



Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe

ISSN: 1659-0139

ISSN: 1659-4940

intercambio.cicla@ucr.ac.cr

Universidad de Costa Rica

Costa Rica

## Cuerpo en fuga, una imagen que se ausenta: revisando tres poemarios de Dulce María Loynaz

**López Cruz, Humberto**

Cuerpo en fuga, una imagen que se ausenta: revisando tres poemarios de Dulce María Loynaz

Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe, vol. 18, núm. 1, 2021

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

**Disponible en:** <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476964840005>

**DOI:** <https://doi.org/10.15517/c.a.v18i1.45110>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 3.0 Internacional.

## Cuerpo en fuga, una imagen que se ausenta: revisando tres poemarios de Dulce María Loynaz

Body on the Run, an Image that is Absent: Reviewing Three Collections of Poems by Dulce María Loynaz

Corpo em fuga, uma imagem ausente: revisando três coleções de poemas de Dulce María Loynaz

Humberto López Cruz \* hlopez@ucf.edu  
University of Central Florida, Estados Unidos

Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre  
Centroamérica y el Caribe, vol. 18, núm.  
1, 2021

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Recepción: 13 Octubre 2020  
Aprobación: 16 Noviembre 2020

DOI: <https://doi.org/10.15517/c.a.v18i1.45110>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476964840005>

**Resumen:** Este trabajo examina tres poemarios de Dulce María Loynaz, *Versos, 1920-1938* (1938), *Juegos de agua* (1947) y *Poemas sin nombre* (1953) para pensar en una posible vigencia corporal y ver cómo hay poemas de Loynaz que se nutren de lo opuesto; o sea, una ausencia del cuerpo. La hablante lírica hace suya la idea para esbozar imágenes de cuerpos que tienen, como característica repetitiva, la referida ausencia corpórea. Como zócalo crítico, se sopesará una de las múltiples observaciones formuladas por Michel Foucault sobre el tema, con lo propuesto por Julia Kristeva acerca del dialecto resultante dentro de los límites textuales, tanto de significados como de significantes, y el establecimiento de un ritmo dentro de este límite. Estas ideas apoyan un análisis que intenta aproximarse a algunas composiciones de la poeta cubana.

**Palabras clave:** Dulce María Loynaz, poesía cubana, cuerpo femenino, imagen corporal, literatura cubana.

**Abstract:** This work examines three collections of poems by Dulce María Loynaz, *Versos, 1920-1938* (1938), *Juegos de agua* (1947) and *Poemas sin nombre* (1953) to think about the possibilities of corporeality and to see how the poems of Loynaz nurture not a presence but an absence of the body. The lyrical speaker endorses the idea of sketching images of bodies that have corporeal absence as a motif. As a critical plinth, one of the multiple observations formulated by Michel Foucault on the subject will be considered along with Julia Kristeva's consideration of dialectic within textual limits, limits of signifieds and signifiers, as well as the establishment of a rhythm within such limits. These ideas support an analysis that attempts to approximate to some compositions of the Cuban poet.

**Keywords:** Dulce María Loynaz, Cuban poetry, female body, body image, Cuban literature.

**Resumo:** Este trabalho examina três coletâneas de poemas de Dulce María Loynaz, *Versos, 1920-1938* (1938), *Juegos de agua* (1947) e *Poemas sin nombre* (1953) para pensar sobre uma possível validade corporal e ver como existem poemas de Loynaz que são alimentados do oposto; isto é, uma ausência do corpo. O locutor lírico endossa a idéia de esboçar imagens de corpos que tenham, como característica repetitiva, a referida ausência corporal. Como plinto crítico, será ponderada uma das múltiplas observações formuladas por Michel Foucault sobre o assunto com aquela proposta por Julia Kristeva no dialeto resultante dentro dos limites textuais, tanto de significados como de significantes, e o estabelecimento de um ritmo dentro deste limite. Essas ideias sustentam uma análise que tenta aproximar a algumas composições da poeta cubana.

