL FIGARO, "Crónica", *El Figaro* (La Habana), septiembre 29, 1901, p. 427. [Sobre las bodas de los padres de Dulce María Loynaz].
- — —, "Crónica", *El Figaro* (La Habana), octubre 6, 1901, p. 439. [Fotos sobre las bodas de los padres de Dulce María Loynaz].
- — —, Nota de presentación a los poemas "Señor que lo quisiste...", "Los estanques" y "Aquel claro de luna...", *El Figaro* (La Habana), 3, enero 21, 1923, p. 36.
- FIGUEIRA, Gastón, "Poetas y prosistas de América. Dulce María Loynaz", *La Mañana* (Montevideo), agosto 28, 1949, p. 2.
- FLORIT, Eugenio, "Palabras de presentación a Dulce María Loynaz en la Universidad de Columbia, Nueva York, en 1952". [En: Archivo de Dulce María Loynaz. También aparece publicado con el título de "Una voz definitiva en la lírica cubana", en Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 123-126].
- — — y José Olivio JIMÉNEZ, *La poesía hispanoamericana desde el modernismo*. Nueva York: Appleton-Century-Crofts, 1968, pp. 231-233.

- — —, "Mi Dulce María", Ana Rosa NÚÑEZ (Editora). *Homenaje a Dulce María Loynaz*. Miami: Universal, 1993, pp. 345-346. [Aparece también en *Diario de las Américas*, noviembre 17, 1992, p. 4-A].
- FOSTER, David William, *Cuban Literature. A Research Guide*. New York and London: Garland, 1985, pp. 305-306. [Bibliohemerografía].
- FRIOL, Roberto, "La tercera mujer curiosa y su jardín", en Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 526-547.
- LA GACETA DEL NORTE, Sobre la tercera edición de *Versos (1920-1938)*, *La Gaceta del Norte*, (Bilbao), abril 11, 1951.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, Manuel, "Molde de piedra. Dulce María", *Diario de la Marina* (La Habana), abril 26, 1958, p. 4-A.
- GARCÍA-LUENGO, Eusebio, "Un verano en Tenerife de Dulce María Loynaz", *Índice de Artes y Letras* (Madrid), 120, edición española, diciembre 1958, p. 27. [Apareció más tarde en: Ana Rosa NÚÑEZ (Editora). *Homenaje a Dulce María Loynaz*. Miami: Universal, 1993, pp. 339-341].
- — —, "Paisaje y aire de los tiempos", en Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 595-598. [Este artículo es el mismo que el anterior, sin embargo, aparece con títulos diferentes en las ediciones de Pedro SIMÓN y Ana Rosa NÚÑEZ].
- GARCÍA MARRUZ, Fina, "Aquel girón de luz..", en Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 163-175.
- — —, "Jardín: una novela inatendida", en Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 548-594.
- GARCÍA NIETO, José, "Dulce María", *Informaciones* (Madrid), noviembre 8, 1947, p. 5.

- — —, "La casa derribada", *ABC* (Madrid), septiembre 11, 1960, p. 13. [Contiene juicio sobre el poema "Últimos días de una casa"].
- GARFIAS, Francisco, "Libros. Dulce María Loynaz: *Jardín. Novela lírica*", *Summum* (Madrid), I, 1, abril 18, 1952, p. 6.
- GARMENDÍA DE OTAOLA, A., "*Jardín. Un libro exquisito de Dulce María Loynaz*", *Beasain Festivo* (Beasain) mayo 22, 1952, p. 21.
- GARRANDÉS, Alberto, *Silencio y destino: anatomía de una novela lírica*. La Habana: Letras Cubanas, 1996.
- GAYOL FERNÁNDEZ, Manuel, "La poesía lírica", en *Teoría literaria*. t. II. 5ª edición. La Habana: Cultural, p. 79, 1959. [Referencia a *Jardín*].
- GAZTELU, Ángel, "Tres notas de la poesía de Dulce María Loynaz". [Palabras de presentación a Dulce María Loynaz, con motivo de la conferencia sobre Julián del Casal ofrecida por la poetisa en el Seminario de San Carlos y San Ambrosio de La Habana, el 8 abril 1983. Ejemplar mecanografiado. En: Archivo de Dulce María Loynaz].
- IL *GIORNALE DEI POETI*, "Dulce María Loynaz. Poetessa cubana", // *Giornale dei Poeti*. II, 2, julio 21, 1955, p. 3.
- GONZÁLEZ ACOSTA, Alejandro, "La casa donde enterraron la luna", *Bohemia* (La Habana), 23, junio 7, 1985, pp. 26-27. [Texto literario elaborado sobre fragmentos de varias obras de Dulce María Loynaz].
- — —, "Prólogo" de *Dulce María Loynaz*. México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, 1991 (Serie Poesía Moderna, 169). [También en *Unomásuno*, diciembre 11, 1991, p. 28].
- — —, "Dulce María Loynaz: Premio Cervantes 1992, triunfo de la vejez y del olvido", *Unomásuno* (México), noviembre 22, 1992, p. 21.
- — —, "Dulce María Loynaz: varias obras", *Unomásuno* (México), 786, 1992, p. 7.

- — —, "La poesía: un terrible ejercicio de amor", *Unomásuno* (México), enero 15, 1993, pp. 6-7.
- — —, "Dulce María Loynaz: un sol que no se puede ocultar", *El Búho* (México), 407, 1993, pp. 1-2.
- GONZÁLEZ CASTRO, Vicente, *Un encuentro con Dulce María Loynaz*. La Habana: Artex / Prelasa, 1994, 241 pp. [Presentación Miguel Barnet].
- GONZÁLEZ-RUANO, César, *Literatura americana; ensayos de Madrigal y de crítica. Poetisas modernas*. Madrid: Librería Fernando Fe, 1924.
- GONZÁLEZ SOSA, Pedro, "Con Dulce María Loynaz", *Falange* (Las Palmas de Gran Canaria), septiembre 17, 1958.
- GONZÁLEZ YANES, Emma, "En puro y entrañable juego", en Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 347-353.
- GRANADOS, Juana, "Dulce María Loynaz", Milán: Istituto Editoriale Cisalpino, 1955, pp. 9-14. [Prólogo a la edición en italiano de *Poemas sin nombre*].
- — —, "Un atractivo inquietante", Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 336-341.
- GUEIROS, José Alberto, "Diluido no tempo", *O'Cruzeiro* (Brasil), septiembre 28, 1957.
- GUIGOU, Diego M., "Dulce María Loynaz", *El Día* (Tenerife), agosto 22, 1951.
- — —, *Gavilla*. Tenerife: A. Romero, 1952, (cap. IV), "Dulce María Loynaz", pp. 45-47.
- GUIMERÁ, José Manuel, "Fuerza y recogimiento de Dulce María Loynaz", 2ª. edición. Tenerife: Litografía A. Romero, 1947, pp.149-

153. [Incluido en la segunda edición de *Versos (1920-1938)* de Dulce María Loynaz].

GUTIÉRREZ ALBELO, Emeterio, "La clara fuente de Dulce María Loynaz", *Canarias (Tenerife)*. Tomo III, núm. 1, junio 1949, pp. 73-74.

— — —, "A Dulce María Loynaz", *El Día (Tenerife)*, agosto 21, 1951. [Poema].

— — —, "Jornada en el Círculo de Bellas Artes. Emotiva Conferencia de Dulce María Loynaz. Palabras de presentación de E. G. A", *La Tarde (Tenerife)*, septiembre 27, 1951.

— — —, "Dulce María Loynaz en Tenerife", *El Día (Tenerife)*, octubre 8, 1952.

— — —, "Mi ramo de rosas para Dulce María", *El Día (Tenerife)*, julio 31, 1958. [Colección de poemas dedicados a Dulce María Loynaz].

— — —, "Gánigo de las Artes. *Un verano en Tenerife*", *Gánigo (Tenerife)*, 33, octubre-noviembre-diciembre, 1958.

HENRÍQUEZ UREÑA, Max, "Dulce María Loynaz y la poesía femenina en Cuba", *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras (La Habana)*, XLIII, tomo XXXVIII, 1954-1958, pp. 127-135. [Reproducido parcialmente en: *Novedades*, México, D. F., 7 febrero 1954, p. 3. Aparece también (en su totalidad) en: Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 112-122].

— — —, "Nuevos ecos del intimismo", *Panorama histórico de la literatura cubana*. La Habana: Edición Revolucionaria, 1967, pp. 363-364. [Breve opinión sobre Dulce María Loynaz].

HERNÁNDEZ ACOSTA, Jesús, "Recordando a Dulce María Loynaz", *El Día (Tenerife)*, septiembre 15, 1954.

— — —, "Saludo a Dulce María Loynaz", *La Tarde (Tenerife)*, julio 1958.

- — —, "Dulce María Loynaz, poetisa y mujer", *Canarias* (Tenerife), agosto 14, 1958.
- HERNÁNDEZ NOVÁS, Raúl, "Del intimismo y sus conflictos", en Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 227-233.
- HORNO-DELGADO, Asunción Victoria, *Liquidificación, marginalidad y misticismo: construcción del imaginario en la lírica de Dulce María Loynaz*. University of Massachusetts, 1991. [Tesis doctoral].
- — —, *Margen acuático: Poesía de Dulce María Loynaz*. Madrid: Júcar, 1998. [Bibliohemerografía pp. 183-203].
- IBARBOUROU, Juana de, "Entrevista a traición", por Isabel Margarita ORDET, *El País* (La Habana), febrero 13, 1947, p. 3; y "Letras hispanoamericanas. Una isla en la poesía...", por Leopoldo PANERO, *Blanco y Negro* (Madrid), noviembre 15, 1958. [Opiniones sobre Dulce María Loynaz].
- IBARZÁBAL, Federico de, "Lo interior al exterior", *La Habana*, XXV, 35, febrero 10, 1947, pp. 1 y 8. [Incluye apreciación sobre la poesía de Dulce María Loynaz].
- INCLÁN, Josefina, "La insularidad de Dulce María Loynaz", en Ana Rosa NÚÑEZ (Editora). *Homenaje a Dulce María Loynaz*. Miami: Universal, 1993, pp. 347-355. [También en *Diario de las Américas*, enero 5, 1993, p.4-A; 6 enero 1993, p. 5-A].
- INFORMACIONES, "Homenaje literario a Dulce María Loynaz con motivo de su triunfo en el Ateneo de Madrid", *Informaciones* (Madrid), noviembre 10, 1947, p. 3.
- — —, "Lectura de Dulce María Loynaz", *Informaciones* (Madrid), noviembre 6, 1958. [*Un verano en Tenerife*].
- IRAIZOZ, Antonio, "Cosas serias. Dulce María Loynaz", *El Mundo* (La Habana), abril 6, 1951, p. 4.