**Palavras-chave:** Dulce María Loynaz, poesia cubana, corpo feminino, imagem corporal, literatura cubana.

[...] Levanta sonriendo el cuerpo final de su  
esperanza  
Y lo entrega callado triunfalmente  
sonriendo  
A la furia tranquila de las llamas [...]

Fuente: "Saúl sobre su espada", Gastón  
Baquero (1998, p. 67).

## Introducción

Dulce María Loynaz (1902-1997) cuenta en su haber literario con una intensa obra poética que sitúa a la poeta en un lugar privilegiado en los anales de las letras hispanoamericanas. A pesar de haber cultivado otros géneros literarios, ha sido la poesía donde se ha detenido su creatividad para hacer llegar a su público lector composiciones inclasificables ya que, tal como dijera Loynaz, "yo nunca me he preocupado de ubicarme en ninguna escuela ni en ninguna generación de poetas; [...] vengo a ser en el proceloso mar de la poesía algo así como un navegante solitario" (Simón, 1991, p. 48). Hay que repetir que su labor poética pasó inadvertida por décadas y no fue sorpresa descubrir, durante mucho tiempo, rasgos premonitorios que apuntaban hacia una marcada indiferencia; pese a ello, la abulia de la crítica y el silencio de los editores daría un giro trascendental a partir de serle otorgado el "Cervantes", en 1992. La reedición de su obra permitió a muchos lectores conocer, por vez primera, la magnitud de las letras analizadas y su valor dentro de la literatura de la región.

La crítica contemporánea ha recibido con agrado la palabra, devenida ahora en poesía, de Loynaz. María Lucía Puppo, en su indispensable *La música del agua*, sostiene que "hay tanto fuerza como delicadeza en su poesía" (Puppo, 2006, p. 23); Leonardo Sancho Dobles considera que "tuvo una impresionante carrera en el campo de las letras" (2007, párr. 15); y es César López quien dice, en su edición de la *Poesía completa* (tras recibir la cubana, en Alcalá de Henares, el galardón antes mencionado) que la poesía de Loynaz ejerce "una fascinación que atrae, arrastra, asedia hasta conducir a uno de los más atractivos y grandes peligros del oficio: la interpretación" (López, 1993, pp. 5-6) <sup>1</sup>. Esa *impresionante delicadeza*, aleada a la indiscutible fuerza que *arrastra*, es lo que lleva a una *interpretación*, entiéndase interpretaciones, sobre diversos aspectos que aparecen y desaparecen furtivamente entre sus versos.

Uno de los tópicos que podrían sopesarse, al momento de enfrentar los variados matices poéticos que Loynaz ofrece y para una posible discusión posterior, sería la presencia del cuerpo en algunos de sus poemas. No es un punto novedoso, ni la poeta lo nota como algo inusual en sus composiciones; más bien es el escorzo de un pensamiento que parece pasar desapercibido, aunque lectores aguzados no pierdan la oportunidad de reparar en esta exposición. La imagen corpórea se adhiere al subconsciente

de quien encara el poema y acepta la inclusión como detalle de creatividad, mas no repara en su existencia ya que no es centro del discurso poético.

Es cierto que el cuerpo siempre ha contado con adeptos en las letras hispanoamericanas. Un buen ejemplo resultaría ser el ensayo de Flora González Mandri, quien lo investiga al hacer frente al femenino africano en poemas de otra poeta cubana, Nancy Morejón, y destaca que esta crea el cuerpo de la mujer negra en la claridad del mar Caribe, personificándolo dentro de un contexto histórico (González Mandri, 2011, p. 461). Como dato es apropiado, pero no se ajusta a los intereses de este estudio, ya que no es el propósito de este trabajo citar los múltiples acercamientos al tema, ni enumerar los autores y las autoras que lo han desarrollado en sus escritos. Por lo demás, sería sugestivo, sin dejar de pensar en la vigencia corporal, ver cómo, paradójicamente, hay poemas de Loynaz que se nutren de lo opuesto. El concepto está incorporado, la figura (léase el cuerpo) aparece delineada; pese a ello, la visión se muestra elusiva, no quiere dejarse ver en el poema. La hablante lírica hace suya la idea para esbozar imágenes de cuerpos que tienen, como característica repetitiva, la referida ausencia corpórea. Y es sobre un posible emplazamiento acerca de esta idea que dicha articulación intenta aproximarse a algunas composiciones de la poeta cubana.