- — —, "Dulce María de Cuba", *Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras* (La Habana), XXXIV, 1951.
- JAUME, Adela, "Disertó Dulce María Loynaz para la Escuela de Verano Universitaria", *Diario de la Marina* (La Habana), agosto 11, 1950.
- — —, "Sobre las poetisas de América dio una charla Dulce María Loynaz", *Diario de la Marina* (La Habana), abril 6, 1951, p. 2.
- — —, "Dio una conferencia Dulce María Loynaz sobre Isabel la Católica", *Diario de la Marina* (La Habana), abril 23, 1951, p. 2.
- JAUME DE P., Nespereira, "Cultura y Bienestar Social. *Un verano en Tenerife*, de Dulce María Loynaz", *Diario de la Marina* (La Habana), octubre 30, 1959, p. 14-A.
- J. G. Z., "De La Habana ha venido un barco con Dulce María Loynaz", *Correo literario* (Madrid), II, 37-38, diciembre 15, 1951, p. 15. [Incluye entrevista y opinión sobre la obra de Dulce María Loynaz].
- J. B., "*Jardín*, novela lírica por Dulce María Loynaz", *La Verdad* (Murcia), enero 26, 1952.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, "Estado poético cubano", Prólogo a *La poesía cubana en 1936*. La Habana: Institución Hispanocubana de Cultura, 1937. [Referencia a Dulce María Loynaz, p. XIV].
- — —, "Españoles de tres mundos", *Sur* (Buenos Aires), 93, junio 1942, pp. 28-31 El mismo trabajo forma parte de: *Españoles de tres mundos, viejo mundo, nuevo mundo y otros mundos. Caricaturas líricas (1914-1940)*. Buenos Aires: Losada, 1942, pp. 136-140. [Se reprodujo en: *Diario de la Marina* (La Habana), mayo 30, 1958, p. 4-A. Y en: Ana Rosa NÚÑEZ (Editora). *Homenaje a Dulce María Loynaz*. Miami: Universal, 1993, pp. 333-335. Incluye texto sobre Dulce María Loynaz].
- JIMÉNEZ GRULLÓN, J. I., *Seis poetas cubanos (ensayos apologéticos)*, "Capítulo V. Dulce María Loynaz". La Habana: Cromos, 1954, pp. 109-142.

- JOPER, "Viva estampa de Dulce María Loynaz", *Excelsior* (La Habana), 71, marzo 24, 1955.
- LA JORNADA, "Falleció Dulce María Loynaz, poeta y precursora del realismo mágico", *La Jornada* (México), abril 28, 1997, p. 25.
- KOSTIA, Conchita, "Desde el mirador de Eva. Dulce María Loynaz académica", *La Voz Femenina* (La Habana), abril 23, 1951, p. 4.
- LAFORET, Carmen, "Tiempo de poesía", *Informaciones* (Madrid), noviembre 28, 1953, p. 10. [Referencia a *Poemas sin nombre*].
- LAMAR SCHWEYER, Alberto, "Poetisas cubanas. Dulce María Loynaz", *El Figaro* (La Habana), septiembre 4, 1921, pp. 414-415.
- — —, "La moderna poesía femenina", *El Figaro* (La Habana), XXXIX, 12, marzo 19, 1922, año p. 18. [Breve referencia a Dulce María Loynaz].
- LAURO, Alberto, "Dulce María Loynaz en la huella inefable de la poesía". [Conferencia dictada en la Biblioteca Provincial "Alex Urquiola", Holguín, marzo 7, 1984. En: Archivo de Dulce María Loynaz].
- LÁZARO, Ángel, "Versos de Dulce María", *Mañana* (La Habana), marzo 18, 1948, p. 2.
- — —, "Poemas sin nombre", *Carteles* (La Habana), 36, 3, enero 17, 1954, p. 70.
- — —, "Prosa de Dulce María Loynaz", *Mañana* (La Habana), mayo 23, 1954, p. 2.
- — —, "Antena. Dulce María y Casal", *Mañana* (La Habana), diciembre 24, 1955, p. 4.
- — —, "Dulce María Loynaz en España", *Mañana* (La Habana), diciembre 18, 1958, p. 4. [Sobre *Un verano en Tenerife*].

- LAZO, Raimundo, "Poemas sin nombre", *Diario de la Marina (La Habana)*, diciembre 17, 1953, p. 4.
- — —, "La Avellaneda y el Teatro Nacional", *Diario de la Marina (La Habana)*, enero 18, 1953, p. 36. [Sobre conferencia de Dulce María Loynaz en el Liceo de Camagüey].
- — —, "Dulce María Loynaz en la Academia", *Diario de la Marina (La Habana)*, diciembre 24, 1955, p. 4-A.
- — —, *La literatura cubana. Esquema histórico (desde sus orígenes hasta 1966)*. La Habana: Universitaria, 1967, pp. 181-183.
- — —, *El romanticismo. Fijación sicológico-social de su concepto. Lo romántico en la literatura hispano-americana (del siglo XVI a 1970)*, México: Porrúa, 1971, pp. 186-191.
- — —, "Un milagro estético de sencillez", Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 127-136.
- LEAL SPENGLER, Eusebio, "Crónicas de ayer" y "Entre dos primaveras", en Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 604-608.
- LEÓN-SOTELO, Trinidad de, "La poetisa cubana Dulce María Loynaz, galardonada con el premio 'Cervantes'", *ABC (Madrid)*, noviembre 6, 1992, p. 55.
- LINARES PÉREZ, Marta, "Dulce María Loynaz", en *La poesía pura en Cuba*. Madrid: Playor, 1975 (Nova Scholar), pp. 183-192. [Forma parte del capítulo VI "Otros cultivadores de la poesía pura en Cuba"].
- LOMBARDO, Oscar, "Figulina de ensueño... Dulce María Loynaz y Muñoz. La poesía de unos ojos y el alma de un poema", *Bohemia (La Habana)*. Vol. 30, 6, julio 24, 1921.
- LÓPEZ, César, "Días en la casa de la poesía", *Letras Cubanas (La Habana)*, 7, enero-febrero-marzo, 1988, pp. 193-221. [También en:

- Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 354-384].
- LÓPEZ CRUZ, Humberto, "Bibliografía fundamental de y sobre Dulce María Loynaz", *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas* (México). Vol. IV, 1, 2, primer y segundo semestres de 1999, pp. 249-272.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio, "Poesías escogidas de Dulce María Loynaz", *Trabajadores* (La Habana), enero 3, 1985, p. 2.
- — —, "En mi verso soy libre: él es mi mar", en Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 182-193.
- LOYNAZ DEL CASTILLO, Enrique, "Una nueva poetisa cubana", *La Nación* (La Habana), noviembre 16, 1919, p. 1. [Carta del Gral. Enrique Loynaz del Castillo dirigida a Osvaldo Bazil, con la que le envía dos poemas de Dulce María Loynaz. Se incluye foto de la poeta y un pie de redacción].
- LUJÁN, Félix, "Impromptu. Para Dulce María Loynaz", *Diario de Las Palmas* (Las Palmas de Gran Canaria), septiembre 19, 1958, p. 6. [Poema].
- — —, "Madrigal para Dulce María Loynaz leyendo frente a una arcada", *Mujeres en la Isla* (Las Palmas de Gran Canaria), 45, septiembre 1958, p. 11. [Poema].
- LUNA, Encarna, "La isla, la soledad y el silencio en los poemas de Dulce María Loynaz", *La Verdad* (España), febrero 20, 1954. [Sobre *Poemas sin nombre*].
- LLOVET, Enrique, "La literatura. El libro de la semana. Jardín", *El Alcázar* (Madrid), diciembre 27, 1951.
- MACAU, Miguel A., "Dulce María Loynaz, una artista consagrada (I)", *Diario de la Marina* (La Habana), julio 1, 1954, p. 4-A.
- — —, "Dulce María Loynaz, una artista consagrada (II)", *Diario de la Marina* (La Habana), julio 30, 1954, p. 4-A. [El texto completo de este

ensayo se incluyó en: *Pasajes en el claroscuro; prosas varias*, La Habana: P. Fernández, 1954].

MACÍAS DE CARTAYA, Graciella, "Seis poetisas cubanas del siglo XX", *Horizontes* (San Juan, Puerto Rico), IX, 18, abril 1966, pp. 20-24. [Incluye a Dulce María Loynaz].

MAGARIÑOS, Santiago, "Dulce María Loynaz. *Jardín*", *Correo Literario* (Madrid), noviembre 15, 1951.

MAÑACH, Jorge, "Dulce María, Carmina, Martí..", *Diario de la Marina* (La Habana), junio 14, 1953, p. 38. [Sobre recital de Carmina Benguría, que incluyó poemas de Dulce María Loynaz].

MAR Y PESCA, "El mar en la literatura. Dulce María Loynaz", *Mar y Pesca* (La Habana), 246, marzo 1986, pp. 54-55.

MARCOS, Miguel de, "Dulce María Loynaz, la poetisa de *Juegos de agua*", *Prensa Libre* (La Habana), octubre 13, 1948, pp. 1-7.

— — —, "Intermedio. Dulce María Loynaz", *El Colegial* (Marianao), 6, 123, ¿1951?

— — —, "El universo poético de Dulce María Loynaz", *Diario de la Marina* (La Habana), enero 5, 1954, p. 4. [Poemas sin nombre].

MARCH, Susana, "Dos libros de mujeres", *Ínsula* (Madrid), abril 30, 1954, p. 9. [Sobre *Versos* y *Poemas sin nombre*].

MARINELLO, Juan, "Notas polémicas para un ensayo. Veinticinco años de poesía cubana", *Bohemia* (La Habana), vol. XXVI, 30, agosto 26, 1934, p. 168. [Breve referencia a la poesía de Dulce María Loynaz].

— — —, *Literatura hispanoamericana. Hombres-meditaciones*. México: UNAM, 1937, p. 128.

— — —, *García Lorca en Cuba* La Habana: Belic, 1965 (Ediciones Especiales), p.16. [Referencia a los hermanos Loynaz].

- MARQUINA, Rafael, "Una poetisa cubana: Dulce María Loynaz", *Lyceum* (La Habana), vol. III, 11, 12, septiembre-diciembre, 1938, pp. 26-48. [Conferencia leída en el Lyceum Lawn Tennis Club el 16 noviembre 1938. También en: Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 234-262. Y en: Ana Rosa NÚÑEZ (Editora). *Homenaje a Dulce María Loynaz*. Miami: Universal, 1993, pp. 292-315].
- — —, "Versos, 1920-1938. Dulce María Loynaz", *Revista Cubana* (La Habana), 19, enero-junio 1945, pp. 149-150.
- — —, "Palabras", *Programa* impreso del Recital Poético ofrecido por Aída Cuéllar, con versos de Dulce María Loynaz, en el Teatro América, el 12 febrero 1947. La Habana: La Milagrosa, 32 pp.
- — —, "Vida Cultural. Dulce María Loynaz", *Información* (La Habana), febrero 13, 1947, p. 9.
- — —, "Vida Cultural. Dulce María Loynaz en el Ateneo", *Información* (La Habana), marzo 19, 1948, p. 9. [Reseña de una lectura de poemas].
- — —, "Vida Cultural. Dulce María, dama de la Orden de Céspedes", *Información* (La Habana), marzo 30, 1948, p. 9.
- — —, "Vida Cultural. Dulce María Loynaz", *Información* (La Habana), abril 17, 1948, p. 9. [Anuncio del homenaje a Dulce María Loynaz en el Aula Magna de la Universidad de La Habana].
- — —, "Vida Cultural. Dulce María Loynaz en la Universidad", *Información* (La Habana), abril 24, 1948, p. 9.
- — —, "Vida Cultural. Fuera de Cuba para Cuba", *Información* (La Habana), junio 4, 1948, p. 10. [Sobre reconocimiento internacional a Dulce María Loynaz. Incluye juicios de Gabriela Mistral].
- — —, "Vida Cultural y Artística. Uso y abuso de la poesía", *Información* (La Habana), junio 16, 1948, p. 11. [Sobre recital poético ofrecido por Dulce María Loynaz en el Lyceum].

- — —, "Vida Cultural y Artística. Poesías, recitaciones y poetas", *Información* (La Habana), abril 2, 1949.
- — —, "Vida Cultural y Artística. España en la Academia", *Información* (La Habana), diciembre 1949.
- — —, "Una lección poética", *Información* (La Habana), agosto 12, 1950. [Sobre disertación de Dulce María Loynaz en el Lyceum].
- — —, "Vida Cultural y Artística. Dulce María Loynaz", *Información* (La Habana), abril 7, 1951, p. 11.
- — —, "Paseo por el jardín", *Información* (La Habana), marzo 23, 1952, p. 4. [Sobre *Jardín*].
- — —, "Vida Cultural y Artística. La cultura sigue", *Información* (La Habana), marzo 25, 1952, p. 4. [Reseña sobre palabras de Dulce María Loynaz en el Día de las Artes y Letras].
- — —, "Vida Cultural y Artística. *Poemas sin nombre*", *Información* (La Habana), julio 27, 1952, p. 6.
- — —, "Vida Cultural y Artística", *Información* (La Habana), diciembre 10, 1952, p. 4. [Incluye breve comentario sobre la disertación de Dulce María Loynaz en la Universidad de Columbia].
- — —, "Vida Cultural y Artística. Por el nombre de la Avellaneda", *Información* (La Habana), enero 15, 1953, p. 4. [Sobre disertación de Dulce María Loynaz en el Liceo de Camagüey].
- — —, "Vida Cultural y Artística. Gabriela Mistral", *Información* (La Habana), febrero 5, 1953, p. 4. [Sobre recital de Gabriela Mistral en el Ateneo, donde Dulce María Loynaz leyó textos de la poetisa chilena].
- — —, "Vida Cultural y Artística. *Juegos de agua*", *Información* (La Habana), junio 4, 1953.
- — —, "Vida Cultural y Artística. *Juegos de agua*", *Información* (La Habana), junio 5, 1953, p. 20. [Sobre recital de Carmina Benguría con poemas de *Juegos de agua*].

- — —, "Vida Cultural y Artística. *Poemas sin nombre*", *Información* (La Habana), agosto 14, 1953, p. B-2.
- — —, "Vida Cultural y Artística. Adhesiones y Tributos", *Información* (La Habana), noviembre 18, 1953, p. B-2. [Breve nota acusando recibo de *Poemas sin nombre*].
- — —, "Vida Cultural y Artística. Caminos sin nombres. Para empezar a hablar de *Poemas sin nombre* de Dulce María Loynaz", *Información* (La Habana), abril 3, 1954, p. B-2.
- — —, "Dulce María Loynaz de Álvarez Cañas la renombrada bien nombrada", *Pueblo* (La Habana), diciembre 21, 1955.
- — —, "Vida Cultural y Artística. Ausencia y presencia de Julián del Casal", *Información* (La Habana), diciembre 24, 1955, p. B-2.
- — —, "Carta a Dulce María Loynaz", *Información* (La Habana), marzo 10, 1957. [Sobre la reposición de la obra *Baltasar* de G. G. de Avellaneda].
- — —, "Vida Cultural y Artística. Evocación de la Avellaneda", *Información* (La Habana), abril 9, 1957. [Disertación de Dulce María Loynaz sobre la Avellaneda].
- — —, "Vida Cultural y Artística. Dulce María", *Información* (La Habana), diciembre 10, 1958, p. B-2. [Sobre *Un verano en Tenerife*].
- — —, "Vida Cultural y Artística. El Liceo de Matanzas", *Información* (La Habana), junio 7, 1959. [Sobre disertación de Dulce María Loynaz].
- — —, "Jardín y el tiempo", en Pedro SIMÓN (editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 456-459.
- MARTÍNEZ, José Agustín, "De Tula a Dulce María", *Prensa Libre*, (La Habana), abril 10, 1951.

- MARTÍNEZ BELLO, Antonio, "Dulce María Loynaz", *Carteles* (La Habana), 41, octubre 10, 1948, p. 27.
- — —, "Dulce María Loynaz. *Jardín*, novela lírica", *Revista de la Biblioteca Nacional* (La Habana), 2ª. serie, 3, pp. 314-39, abril-junio 1952.
- — —, "El *Jardín* interior de Dulce María Loynaz", *Ecos* (La Habana), III, 5, mayo 1953, p. 22.
- — —, "Dulce María Loynaz. *Carta de amor a Tut-Ank-Amen*", *Revista de la Biblioteca Nacional* (La Habana), 2ª. serie, 5, 2, 150-152, abril-junio 1954.
- — —, "Tardes áticas", *Mañana* (La Habana), noviembre 13, 1956, p. 4.
- — —, "Dulce María y Gabriela", *Mañana* (La Habana), marzo 23, 1957, p. 4.
- — —, "El Teatro Nacional Avellaneda", *Mañana* (La Habana), abril 11, 1957. [Sobre disertación de Dulce María Loynaz sobre la Avellaneda].
- — —, "Los abanicos de Lady Dulce María Loynaz", *Educación* (La Habana), 17, 2, febrero 7, 1958.
- — —, "Los abanicos de Dulce María Loynaz", *Diario de la Marina* (La Habana), febrero 16, 1958, p. 4-D.
- — —, "Una poetisa en Tenerife", *El Mundo* (La Habana), junio 14, 1959. [Sobre *Un verano en Tenerife*].
- — —, "Un jardín viviente", en Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 460-465.
- MARTÍNEZ MALO, Aldo, *Confesiones de Dulce María Loynaz*. La Habana: José Martí, 1999.

- MARTÍNEZ VILLENA, Rubén, "Bosquejo de Miguel Ángel Limia, prosista", en *Poesía y prosa*. La Habana: Letras Cubanas, 1978, p. 270. [Mención valorativa sobre Enrique y Dulce María Loynaz, 1924].
- MASSAGUER, Conrado, "En esta Habana nuestra. Carta a Dulce María Loynaz", *El Mundo* (La Habana), mayo 1, 1955. [Elogio a una crónica publicada por Dulce María Loynaz en el periódico *El País*].
- MATEO, Lope, "Versos, por Dulce María Loynaz, 1920-1938", *Revista Nacional de Educación* (Madrid), XI, 102, 1951, pp. 92-94.
- MAZA, Josefina de la, "Adiós a Dulce María Loynaz", *Informaciones* (Madrid), diciembre 5, 1947, p. 3.
- MAZZEI, Ángel, "La fuerza de la delicadeza: Dulce María Loynaz, Premio Cervantes 1992", *La Nación, Suplemento Literario* (Buenos Aires), noviembre 29, 1992, p. 3.
- MILLARES VÁZQUEZ, M., "Dulce María en la Academia", *El Mundo* (La Habana), diciembre 25, 1955, p. A-6.
- MINCHERO VILASARÓ, Ángel, "Dulce María Loynaz", *Diccionario universal de escritores*. San Sebastián: Ideas Hechos, 1957, p. 486.
- MIOMANDRE, Francis de, "Lettres ibériques", *Hommes et mondes* (París), 88, noviembre 1953, pp. 462-463. [Sobre *Jardín*].
- MIRALLES, Rafael, "Cartas de Madrid. Homenaje a Dulce María Loynaz", *Excelsior* (La Habana), diciembre 3, 1958.
- MISTRAL, Gabriela, "Vida Cultural. Fuera de Cuba para Cuba", por Rafael MARQUINA. *Información* (La Habana), junio 4, 1948, p. 10. [Opiniones sobre la poesía de Dulce María Loynaz].
- — —, "Gabriela Mistral en La Habana", por Julia RODRÍGUEZ TOMEU, *Arte* (La Habana), febrero 1953. [Juicios sobre Dulce María Loynaz].