## Imágenes en fuga

*[...] cuando ella mira mi cuerpo dormido y  
sonríe feliz sintiéndome a su lado, mi alma  
sale de mí, se va de viaje [...]*

*Fuente: "Breve viaje nocturno", Gastón  
Baquero (1998, p. 183).*

La publicación de su primer libro, *Versos 1920-1938*, constituyó un significativo evento en la vida literaria de Dulce María Loynaz. No solamente era su primer poemario, sino que era, además, la recopilación de composiciones escritas durante casi dos décadas; es decir, los lectores accedían a diecinueve años de creación. Como compensación ante la tardanza, contaban con la ventaja otorgada por el tiempo puesto que la poeta tuvo todos esos años para revisitar el contenido y entregar una obra revisada y de plena lucidez literaria. Joaquín Juan Penalva recuerda que a pesar de "haber sido una publicista tardía en libro no impidió que Loynaz fuera considerada como una de las voces poéticas más importantes del panorama literario cubano", añadiendo que su poesía no ha sufrido altibajos en su valoración (Juan Penalva, 2007, p. 63)<sup>2</sup>. Por su parte, es María Asunción Mateo la que señala que este poemario "encierra en la concisión del título la esencia misma de su contenido", para agregar que "junto a una constante inquietud metafísica, hay un alma de mujer que nos transmite la sensorialidad y sensualidad, [...], pero teñido siempre de una profunda desolación por ese tiempo ido que no le es posible recuperar ya" (Mateo, 1993, pp. 26-27). Es significativo que Mateo aluda al alma de una mujer y sus inquietudes; en realidad, estos acertados comentarios

no despiertan sospecha en una lectura convencional. Sin embargo, un lector escéptico podría detenerse en una ausencia, tras el esbozo de una ineludible presencia, que se percibe en los versos; esto es, la insinuación de un cuerpo y su subsecuente desvanecimiento en los poemas remarcados. A partir de ahora, y a través de diversos poemarios de Loynaz, los ejemplos proporcionados deberán ser vistos tras la fachada de un cuerpo en fuga, de una imagen que no se fija al poema y que, por momentos, se podría hasta dudar de su existencia.

Este análisis comenzaría por un poema que la crítica suele visitar y que las antologías<sup>3</sup> se vanaglorian con su inclusión; o sea, “La mujer de humo” (Loynaz, 1993e, pp. 34-35)<sup>4</sup>. Desde el título, se anticipa una corporalidad dubitable de una silueta que parece esfumarse y que Sancho Dobles acierta en clasificar como “inasible” (2007, párr. 37). Loynaz, apropiándose de la identidad de la protagonista, tutea a su interlocutor y, aunque se desconfie de su veracidad dentro de la composición, no se puede negar que ha habido una mujer que ha querido dejar su huella en los versos; hay que reiterar, si bien esto genere una marcada controversia, que se erige en locución imprescindible dentro del poema. Se podría dar un paso más y subordinar esta voz poética al calificativo inasequible, pese a que a veces pareciera manifestarse en los cuartetos que componen “La mujer de humo”. Convendría, pues, interrogar un par de estrofas para observar de cerca la ausencia –permítase la contrariedad– de la mujer que se disipa, que parece estar presente:

Soy lo que no queda

Ni vuelve. Soy algo

Que disuelto en todo

No está en ningún lado... (Loynaz, 1993e, p. 35).