- MONTERO, Susana A., "La poética de la novela *Jardín* de Dulce María Loynaz", *Anuario L/L (La Habana)*, 17, 1986, pp. 86-108. [Incluido en: *La narrativa femenina cubana*. La Habana: Academia, 1989, pp. 58-79. Un resumen de este trabajo, titulado "Lirismo de época y lirismo renovador en la novela *Jardín* de Dulce María Loynaz" fue presentado y premiado como ponencia en la IV Conferencia Lingüístico-literaria de la Universidad de Oriente. También en: Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 498-525].
- MORALES URDIALES, Patricia, "Un acercamiento semiótico a la poesía de Dulce María Loynaz". México: UNAM, enero 1998. [Texto mecanografiado para aprobar la materia Metodología Crítica de la Licenciatura de lengua y literaturas hispánicas, SUA].
- MOREJÓN, Nancy, "La voz hispanoamericana de Dulce María Loynaz", *Granma Internacional (La Habana)*, mayo 15, 1988, p. 6.
- MOSTAZA, Bartolomé, "*Versos (1920-1938)*, por Dulce María Loynaz", *Ya (Madrid)*, mayo 27, 1951, p. 12.
- — —, "Un libro exquisito. *Jardín*, novela lírica de Dulce María Loynaz", *Ya (Madrid)*, noviembre 18, 1951, p. 9.
- — —, "Con el corazón en la cabeza. *Poemas sin nombre*", *Ya (Madrid)*, octubre 25, 1953. [Reproducido en el *Diario de la Marina (La Habana)*, noviembre 28, 1953, p. 4, con el título "*Poemas sin nombre*, de Dulce María Loynaz". También en: Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 342-346].
- — —, "El punto en la i. *Un verano en Tenerife*", *Ya (Madrid)*, noviembre 22, 1958, p. 5.
- — —, "Dulce María Loynaz ha escrito un libro límite", *Diario de la Marina (La Habana)*, diciembre 5, 1958, p. 4-A. [Sobre *Un verano en Tenerife*].
- MUNDO HISPÁNICO, "Dulce María Loynaz", *Mundo Hispánico (Madrid)*, 72, marzo 1954, p. 18.
- MURCIANO, Carlos, "*Un verano en Tenerife*", *Punta Europa (Madrid)*, III, 36, diciembre 1958, pp. 117-118.

- NAVARRO LAUTEN, Gustavo, "*Poemas sin nombre*", *Orto* (Manzanillo), XLII, 2, 3, febrero-marzo 1954, p. 17.
- N. G. R., "Crítica de libros. *Un verano en Tenerife*", *La Tarde* (Tenerife), noviembre 14, 1958. [Reproducido en *Ya*, Madrid].
- NIEVES RIVERA, Dolores, "*Jardín y la novelística cubana de su época*", *Universidad de La Habana*, 242-243, 1992-1993, pp. 13-20.
- NODA, Petrona, "*Jardín y mujer*", *El Camagüeyano* (Camaguey), abril 9, 1952. [Sobre *Jardín*].
- NÚÑEZ, Ana Rosa (Editora). *Homenaje a Dulce María Loynaz*. Miami: Universal, 1993. [Edición homenaje a Dulce María Loynaz a raíz de otorgársele el Premio Cervantes 1992. Aparece gran parte de la obra de Dulce María Loynaz: *Versos (1920-1938)*, pp. 31-101; *Juegos de agua*, pp. 103-144; *Poemas sin nombre*, pp. 145-209; *Últimos días de una casa*, pp. 211-228; *Bestiario*, pp. 229-239; y otros poemas, pp. 242-245. Se incluyen sus escritos en prosa, pp. 248-287, entre los que sobresale "Carta de amor al Rey Tut-Ank-Amen". Hay estudios sobre la obra de Dulce María Loynaz, pp. 189-354; datos biográficos, pp. 290-291; bibliohemerografía, p. 291; iconografía p. 5 y 18; y opiniones sobre Dulce María Loynaz, pp. 355-415].
- O. I. E., "Noticiero cultural español. Dulce María Loynaz", *O. I. E. Selección de Noticias* (Madrid), 23, noviembre 1947, pp. 3-4.
- OLIVIER, Antonio, "Una poetisa cubana. Dulce María Loynaz", *La Verdad* (España), noviembre 19, 1947, p. 2.
- — —, "Prólogo a la *Carta de amor a Tut-Ank-Amen*", de Dulce María Loynaz. Madrid: Nueva Imprenta Radio, 1953 (Col. Palma, Serie Americana, 2).
- — —, "Prólogo a *Últimos días de una casa*", de Dulce María Loynaz. Madrid: Nueva Imprenta Radio, 1958 (Col. Palma, Serie Americana, 3).
- ORDETX, Isabel Margarita, "Entrevista a traición", *El País* (La Habana), febrero 13, 1947, p. 3. [Recoge opiniones de Juana de Ibarbourou sobre Dulce María Loynaz].

- — —, "Dulce María Loynaz en España. Llegué, dije, vencí...", *Vanidades* (La Habana), Vol. XX, 6, marzo 15, 1948, pp. 26-28, 34.
- — —, "El preclaro triunfo de una cubana en Madrid. *Jardín*, por Dulce María Loynaz", *Vanidades* (La Habana), marzo 15, 1952.
- — —, "El camino recorrido por la mujer cubana en medio siglo de República", *Carteles* (La Habana), 20, mayo 18, 1952, pp. 90 y 93. [Breve referencia a Dulce María Loynaz].
- — —, "Dulce María Loynaz nos habla de sus dos obras inéditas", *Prensa Libre* (La Habana), junio 12, 1952. [Sobre la novela inédita *Los caminos humildes*].
- — —, "Habla Dulce María Loynaz", *Prensa Libre* (La Habana), XIII, 3751, diciembre 30, 1953.
- PADILLA, Heberto, "Dulce María la cubana", *ABC* (Madrid), noviembre 6, 1992, p. 56.
- EL PAÍS*, "Encuétrase en Lima Dulce María Loynaz", *El País* (La Habana), noviembre 28, 1945, pp. 1-14.
- — —, "Cubanos en 'La Carreta', en Montevideo", *El País* (La Habana), febrero 23, 1946, p. 7. [Dulce María Loynaz y Pablo Álvarez de Cañas].
- — —, "Brillante disertación de Dulce María Loynaz sobre la insigne poetisa Gabriela Mistral", *El País* (La Habana) marzo 13, 1957.
- — —, "Condecorada con la Cruz de Alfonso El Sabio, Dulce María Loynaz (...) en España", *El País* (La Habana), diciembre 3, 1947. [Incluye discursos de Pedro Rocamora y palabras de Dulce María Loynaz].
- — —, "Condecorada Dulce María Loynaz", *El País* (La Habana), 76, marzo 30, 1948, p. 8. [Orden Manuel de Céspedes].

- — —, "Dulce María posee una capacidad creadora original, dijo el Dr. Aurelio Boza Masvidal, en el homenaje de anoche", *El País* (La Habana), abril 23, 1948, p. 10.
- — —, "Dulce María Loynaz", *El País* (La Habana), febrero 27, 1960, p. 2. [Ficha biobibliográfica].
- PANERO, Leopoldo, "Letras Hispanoamericanas. Una isla en la poesía. Dulce María Loynaz: *Un verano en Tenerife*", *Blanco y negro* (Madrid), 2428, noviembre 15, 1958. [Reproducido en *Diario de la Marina*, noviembre 3, 1958, p. 4-A].
- PAVÓN, Luis, "Voces femeninas en la lírica cubana", *Cuba Internacional* (La Habana), XVI, 184, marzo 1985, p. 73.
- PELLÉ, Marie Paule, "Increíble Cuba, sus palacios durmientes", *Marie Claire* (en español), 10, octubre 1994, pp. 13-22 [Fotografías de Patrick Glaize].
- PERERA, Hilda, "Prólogo" a Alicia G. ALDAYA, *Tres poetas hispano-americanos: Dulce María Loynaz, Jaime Torres Bodet, José Martí*. Madrid: Playor, 1978, pp. 9-14.
- PÉREZ DÍAZ, Enrique, "Triunfar de la vejez y del olvido", *Juventud Rebelde* (La Habana), diciembre 2, 1987.
- PÉREZ ROJO, Antonia A. de, "Novel cantora", *Florida* (Key West), abril 18, 1920, p. 5. [Nota sobre Dulce María Loynaz].
- P. G. S., "Gabriela Mistral —o Lucila Godoy— en el recuerdo de Dulce María Loynaz", *Falange* (Las Palmas de Gran Canaria), septiembre 20, 1958.
- PIMENTEL, Francisco, "Dulce María Loynaz ha prestado un gran servicio a Tenerife", *El Día* (Tenerife), noviembre 28, 1958.
- PIÑAR, Blas, "A Dulce María Loynaz", *ABC* (Madrid), noviembre 8, 1958. [Reproducido en *La Tarde* (Tenerife), noviembre 17, 1958; y en *Excelsior* (La Habana), noviembre 19, 1958].