Para finalizar con un perentorio:

Hombre que me ciñes:

¡Nada hay en tus brazos! (Loynaz, 1993e, p. 35).

La vacuidad de la conclusión prueba lo que el poema ha estado anticipando: se ha arribado a la nada; el cuerpo, en pleno control de sí mismo, se ha fugado y abandonado a su interlocutor. Loynaz es consciente de esta realidad de su protagonista; la fumosidad del verso es ahora la evanescencia de la voz poética. Es cierto que en *Versos 1920-1938* la referida imagen se diluye entre poemas que tienen como denominador común la sospecha de una mujer que desaparece entre metáforas para reaparecer en el siguiente poema; es una escritura elusiva que juega con los lectores para delinear una persona de quien, tras la lectura, no haya rastro de su presencia, aunque se sospeche que en alguna ocasión sí ha existido. El humo se ha esfumado y ha quedado transmutado en concepto, en una idea que hay que aceptar para que el sentido fluya y el discurso poético alcance una total compenetración con el lector.

Otro ejemplo, extraído del poemario en cuestión, sería “Espejismo” (Loynaz, 1993e, p. 63)<sup>5</sup>. Esta vez, la nada se descubre desde el título; sin embargo, y en un giro creativo que pudiera sorprender, ahora es el ente masculino al que se le niega espacio en la composición. La mujer asume la necesidad de una fuga premeditada y fundamenta el andamiaje del poema en la inexistencia del cuerpo. Obsérvense estos fragmentos:

Tú eres un espejismo en mi vía.

[...]

No llegas aunque llegues, no besas

aunque beses...

[...]

No brillas

aunque brilles... No besa tu beso...

¡Quien te amó sólo amaba cenizas!... (Loynaz, 1993e, p. 63).

Es de notar que la voz poética comparece en todo momento; la corporalidad de la protagonista está en control de los versos; no obstante, ¿por qué no leer el poema desde una completa oposición binaria? Esta antítesis arrojaría una tonalidad diferente: la nulidad masculina se tornaría evidente y el emblema corporal adquiriría una nueva percepción por parte del lector. Si bien Fabiola Cecere comenta que la palabra de Loynaz muestra “una conducta formal, no combativa” (2015, p. 196), es Lorena Garrido-Donoso quien destaca sobre poetisas de la época que “el hecho de no cumplir con la imagen de mujer establecida, las libera del juicio que las valora solo a partir de lo estético, para reconocer en ellas elementos incluso de superioridad con respecto a las demás” (Garrido-Donoso, 2017, p. 36). La fusión de ambos señalamientos acepta que Loynaz ha revelado un giro inesperado en la estructura de “Espejismo”. En este caso, la duda sobre una infrecuente preponderancia de género queda disipada al instante mientras que, en el proceso, Loynaz se afirma en su palabra y en su presencia. La estética del poema concede la ambigüedad textual, pero el análisis que se fundamente en este cuestionamiento otorgará un nuevo espacio de desarrollo al sujeto elidido. Así, se repite el patrón visto en “La mujer de humo”: el personaje femenino se apodera impunemente del poema, dicta las pautas a seguir, niega la realidad del otro (no llegas, no brillas y no besa) y desaparece. Al decir que solo amaba cenizas, la poeta se autoincluye en esa denominación; en otras palabras, es ella la que ha mutado en su consistencia física para consolidarse en su libertad de locomoción y en la espacialidad de su proclama. La que dijo, y en el mismo poemario, “En mi verso soy libre” (Loynaz, 1993e, p. 68) ha retomado su propia palabra para, en una de las múltiples interpretaciones que pudiera tener dicho verso, subrayar la fuga corporal que ya han venido signando lecturas alternas de su poesía.