- PIÑERA, Virgilio, "Noticias para Ulises", *Poeta* (La Habana), 1, noviembre 1942, p. 8. [Incluye juicio sobre Dulce María Loynaz].
- PIORNO MONTES DE OCA, María del Rosario, *Otra visión de Dulce María Loynaz*. Santiago de Cuba: Universidad de Oriente, Facultad de Artes y Letras, Departamento de Literatura. Trabajo de Diploma, julio 1987, 96 pp. [Mecanografiado y encuadernado].
- PLASENCIA, Annie, "*Bestiarium*: testimonio inapreciable de oficio poético", en Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 391-396.
- POMBO ANGULO, Manuel, "Mundo ligero", *Ya* (Madrid), noviembre 8, 1947, p. 4. Firmado con las iniciales M. P. A. [Sobre Dulce María Loynaz].
- IL POPOLO DI ROMA, "Ricevimento in onore della poetessa Loynaz de Álvarez", *Il Popolo di Roma* (Italia), julio 1951.
- PORTUONDO, José Antonio, *Bosquejo histórico de las letras cubanas*. La Habana: Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación, 1960 (Col. Pueblo), pp. 53 y 55.
- — —, *Dos discursos en la Academia Cubana de la Lengua*. La Habana: Academia, 1987.
- — —, "Voluntad de estilo en Dulce María Loynaz", en Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 222-226.
- POSADA, Luis de, "Crónica Habanera. Dulce María Loynaz de Álvarez de Cañas", *Diario de la Marina* (La Habana), septiembre 23, 1950, p. 5.
- POTTS, Renée, "Dulce María Loynaz", *Ellas en Romances* (La Habana), 473, abril 1976, pp. 94-95.

PRATS DE LAPLACE, María Teresa, "Dulce María Loynaz en Las Palmas", *Mujeres en la Isla* (Las Palmas de Gran Canaria), 45, septiembre 1958, p. 13.

PREGÓN, "*Jardín. Una novela lírica de Dulce María Loynaz*", *Pregón* (Madrid), octubre-noviembre 1951, pp. 1-2.

— — —, "*Un verano en Tenerife*", *Pregón* (Madrid), octubre 1958, pp. 1-2.

PRENSA LIBRE, "Dulce María Loynaz y María Hermida", *Prensa Libre* (La Habana), noviembre 2, 1955, p. 7. [Sobre premio obtenido en el Concurso de Canciones Marinas, por las composiciones "Cita en el mar" y "Eché mi esperanza al mar"; con letra de Dulce María Loynaz].

— — —, "*Un verano en Tenerife, nuevo libro de Dulce María Loynaz*", *Prensa Libre* (La Habana), abril 22, 1959, p. 2.

PUEBLO, "Homenaje a Dulce María Loynaz en Madrid", *Pueblo* (Madrid), noviembre 13, 1951.

QUIJANO, Gracián, "Dulce María Loynaz", *Senda* (Madrid), 1948, p. 32.

RADELAT, María, "*Jardín: novela lírica de Dulce María Loynaz*", *Diario de la Marina* (La Habana), febrero 14, 1952, p. 8.

REMOS, Juan J., *Historia de la literatura cubana*, t. III. La Habana. Cárdenas y Compañía, 1945, pp.259-260. [Breve opinión crítica sobre la obra de Dulce María Loynaz].

— — —, "Poetisas de América", *Diario de la Marina* (La Habana), abril 7, 1951, p. 4. [Sobre trabajo homónimo de Dulce María Loynaz].

— — —, "La mujer en el jardín y la luna en el mirador", *Diario de la Marina* (La Habana), marzo 1, 1952, p. 4. [Sobre *Jardín*. También en: Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 452-455. Y en: Ana Rosa NÚÑEZ (Editora). *Homenaje a Dulce María Loynaz*. Miami: Universal, 1993, pp. 330-332].

- — —, "La pura esencia de los *Poemas sin nombre*", *Diario de la Marina* (La Habana), enero 24, 1954, p. 40.
- — —, *Proceso histórico de las letras cubanas*. Madrid: Guadarrama, 1958, pp. 258-259. [Breve opinión sobre la obra de Dulce María Loynaz].
- REVOLUCIÓN Y CULTURA, "Tiempo '88. Premio Nacional de Literatura 1987", *Revolución y Cultura* (La Habana), 1, enero 1988, p. 82.
- REVISTA NACIONAL DE EDUCACIÓN, "La encomienda de Alfonso X El Sabio a una poetisa cubana", *Revista Nacional de Educación* (Madrid), VII, 74, 1947, pp. 50-55.
- REYES GAVILÁN, Antonio, "Aída Cuéllar, la genial declamadora, ofrecerá el primer recital de los versos de Dulce María Loynaz, el miércoles 12, en el Teatro América", *El País* (La Habana), febrero 9, 1947.
- RICCIO, Alessandra, "Ante una exposición de abanicos. La regia colección de la Sra. Dulce María Loynaz de Álvarez Cañas", *Diario de la Marina* (La Habana), abril 13, 1958.
- ROCAMORA Y VALLS, Pedro, "La encomienda de Alfonso X El Sabio a una poetisa cubana", *Revista Nacional de Educación* (Madrid), VII, 74, 1947, pp. 50-53. [Reproducido en *El País* (La Habana), diciembre 5, 1947]. [Incluye discurso de Pedro Rocamora, Presidente del Ateneo Científico y Literario de Madrid, al imponer la condecoración a Dulce María Loynaz].
- ROCASOLANO, Alberto, "Dulce María Loynaz", *Poetisas Cubanas*. La Habana: Letras Cubanas, 1985, pp. 209-210.
- RODRÍGUEZ, Bernardo, "La visita de Dulce María Loynaz al Liceo de Matanzas", *El Republicano* (Matanzas), III, mayo 30, 1959, pp. 3-4 y 6.
- RODRÍGUEZ, César, "Entre libros. Noticiero Bibliográfico. Dulce María Loynaz", *Avance* (La Habana), septiembre 20, 1951, p. 8.

- RODRÍGUEZ, Raimundo, "Premio Nacional de Literatura 1987 a Dulce María Loynaz", *Granma* (Internacional), diciembre 27, 1987.
- RODRÍGUEZ COLONEL, Rogelio, "Elogio del agua y de la flor", *Universidad de la Habana*, 242-243, 1992-1993, pp. 7-11.
- RODRÍGUEZ NEYRA, José, "Dulce María Loynaz evoca a Delmira Agustini", *El Vigilante* (Mérida, Venezuela), abril 23, 1987, pp. 12-23.
- RODRÍGUEZ DE RIVAS, (¿Mariano?), "Noche y Día. La poetisa", *Arriba* (Madrid), noviembre 14, 1947.
- RODRIGUEZ TOMEU, Julia, "Gabriela Mistral en La Habana", *Arte* (La Habana), febrero 1953. [Contiene juicios de Gabriela Mistral sobre Dulce María Loynaz].
- ROQUE BARREIRO, Amelia, "Dulce María Loynaz. Definición de la poesía", *El Habanero* (La Habana), diciembre 10, 1987, p. 3.
- RUBIO, Vladia, "Confieren Premio Nacional de Literatura a Dulce María Loynaz", *Granma* (La Habana), diciembre 2, 1987.
- — —, "El acto de entrega del Premio", *Granma* (La Habana), diciembre 13, 1987, p. 7. [Premio Nacional de Literatura 1987, a Dulce María Loynaz].
- RUMBOS, "Páginas recientes. *Poemas sin nombre*, Dulce María Loynaz", *Rumbos* (Madrid), IX, 80-81, abril, mayo 1954, p.2. [Reseña].
- RUEDO, Juan del, "Oro, plata y calamina", *Revista Norte* (México), marzo 1954.
- SABATER, Gaspar, "La poesía de Dulce María Loynaz", *La Almudaina* (Palma de Mallorca), abril 12, 1951. [Sobre *Versos*].
- SAINZ, Enrique, "Reflexiones en torno a la poesía de Dulce María Loynaz", *Anuario L/L* (La Habana), 16, 1985, pp. 136-149. [También

en: Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 194-212].

SAÍNZ DE LA PEÑA, José, "Panorama Social. Dulce María Loynaz de Álvarez Cañas", *Información* (La Habana), septiembre 25, 1948, p. 10. [Crónica sobre recepción ofrecida por Dulce María Loynaz en su residencia].

— — —, "Panorama Social. Amistad y Poesía", *Información* (La Habana), septiembre 15, 1955, p. A-10. [Reseña del homenaje ofrecido a Dulce María Loynaz en el Country Club].

SAÍNZ DE ROBLES Y CORREA, Federico Carlos, "Dulce María Loynaz", en *Poemas sin nombre* por Dulce María Loynaz. Madrid: Aguilar, 1953, pp. xi-xiv. [Nota preliminar a la edición de *Obra lírica* (Dulce María Loynaz). Madrid: Aguilar, 1955, pp. 11-14].

— — —, "Al margen de los libros. Loynaz, Dulce María: *Un verano en Tenerife*", Madrid, noviembre 13, 1958.

— — —, "Dulce María Loynaz", *Ensayo de un diccionario de la literatura. Tomo II. Escritores españoles e hispanoamericanos*. 4ª edición. Madrid: Aguilar, 1973, p. 682. [Es un resumen del prólogo a *Obra lírica*, de Dulce María Loynaz. Madrid: Aguilar, 1955, Col. Literaria].

SAÍNZ DE ROBLES Y RODRÍGUEZ, Federico Carlos, "Jardín y los jóvenes (¿Qué va a pensar la juventud de Jardín...?)" [Texto mecanografiado que fuera leído por el autor en un programa radial emitido desde Madrid, en 1951. En: Archivo de Dulce María Loynaz.]

SALGADO, Pragmacio, "Escuela de capacitación social. Poesía para el trabajador. Cariñoso homenaje de la promoción a la poetisa cubana Dulce María Loynaz. Los alumnos en El Escorial", *Afán* (Madrid), noviembre 2, 1951.

SAMPELAYO, Juan, "Juegos de agua (versos del agua y del amor) por Dulce María Loynaz", *Revista Nacional de Educación* (Madrid), VII, 74, 1947, pp. 77-80.

- — —, "Actual y eterna", en Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 331-335.
- SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel, "Un gran libro sobre Canarias", *La Tarde* (Tenerife), diciembre 13, 1958. [*Un verano en Tenerife*].
- SANTOS MORAY, Mercedes, "Primera hispanoamericana nominada al Premio Cervantes. La cubana Dulce María Loynaz", *Trabajadores* (La Habana), agosto 6, 1987, p. 10.
- — —, "Recibe Dulce María Loynaz el Premio Nacional de la Crítica", *Trabajadores* (La Habana), diciembre 2, 1987. [Firmado con las iniciales M. S. M.]
- — —, "Amad a la eternidad", Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 609-631.
- SANZ CUADRADO, María Antonia, "Dulce María Loynaz. *Poemas sin nombre*", *Caracola* (Madrid), 20, 1954.
- SARABIA, Nydia, "Palabras cruzadas con Dulce María Loynaz", *Bohemia* (La Habana), 73, 34, agosto 21, 1981, p. 16-19.
- — —, "Dulce María Loynaz y sus ochenta primaveras", *Juventud Rebelde* (La Habana), noviembre 9, 1987, p. 5.
- SARTORIO, Blanche, "Para Dulce María Loynaz el Premio de Cuba", *El Guerrillero* (Pinar del Río), diciembre 10, 1987.
- SERRANO ARMENTEROS, Rafael, "Solemne recepción de la Academia de Artes y Letras a Dulce María Loynaz", *El País* (La Habana), abril 5, 1951.
- SILES, Jaime, "Cartas que no se extraviaron." *ABC Literario*, febrero 27, 1998, p. 12.

- SIMÓN, Pedro, *Homenaje a Dulce María Loynaz con motivo de su aniversario 85*. [Catálogo de la Exposición Biobibliográfica presentada en la Biblioteca Nacional José Martí, el 26 noviembre 1987, 25 pp. Prólogo de Cintio Vitier. Contiene opiniones de la crítica y cronología].
- — —, "La viva voz de la poetisa" (Sobre el disco *Palabra de esta América* con poemas en la voz de Dulce María Loynaz), *Granma* (La Habana), marzo 14, 1988, p. 4.
- — —, "Poems without name by Dulce María Loynaz", *Cuba Internacional* (La Habana), 5, 2, febrero 1989, pp. 50-51. [Incluye selección de poemas y presentación].
- — — (Editor), *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas y Editorial Letras Cubanas, 1991, 834 pp. [Consta de "Prólogo" de Pedro Simón, pp. 7-28; entrevista, pp. 31-66; conferencias pronunciadas por Dulce María Loynaz, pp. 67-97; ensayos y crítica sobre Dulce María Loynaz, pp. 98-631; opiniones sobre Dulce María Loynaz, pp. 633-714; epistolario de Dulce María Loynaz, pp. 716-725; cronología, pp. 727-737; bibliohemerografía, pp. 765-834; e iconografía, p. 29, 422, 603, 632, 715, 726, 738, 764, 769, 775, 780].
- SMITH, Verity. "Dwarfed by Snow White: Feminist Revisions Tale Discourse in the Narrative of María Luisa Bombal and Dulce María Loynaz", en Lisa P. CONDE y Stephen M. HART (eds.), *Feminist Readings on Spanish and Latin-American Literature*. New York: Mellen, 1991, 193 pp.
- — —, "Eva sin paraíso. Una lectura feminista de *Jardín* de Dulce María Loynaz", *Nueva Revista de Filología Hispánica* (México), 41, 1, 1993, pp. 263-277.
- SUÁREZ SOLÍS, Rafael, "Resonancias. El silencio del verso", *Información* (La Habana), mayo 16, 1947, p. 12.
- — —, "Juegos de agua", *Bohemia* (La Habana), 40, 7, febrero 15, 1948, pp. 24, 66.

- — —, "De las Letras y las Artes. Reverentemente a los pies de Dulce María Loynaz", *Diario de la Marina* (La Habana), abril 8, 1951, p. 32.
- — —, "De Dulce María Loynaz: *Jardín...* en el principio", *Diario de la Marina* (La Habana), marzo 1, 1952, p. 4.
- — —, "De las Letras y las Artes. *Poemas sin nombre*", *Diario de la Marina* (La Habana), noviembre 17, 1953, p. 4.
- — —, "Recepción de Dulce María Loynaz en la Academia", *Diario de la Marina* (La Habana), diciembre 24, 1955, p. 4-A.
- — —, "Las pequeñas causas. Libro para una conmemoración", *Diario de la Marina* (La Habana), junio 10, 1958, p. 4-A. [Sobre la lectura de Dulce María Loynaz de un capítulo de *Un verano en Tenerife*, en el Ateneo de la Habana].
- — —, "Verano en Tenerife" [sic] *Diario de la Marina* (La Habana), febrero 18, 1959, p. 4-A.
- LA TARDE, "Homenaje a Dulce María Loynaz", *La Tarde* (Tenerife), agosto 21, 1951. [Incluye palabras de agradecimiento de Dulce María Loynaz].
- — —, "Jornada en el Círculo de Bellas Artes. Emotiva conferencia de Dulce María Loynaz. Palabras de presentación de Emeterio Gutiérrez Albelo", *La Tarde* (Tenerife), septiembre 27, 1951.
- — —, "Dulce María Loynaz en el Círculo de Amistad XII de enero", *La Tarde* (Tenerife), agosto 28, 1958.
- TEMAS, "*Jardín*. Novela lírica por Dulce María Loynaz", *Temas* (Madrid), diciembre 11, 1951.
- TORRIENTE, Loló de la, "*Poemas sin nombre*", *Alerta* (La Habana), enero 11, 1954.

- — —, *Mi casa en la tierra*. La Habana: Úcar García, 1956, p.156. [Publicado en 2ª. edición con el título *Testimonios desde dentro*. La Habana: Letras Cubanas, 1985, p. 153].
- TRABAJADORES, "Premio Cervantes. Dulce María Loynaz entre los aventajados candidatos", *Trabajadores* (La Habana), octubre 28, 1987, p. 5. [Cable de la agencia Prensa Latina, desde Madrid].
- — —, "Recibe Dulce María Loynaz el Premio Nacional de Literatura", *Trabajadores* (La Habana), diciembre 2, 1987.
- TRIVIÑO, Consuelo, "El secreto jardín de Dulce María Loynaz", *DRACO, Revista de Literatura Española*. Universidad de Cádiz, 5-6, 1993-1994, pp. 327-333.
- EL UNIVERSAL, "Dulce María Loynaz murió en La Habana. Segunda mujer que ganó el Premio Cervantes", *El Universal* (México), abril 28, 1997, p. 1. [Nota necrológica].
- VALDÉS DE LA PAZ, Osvaldo, "Impresiones de Sudamérica. Alfonsina, Gabriela, Juana, Dulce María...", *Carteles* (La Habana), 27, julio 4, 1948, pp. 18-20.
- — —, "Una interesante conferencia de la poetisa Dulce María Loynaz en el Lyceum y Lawn Tennis Club", *El País* (La Habana), agosto 11, 1950.
- — —, "Dulce María Loynaz, académica", *El País* (La Habana), abril 4, 1951.
- — —, "Gabriela Mistral y Dulce María Loynaz, las dos grandes poetisas, se encuentran en Italia", *Carteles* (La Habana), 32, 38, septiembre 23, 1951, pp. 78-80.
- — —, "Dulce María Loynaz prepara dos nuevas obras: *Poemas sin nombre* y *Los caminos humildes*", *Carteles* (La Habana), julio 1952, pp. 53-54 y 82. [Contiene amplia reseña de la conferencia "Poetisas de América"].

- VALDIVIESO, Miguel, "Resonancias de un libro de poesía", *Ofensiva* (Cuenca, España), diciembre 20, 1953, p. 3. [Sobre *Poemas sin nombre*].
- VALENCIA, A., "*Jardín de Dulce María Loynaz, es un libro mágico*", *Arriba* (Madrid), enero 6, 1952.
- VALENZUELA, Lídice, "El amor, siempre, de Dulce María", *Granma* (La Habana), diciembre 19, 1987, p. 5.
- VALLE, Adriano del, "De La Habana ha venido un arpa...", *Arriba* (Madrid), noviembre 14, 1947.
- VANIDADES, "Dulce María Loynaz: la apoteosis de nuestra gran poetisa en tierras hispanas", *Vanidades* (La Habana), vol. XX, 2, enero 15, 1948, p. 26.
- VELLUTI, María del Pilar, "Viajeros ilustres, Dulce María Loynaz, poetisa cubana", *Letras* (Madrid), 1947.
- VILLAVERDE, Fernando, "*Jardín*, novela de Dulce María Loynaz", *Prensa Libre* (La Habana), mayo 7, 1952.
- VITIER, Cintio, "Dulce María Loynaz", *Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952)*. Ordenación, antología y notas por ... La Habana: Ministerio de Educación, Dirección de Cultura, 1952, p. 157.
- — —, "Recuento de la poesía lírica en Cuba, de Heredia a nuestros días", *Diario de la Marina* (La Habana), diciembre 22, 1953, p. 104. [Incluye un análisis crítico de la obra de Dulce María Loynaz. Se reprodujo en: *Revista Cubana* (La Habana), octubre-diciembre 1956, pp. 80-81.]
- — —, *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Instituto del Libro, 1970 (Col. Letras Cubanas), p. 378.
- — —, "Dulce María Loynaz", *Cuaderno de Trabajo (para el Diccionario de literatura cubana)*. [Ejemplar mimeografiado]

correspondiente a las letras L-LI, editorial Academia de Ciencias de Cuba, Instituto de Literatura y Lingüística, Sección de Literatura].