Este artificio poético se acercaría a la suposición de que Loynaz se aparta de la imagen preconcebida, al punto que proyecta la poeta como

la delineada en sus poemas, para dar paso a un postulado que concientiza una transmutación de género en cuanto a la percepción que se pudiera tener. Recordando las palabras de Julia Kristeva, la estudiosa búlgara indica que la poesía es una práctica del sujeto hablante; esto, según ella, implica un dialecto dentro de los límites, tanto de significados como de significantes, y el establecimiento de un ritmo dentro de este límite (Kristeva, 1980, p. 25). Loynaz juega con significantes que adquieren nuevos significados dentro de los límites de sus poemas y donde el espacio demarcado privilegia la transición; el cuerpo asociado con la voz poética, con la hablante, se adecúa a una nueva imagen y ubica a la poeta, sin ambages, en una nueva dimensión estética.

## Fugas adicionales

[...] *Dialogan sonrientes y se esfuman tranquilas. Yo no puedo seguirlas, el sueño me detiene, ellas van por mis brazos Buscando el camino tormentoso de mi corazón [...]*

*Fuente: "Palabras escritas en la arena por un inocente", Gastón Baquero (1998, p. 47).*

Para no anclar este ensayo en la edición de *Versos 1920-1938*, sería recomendable visitar otros ejemplos, entiéndase poemarios, donde la inclusión del cuerpo pudiera inferir una lectura que encapsulase las diversas posibilidades del discurso poético. Una breve mirada a *Juegos de agua. Versos del agua y del amor* (1947) serviría para justificar la continuidad de un cuerpo que permanece unido a la voz poética el tiempo necesario para solidificar su presencia; o sea, antes de alcanzar una completa evanescencia. En "Abrazo" (Loynaz, 1993e, pp. 91-92)<sup>6</sup> se resume el esbozo de una fuga corporal que no augura un final feliz:

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...  
Esta mañana el río ha sido  
mío: Lo levanté del viejo  
cauce... ¡Y me lo eché al pecho!  
Pesaba el río... Palpitaba  
el río adolorido del  
desgarramiento... –Fiebre fría  
del agua...: Me dejó en la boca



un sabor amargo de amor y de muerte... (Loynaz, 1993e, pp. 90-91).

En la cita antedicha se excusa la inclusión del poema en su totalidad; hay que escudriñar los pasos que sigue la composición y así comprobar que el cuerpo ha dejado su estela entre los versos. Desde la vitalidad del río, con todo el esplendor de una corriente escudada tras el verdor del hombre, su desgarramiento ante lo inminente e, irremediamente, la destrucción del personaje, es de notar que en el proceso, como fuera visto en “Espejismo”, la reversión protagonica aclararía la fugacidad con que el ente femenino se posesiona del poema y desaparece para infundir su espacio de género. No se podría asegurar que este hubiera sido el propósito de Loynaz, pero estos versos muy bien sustentarían esta lectura de evanescencia. Nara Araújo define aspectos de la obra de la poeta cubana y alega que “el eros surge de la frustración, del dolor de lo que no se puede alcanzar, de lo que no se puede expresar” (Araújo, 2006, p. 151). Tomando este aserto como válido, entonces no sorprendería que el sujeto lírico se sirva de la fuga para escapar de la realidad de su entorno; como fuera de esperar, es Loynaz la que ha demarcado los límites de la voz poética. Esta vez, dicha fuga podría haber adquirido el significante de libertad que, unido al de pertenencia dentro de la composición, fija, además de los límites, una palabra que se impone –desde su ausencia– por su fortaleza y determinación más allá de los versos.

Continuando con otra entrega, en *Poemas sin nombre* (1953) se hallan referencias sutiles que logran encaminar a los lectores hacia la interconexión con temas afines ya procurados por la poeta. Sobre esta colección, Zaida Capote Cruz opina que Loynaz lleva su poesía al más alto grado de realización literaria (Capote Cruz, 2005, p. 40), mientras que Osmán Avilés descubre a una mujer pletórica de un profundo pensamiento espiritual (Avilés, 2008, p. 57). Sin embargo, es Dulce María, y en la misma entrevista que sostuviera con Pedro Simón, la que confirma que en *Poemas sin nombre*, escritos en prosa, es donde está su poesía más plena y perdurable; la poeta indica que es un libro ascético, donde usa las palabras indispensables para expresar cada idea, sin preocuparse por las galanuras del lenguaje (Simón, 1991, p. 57). Es curioso destacar que, en este caso, la poeta y los estudiosos coinciden en los juicios críticos que se han pronunciado sobre esta entrega<sup>7</sup>.