— — —, "Dulce María Loynaz", *Homenaje a Dulce María Loynaz con motivo de su aniversario 85*. [Catálogo de la Exposición Biobibliográfica presentada en la Biblioteca Nacional "José Martí", 26 de noviembre de 1987].

— — —, "Relieve en la ausencia", Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 158-162. [Palabras pronunciadas en la Biblioteca Nacional "José Martí" en el homenaje a Dulce María Loynaz con motivo de cumplir 85 años].

LA VOZ DE ESPAÑA, "Ver, oír y cantar. ¡Un momento!", *La Voz de España* (San Sebastián), 1951.

YA, "Las escritoras españolas rinden homenaje a Dulce María Loynaz", *Ya* (Madrid), octubre 21, 1953. [Incluye carta de Concha Espina].

— — —, "Varia y diversa lectura. *Un verano en Tenerife* por Dulce María Loynaz", *Ya* (Madrid), noviembre 9, 1958.

YÁÑEZ, Mirta, "Didascálico y poético", en Pedro SIMÓN (Editor). *Valoración múltiple. Dulce María Loynaz*. La Habana: Casa de las Américas, 1991, pp. 385-390.

YARZA, Pálmenes, "Grandes poetas ha dado Cuba. Dulce María Loynaz. *Juegos de agua. De una conversación*". [Texto mecanografiado. La Habana, febrero 1949. En: Archivo de Dulce María Loynaz].

YORK, Ricardo, "Visita a Juana de América", *Carteles* (La Habana), 4, enero 1953, p. 96. [Entrevista a Juana de Ibarbourou, donde la poetisa uruguaya se refiere a Dulce María Loynaz].

ZARAGOZA, Francisco, "Elogio estudiantil a Dulce María", *Universidad de La Habana*, 242-243, 1992-1993, p. 5.

V. BIBLIOHEMEROGRAFÍA DE APOYO

- AGUSTINI, Delmira, *Poesías completas*. 4ª edición. Prólogo de Alberto ZUM FELDE. Buenos Aires: Losada, 1971.
- — —, *Poesías completas*. Magdalena García Pinto (Edición). Madrid: Cátedra, 1993 (Letras Hispánicas, 372), 356 pp.
- ALONSO SCHÖKEL, Luis y José María BRAVO, *Apuntes de hermenéutica*. Madrid: Trotta, 1994, 169 pp.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*. 2 tomos. México: Fondo de Cultura Económica, 1997 (Breviarios, 89 y 156)
- APULEYO, Lucio, *Las metamorfosis o El asno de oro*. Edición bilingüe (latín-español). Estudio literario, traducción y notas por Santiago SEGURA MUNGUÍA. Bilbao: Universidad de Deusto, 1992.
- AZAM, Gilbert, *La obra de Juan Ramón Jiménez. Continuidad y renovación de la poesía lírica española*. Traducción de Soledad ASSOR CASTIEL. Madrid: Nacional, 1983.
- BARCLAY, William, *The Daily Study Bible. The Gospel of Luke*. Revised edition. Edimburgh: The Saint Andrew Press, 1975.
- — —, *The Daily Study Bible. The Gospel of Matthew. Vol. 1, Chapters 1-10*. Revised edition. Edimburgh: The Saint Andrew Press, 1983, 400 pp.
- BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*. 10ª edición. Traducción y prólogo de Nydia LAMARQUE. Buenos Aires: Losada, 1991.

- — —, *El spleen de París*. Traducción de Margarita MICHELENA, seguida de una carta de Octavio PAZ; prólogo de Carlos Eduardo TURÓN. México: Fondo de Cultura Económica, 2000 (Tezontle).
- BEUCHOT, Mauricio, *Tratado de hermenéutica analógica*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1997, 146 pp.
- BIBLIA DE JERUSALÉN*. Nueva edición revisada y aumentada. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1998.
- BLANC, André, *Claudel El punto de vista de Dios*. Traducción de Felipe XIMÉNEZ DE SANDOVAL. Madrid: Studium, 1967.
- BROWN, Raymond E., Joseph A. FITZMAYER y Roland E. MURPHY, *The New Jerome Biblical Commentary*. New Jersey: Prentice Hall, 1990.
- BUENO, Salvador, *Historia de la literatura cubana*. La Habana: Ministerio de Educación, Editorial Nacional de Cuba, 1954, 464 pp.
- CAMELOT, T. H., "El bautismo y la confirmación", en *Iniciación teológica*. Tomo III, capítulo VIII. Barcelona: Herder, 1959 (Sección de Teología y Filosofía, 16), pp. 392-393.
- CANTÓN NAVARRO, José, *Historia de Cuba. El desafío del yugo y la estrella. Biografía de un pueblo*. La Habana: SI-MAR, 1996, 278 pp.
- CASAL, Julián del, *Poesías completas y pequeños poemas en prosa en orden cronológico*. Edición crítica de Esperanza FIGUEROA. Miami: Universal, 1993.
- CLAUDEL, Paul, *Cinco grandes odas*. Prólogo y versión de Enrique BADOSA. Madrid: RIALP, 1955.
- — —, *La Anunciación hecha a María*. Traducción de Efraín GONZÁLEZ LUNA; introducción María Enriqueta GONZÁLEZ PADILLA. México: UNAM, 1974 (Nuestros Clásicos, 48).

- — —, *Miniaturas. Versiones de Guillermo ROUSSET BANDA*. México: El Tucán de Virginia, 1986.
- — —, *Cinco grandes odas*. Traducción de Miguel Ángel FLORES. México: Siglo XXI, 1997.
- CONDE ABELLÁN, Carmen, *Once grandes poetisas americanas hispanas*. Madrid: Cultura Hispánica, 1967, (Poesía de España y América. La Encina y el Mar, 34), 656 pp.
- CRUZ, San Juan de la [Juan de Yepes], *Obras completas*. Prólogo de Gabriel de la MORA. México: Porrúa, 1999 ("Sepan cuantos...", 228).
- CUESTA ABAD, José Manuel, *Teoría hermenéutica y literatura. (El sujeto del texto)*. Madrid: Visor, 1991, 284 pp.
- DARÍO, Rubén [Félix Rubén García Sarmiento], *Páginas escogidas*. Edición de Ricardo GULLÓN. México: REI, 1987 (Letras Hispánicas, 103).
- DECAUNES, LUC, *La Poésie Romantique française*. París: Seghers, 1973.
- DENYER, C. P. (Compilador), *Concordancia de las Sagradas Escrituras. Revisión de 1960 de la versión Reina-Valera*. San José: Caribe, 1969.
- DENZINGER, Heinrich y Peter HÜNERMANN, *El magisterio de la Iglesia*. Barcelona: Herder, 1999.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*. Barcelona: Gustavo Gili, 1956.
- DICKINSON, Emily, *Poems*. Edited by two of her friends Mabel Loomis TODD and T. W. HIGGINSON. New York: Boston Roberts Brothers, 1993.

- — —, *Poemas*. Traducción de Margarita ARDANAZ. [Cuarta edición bilingüe]. Madrid: Cátedra, 2000 (Letras Universales, 58).
- Díez Canedo, Enrique. *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo. Antología*. Buenos Aires: Losada, 1945.
- — — y Fernando Fortún. *La poesía francesa moderna. Antología ordenada y anotada*. Madrid: Renacimiento, 1913.
- FRANCESCHI, Gustavo J. Mons, *El espiritualismo en la literatura francesa contemporánea*. [2ª edición prolongada hasta 1945]. Buenos Aires: Difusión, 1945.
- GAUTHIER-FERRIERES, *Anthologie des Écrivains Français du XIX siècle*. Tome I (1800-1850). Paris: Bibliothèque Larousse, 1985.
- GILI GAYA, Samuel, *Estudios sobre el ritmo*. Isabel PARAÍSO (editora). Madrid: Itsmo, 1993.
- GUARDINI, Romano, *La esencia de la concepción católica del mundo*. Prólogo y traducción de Antonio GÓMEZ ROBLEDO. México: UNAM, 1957.
- GUBERNATIS, M. Lechantin de, *Manual de prosodia y métrica griega*. Traducción de Pedro C. TAPIA ZÚÑIGA. México: UNAM, 1982.
- GUTIÉRREZ SÁENZ, Raúl, *Historia de las doctrinas filosóficas*. 18ª edición. México: Esfinge, 1987, 238 pp.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max, *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978 (Tierra Firme), 559 pp.
- HISTORIA DEL HOMBRE. DOS MILLONES DE AÑOS DE CIVILIZACIÓN*. Madrid: Selecciones del Reader's Digest, 1974.
- IBARBOUROU, Juana de, *Chico Carlo*. Estudio preliminar y notas de José PEREIRA RODRÍGUEZ. Buenos Aires: Kapelusz, 1965.

- — —, *Las lenguas de diamante*. 3ª edición. Buenos Aires: Losada, 1972, 107 pp.
- INSTITUTO INTERNACIONAL DE TEOLOGÍA A DISTANCIA. *La experiencia religiosa*. Madrid: IITD, 1999.
- ISER, Wolfgang, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Traducción del alemán de J. A. GIMBERNAT y traducciones del inglés de Manuel BARBEITO. Madrid: Taurus, 1987, 357 pp.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Páginas escogidas. Verso*. Selección y nota preliminar de Ricardo GULLÓN. Madrid: Gredos, 1958.
- — —, *Antología poética*. Selección y prólogo de Arturo del VILLAR. Madrid: EDAF, 1985 (Biblioteca EDAF, 169), 282 pp.
- — —, *Platero y yo. Trescientos poemas (1903-1953)*. 18ª edición. México: Porrúa, 1995, ("Sepan cuantos...", 66).
- Khayaam, Omar. *Rubaiyyat*. Buenos Aires, Editorial Troquel, 1995.
- KOSER, Constantino, *El pensamiento franciscano*. Madrid: Marova, 1972.
- LAMORE, Jean, *Cuba*. Barcelona: Oikos-tau, 1971 (¿Qué sé?, 57), 122 pp.
- LANDA, María Teresa de, *Charles Baudelaire*. México: Beatriz de Silva, 1947.
- LARRAÑAGA, Ignacio, *Muéstrame tu rostro. Hacia la intimidad con Dios*. 8ª edición. México: San Pablo, 1990.
- — —, *El silencio de María*. 12ª edición. México: San Pablo, 1999.
- — —, *Del sufrimiento a la paz. Hacia una liberación interior*. 16ª edición. México: San Pablo, 2001.

- LASSERRE, Enrique, *Nuestra Señora de Lourdes. Obra honrada con un breve de SS. Pío IV*. Traducción de Ernesto LAURIA. Buenos Aires: Difusión, 1859.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Estudios de Poética. (La obra en sí)*. Madrid: Taurus, 1976 (Persiles, 95), 159 pp.
- — — y Evaristo CARREA CALDERÓN, *Cómo se comenta un texto literario*. [1ª. Reimp. 1987]. México: Cátedra, 1985, 205 pp.
- — —, *De poética y poéticas*. Madrid: Cátedra, 1990 (Crítica y estudios literarios), 250 pp.
- LAZO, Raimundo, *La literatura cubana. Esquema histórico. (Desde sus orígenes hasta 1966)*. La Habana: Universitaria, 1967, 251 pp.
- LEÓN, Fray Luis de, *De los nombres de Cristo*. 2 tomos. 5ª edición. Edición, introducción y notas de Federico de ONÍS. Madrid: Espasa Calpe, 1969.
- — —, *La perfecta casada. Cantar de los cantares. Poesías originales*. Introducción y notas de Joaquín Antonio PEÑALOSA. México: Porrúa, 1997 ("Sepan cuantos...", 145).
- LE RIVEREND, Julio, *Breve historia de Cuba*. La Habana: Ciencias Sociales, 1992, 141 pp.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Poesía completa*. Traducción de Pablo MAÑÉ GARZÓN. Barcelona: Ediciones 29, 2001 (Libros Río Nuevo, XV).
- MANCA, Valeria (Editora), *El cuerpo del deseo. Antología de poesía erótica femenina*. México: Universidad Autónoma Metropolitana y Universidad Veracruzana, 1989.
- MATÉ RICO, Antonio (Director), *La experiencia religiosa*. Madrid: Instituto Internacional de Teología a Distancia, Plan de formación sistemática, 1998, 95 pp.

- MATEOS, J. y J. BARRETO, *El evangelio de Juan. Análisis lingüístico y comentario exegetico*. 3ª edición. Madrid: Cristiandad, 1992.
- MELLESIER, A. I., "Los hábitos y las virtudes", en *Iniciación teológica*. Tomo II, capítulo IV. Barcelona: Herder, 1959 (Sección de Teología y Filosofía, 16), pp. 187-190 y 194-197.
- MILANÉS ALFONSO, Eduardo, *Un breve viaje por la historia*. La Habana: Pablo de la Torriente, 1997.
- MISTRAL, Gabriela, *Desolación. Ternura. Tala. Lagar*. Introducción por Palma GUILLÉN DE NICOLAU. México: Porrúa, 1986 ("Sepan cuantos...", 250), 251 pp.
- MONTES DE OCA, Francisco, *Ocho siglos de poesía en lengua española*. 13ª edición. México: Porrúa, 1990, 554 pp.
- — —, *Teoría y técnica de la literatura*. 13ª edición. México: Porrúa, 1991, 214 pp.
- MORGAN, Edwin, *Baudelaire*. Traducción del inglés de Carlos LUZURIAGA. Buenos Aires: Juventud Argentina, 1946, 206 pp.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Arte del verso*. 6ª edición. México: Nobles temas y bellas letras, 1975 (Málaga).
- NEYMET, Mónica de, *Poesía. Figuras literarias*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1997.
- NYENHUIS, Gerald, "Dos caras de la hermenéutica", *Humanidades Anuario*. IX, 1986, pp. 145-152.
- ORIZET, Jean, *La bibliothèque de poésie France Loisirs. Tome 5: la Poésie Romantique I*. Paris: France Loisirs, 1992.
- PARAÍSO DE LEAL, Isabel, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos, 1985.

PORTUONDO, José Antonio, *Bosquejo histórico de las letras cubanas*. La Habana: Ministerio de Relaciones Exteriores, Departamento de Asuntos Culturales, 1960, 79 pp.

QUILIS, Antonio, *Métrica española*. Barcelona: Ariel, 1991.

RALL, Dietrich (Compilador), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 1993, 444 pp.

RAMA, Ángel, *Rubén Darío y el Modernismo. (Circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caracas: Universidad de Venezuela, 1970, 124 pp.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (Comisión de gramática), *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 1998, 592 pp.

REVISTA IBEROAMERICANA, "Proyección internacional de las letras cubanas (Lezama Lima, Carpentier, Cabrera Infante, Sarduy, Arenas)". Vol. LVII, 54, enero-marzo 1991, 369 pp.

REYES CORIA, Bulmaro, *Límites de la retórica clásica*. México: UNAM, Instituto de investigaciones filológicas, Centro de estudios clásicos, 1995.

— — —, *Metalibro. Manual del libro en la imprenta*. México: UNAM, 1999, (Biblioteca del editor), 134 pp.

RICŒUR, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Traducción de Graciela MONGES NICOLAU. México: Siglo XXI, 1998.

RIMBAUD, Arthur, *Iluminaciones. Cartas del vidente*. Nueva traducción y notas de Juan ABELEIRA. Madrid: Hiperión, 1995 (Poesía Hiperión, 75).

— — —, *Poesías y otros textos*. Traducción, introducción y notas de Juan ABELEIRA. Madrid: Hiperión, 1995 (Poesía Hiperión, 118).

- — —, *Una temporada en el infierno*. Nueva traducción y notas de Juan ABELEIRA. Madrid: Hiperión, 1997 (Poesía Hiperión, 60).
- RODRÍGUEZ, Fernando, "La poesía pura en México", *Universidad Autónoma del Estado de México*. 8, enero-marzo 1992.
- RODRÍGUEZ PIÑA, Javier, *Cuba*. México: Alianza, 1988, 169 pp.
- ROPS, Daniel, *Peguy*. Traducción de Clara RENZI. Buenos Aires: Excelsa, 1946.
- — —, *Rimbaud*. Traducción de J. A. RÉMY. Buenos Aires: Troquel, 1954.
- ROSENBAUM, Sidonia Carmen, *Modern Women Poets of Spanish America. The precursors: Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou*. New York: Hispanic Institute in the United States, COCCE, 1945, 273 pp.
- TAGORE, Rabindranath, *La luna nueva. Nacionalismo. Personalidad. Sadhana*. [Texto exacto de la edición hecha por la Universidad Nacional Autónoma de México, 1924]. México: Nacional, 1958, (Económica de Bolsillo Buenos, Bonitos y Baratos, 232).
- — —, *La luna nueva. El jardinero. El cartero del rey. Las piedras hambrientas y otros cuentos*. Introducción de Daniel MORENO. México: Porrúa, 1995, ("Sepan cuantos...", 33).
- — —, *Obras selectas*. Madrid: EDIMAT Libros, 2001, 488 pp.
- TERESA DE JESÚS (Teresa de Cepeda y Ahumada, *santa*), *Obras completas*. 8ª edición. Transcripción, introducción y notas de Efrén de la MADRE DE DIOS, y Otger STEGGINK. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1986.
- — —, *Las moradas. Libro de su vida*. (Biografía de Juana de Ontañón). México: Porrúa, 1987, ("Sepan cuantos...", 50), 314 pp.

- — —, *Obras completas*. Estudio preliminar y notas explicativas por Luis SANTULLANO. Con un ensayo *El estilo de Santa Teresa* por Ramón MENÉNDEZ PIDAL. Madrid: Aguilar, 1988.
- THIBAUDET, Albert, *Historia de la literatura francesa. Desde 1789 hasta nuestros días*. Buenos Aires: Losada, 1939.
- TODOROV, Tzvetan, *Simbolismo e interpretación*. Traducción de Claudine Lemoine-Márgara RUSOTTO. Caracas: Monte Ávila Editores, 1981.
- TRUC, Gonzague, *Historia de la literatura católica contemporánea (de lengua francesa)*. Traducción de Enrique ALVARADO. Madrid: Gredos, 1963.
- VALBUENA PRAT, Ángel, *Historia de la literatura española*. Tomo VI: *Época contemporánea*. 9ª. edición ampliada y puesta al día por María Pilar PALOMO. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.
- VELA, Fernando, "La poesía pura." (Información de un debate literario). *Revista de Occidente*, oct., nov. y dic. 1926, pp. 217 a 240.
- VERLAINE, Paul, *Los poetas malditos*. Traducción en prosa y verso por M. BACARISSE. Buenos Aires: Editorial GLEM, 1942.
- — —, *Fiestas galantes. Romanzas sin palabras*. Traducción en verso de Luis FERNÁNDEZ ARDAVIN. Buenos Aires: GLEM, 1944.
- — —, *Poesía completa*. 2 tomos. Edición bilingüe. Traducción de Ramón HERVÁS. Barcelona: Ediciones 29, 1972, (Col. Libros Río Nuevo, X).
- VILAR, Pierre, *Historia de España*. 22ª edición. Traducción de Manuel TUÑÓN DE LARA, Jesús SUSO SORIA. Barcelona: Editorial Grijalbo, 1986, 180 pp.
- VILLEGAS, Manuel A., *La Virgen en las letanías*. Santander: Sal Terræ, 1961.

WAHNÓN BENSUSAN, Sultana, *Saber literario y hermenéutica. En defensa de la interpretación.* Granada: Universidad de Granada, 1991, 113 pp.

WIKENHAUSER, Alfred, *El Evangelio según San Juan.* Traducción de Florencio GALINDO. Barcelona: Herder, 1978, (Sección de Sagrada Escritura), 530 pp.