Antes de resaltar algunos ejemplos que sirvan para instituir una posible continuidad poética, se torna cardinal acudir a una de las tantas explicaciones que, sobre el cuerpo, expone Michel Foucault. Es cierto que son muchas las disquisiciones citadas por el filósofo e historiador francés sobre el tema; pese a ello, esta sección se enfoca en la que el crítico trae a colación como “un *asiento de necesidades*” (Foucault, 1998, p. 32, el énfasis es mío). En realidad, esta sería la antesala de un análisis más intenso donde el cuerpo jamás perdería el protagonismo que Foucault busca y donde el francés formula, entre otros puntos, que “el cuerpo, en una buena parte, está imbuido de relaciones de poder y dominación” (Foucault, 1998, p. 32); para continuar, “el cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es la vez cuerpo productivo y cuerpo sometido” (Foucault, 1998, p. 33)<sup>8</sup>. En el



referido *asiento de necesidades* se perfilaría un tuteo al mencionado poder sirviéndose, por medio del discurso poético de Loynaz, de una imagen adherida a la alusión corporal en composiciones donde, acaso, no se enfrente el tema abiertamente; no obstante, quedaría abierto un oportuno intersticio entre vocablos, cuidadosamente escogidos, para resaltar la productividad textual sugerida por Foucault. Esta condición impuesta, que en los versos de la poeta cubana no es nunca una manifestación fácil de identificar, emana subrepticamente y con la devoción esperada al ser parte de una oración a un Ser superior. Así, con ingenuidad –véase la sumisión del cuerpo–, comienza y termina el Poema LXXXIX <sup>9</sup>:

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.

Y lo único que realmente necesito es que no lo olvides Tú... (Loynaz, 1993e, p. 129).

Tal parece que en dos oraciones se reúnen factores discursivos que satisfarán la tesis ofrecida; es decir, la voz poética siente *necesidad* de permanencia antes de mutar a otro estado físico. La poeta proyecta una imagen corporal que se va a someter a la voluntad divina aunque, a todas luces, reclame permanencia. Si el comienzo de la estación litúrgica anticipa el inexorable fin del cuerpo en su estado actual y el retorno del mismo a una forma más efímera –como pudiera ser el barro o las ya vistas cenizas–, entonces no es descaminado presuponer que una lectura orientada a hurgar en estas transformaciones del sujeto lírico se allegara a la idea de una fuga transitoria de la imagen concebida en el poema. Este escape, léase el cuerpo fugado, oscila entre el barro y la ceniza; los lectores *necesitarían* indagar por cuenta propia con el fin de descubrir una verosímil interactividad entre poemarios para así atar algún que otro cabo. Aquí no se sugiere que sean los únicos ejemplos, pero la *nada en los brazos* de quien *sólo amaba cenizas*, en *Versos 1920-1938*, admite ahora, en el Poema LXXXIX, que las *cenizas* que conducirán a la *nada* justifican la presencia, y luego ausencia, de un cuerpo que insiste en ser parte de la composición poética. Resulta llamativo mencionar que, en su trabajo sobre *Poemas sin nombre*, Alicia G. R. Aldaya comienza su estudio acudiendo a este mismo poema (Aldaya, 1978, p. 58) y, si bien no se detiene en un sólido desmontaje analítico, sí reconoce su valor dentro de la colección. Algo que, también, queda claro es que es *necesaria* la conectividad entre poemas que, aunque carezcan de nombre por expreso deseo de la poeta, son un caudal de ideas y queda a los lectores la ardua tarea de seleccionar el hilo conductor correcto que los lleve a la madeja requerida.

Esta labor tiene que *asentarse* en composiciones, *necesidades*, precedentes. Para triunfar en este menester, es recomendable seguir una singular línea de reflexión que contribuya a esbozar este sendero crítico. Hay que volver a repasar que Loynaz declaró a Pedro Simón que recurrió a vocablos, considerados por ella como indispensables, para captar la austeridad de la oratoria con que más tarde definiría sus *Poemas sin nombre*; añadiendo a lo dicho por la poeta, se puede proponer que

es el asiento de su fecundidad literaria y que es un léxico que facilita un fructífero ensamblaje; es decir, la perdurabilidad de su palabra (ver la citada entrevista). Repátese el Poema XXXII como antesala de la ponderación espiritual que culminaría en el ya explorado Miércoles de Ceniza. Este es un cuerpo que se consume por momentos; pese a este desgastamiento físico, está en control:

Ayer quise subir a la montaña y mi cuerpo dijo no.

Hoy quise ver el mar, bajar hasta la rada brilladora, y el cuerpo dijo no.

[...]

Pregúntome qué haré sobre la tierra con este cuerpo inútil y reacio. Y oigo decir al cuerpo todavía (Loynaz, 1993e, p. 112).

No obstante, la voz poética *necesita* pasos intermedios en los que *asentar* su escape dentro de los límites apuntados por Kristeva; dicho de otra forma: requiere el asiento de necesidades anotado por Foucault. La composición intenta dominar al cuerpo, pero hay resistencia ante el poder que lo intenta someter. Sin este soporte, la fuga posterior no contaría con el apoyo discursivo *necesario* para ser creíble y, desprovista de este puntal, erosionaría su fachada de inocencia y no facilitaría la concomitancia esperada entre los poemas. El Poema LXXXVIII favorece el trazado que, visto desde un nuevo ángulo, haría mucho más comprensible la idea que persigue esta aproximación a unos versos que ya son imperecederos. El cuerpo, desde su yo más interno, denuncia sus carencias:

*Necesito* que me ayudes a dormir el corazón enfermo, el alma que no te supo encontrar, la carne herida que todavía te busca.

*Necesito* que me serenes, y que seas tú mismo, porque nadie más puede hacerlo.

*Necesito* que corras como agua sobre mí, y me apagues, y me inundes, y me dejes quieta, alguna vez quieta en este mundo.

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 (Loynaz, 1993e, p. 129, el énfasis es mío).

Aquí se aglutinan varios de los factores presentados. El ya comentado hilo conductor ha llegado a la madeja sin desviarse tras otras pistas alegóricas, legítimas dentro de la poética de Loynaz, pero inválidas ante el tema de este estudio. La insuficiencia de la hablante lírica se manifiesta con explicitud; de hecho, el poema es un canto, un llamado, a esa necesidad. Tras una insinuada sumisión, se halla la fortaleza de un sujeto determinado; no va a variar ante la súplica que satisfaga la transición del que fue un cuerpo productivo a una marcada imposibilidad de existir. Las primeras oraciones allanan el camino con el intento de aleccionar a un lector que no se sorprenderá de que la *carne herida* quiera dormir en la *tierra* si no semeja a lo que sobre ella amó; esto es, pasó por la vida de su idealizado amor, dejó su presencia y se instaló de lleno en la alocución poética. Hay que notar que la hablante da las órdenes, ya que decide el rumbo que ha de seguir el poema y así proyectar la sospecha, tal vez

contingencia, de una inminente muerte o, lo que apuntalaría la tesis de esta lectura, la ausencia definitiva del cuerpo. El asiento que la voz poética busca en la tierra, como límite de la composición, es la congruencia ya advertida que acota la realidad de la poeta; en otras palabras, esta es una voz que se mantiene dentro de su demarcación y, en todo instante, apoya a un cuerpo y que verso tras verso augura su inapelable desaparición.

Para finalizar este bosquejo, en el que solo se han tomado algunos ejemplos de la entrega, el Poema XL da el paso *necesario* para arribar a ese Miércoles tan significativo en la evanescencia corporal:

Para que tú no veas las rosas que haces crecer, cubre mi cuerpo de cenizas...

De ceniza parezco toda, yerta y gris a la distancia; pero aun así, cuando pasas

cerca, tiemblo de que me delate el jardín, la sofocada fragancia (Loynaz, 1993e, p. 115).

Como se ha dicho, Loynaz adopta “el sentido trágico de la vida, la conciencia de un padecer que se asume con valor” (Iviate González, 2010, p. 90); se acerca al término unamuniano para insuflarle vida. Las rosas se antepone a unas cenizas que no han abandonado a la poeta, siquiera anticipan la tan esperada fuga y, dichas rosas, se inscriben en el constructor del poema; la poeta las utiliza como refugio ante la realidad que pretende ocultar<sup>10</sup>. Por el contrario, las cenizas asumen la postura que presagia el destructor de la composición. Nada parece divergir del discurso poético ya esperado; sin embargo, aquí se observa otro detalle que fuerza detenerse en la esencia del verso y así comentar lo que existiría como posible errata o deliberada actualización. De por sí, el cuerpo transmutado en cenizas consume el proyecto de fuga y se adhiere a lo ya visto. Pero, ¿y si se modificara un vocablo del verso?; es decir, ¿si se sustituyera la emblemática palabra “cuerpo” por otra donde los pilares de este estudio no reposaran con tanta comodidad? Entonces, una vez consumada la alteración textual, habría que replantearse todo un corpus de significados derivados de tan singular signifiante. La voz elegida sería “campo”; algo que no se apartaría radicalmente, como se verá más adelante, del tema estudiado. Llegados al punto discutido, el poema se leería “Para que tú no veas las rosas que haces crecer, cubre mi *campo* de cenizas...” (mi énfasis). Es obligatorio visitar más de cerca el porqué de este cambio.

La edición de César López (*Poesía completa*), de la cual provienen todas las citas de la poética de Loynaz utilizadas en este estudio, contiene en el Poema XL (tal y como se ve en la cita precedente) la palabra “cuerpo”. A partir de este verso, y tras un rastreo que visitó ediciones fundamentales, es la palabra “campo” la que aparece en todos los textos consultados. Desde la publicación original de *Poemas sin nombre*, de 1953, hasta otra edición del mismo poemario en el año 2000, y con el agravante haber sido estructurada por César López –tal y como en su momento hiciera con la *Poesía completa*– es notoria la ausencia de la referencia a “cuerpo” y, en su defecto, aparece el vocablo “campo”. A la hora de discurrir sobre esta diferencia, como se alega en párrafos anteriores, se podría argumentar que fue una simple errata o, y esto sería mucho más atractivo, que constituyera

una actualización del verso llevada a cabo por la propia poeta. *Poesía completa* fue parte de la vorágine de ediciones que inundaron librerías justo tras recibir Loynaz el “Cervantes”; la última versión de *Poemas sin nombre* llegó a los lectores años después del fallecimiento de Dulce María. Esta edición podría haber revertido a los versos originales, quedando *Poesía completa* como el único rescoldo donde el Poema XL ostentara el controvertido referente “cuerpo”<sup>11</sup>.

Ahora bien, partiendo de la asunción de que la generalidad imponga “campo” como la palabra titular del Poema XL, no sería una dificultad yuxtaponer el sentido de esta composición con el ya presentado Poema LXXXVIII para establecer una satisfactoria intersección entre estos discursos poéticos. Esta confluencia se consolidaría por medio de la fusión *campo-tierra*, puesto que el *campo* de cenizas donde la poeta ha entregado su cuerpo, su esencia, es la *tierra* donde va a dormir. La correlación entre las cenizas corporales y la tierra del descanso podría aceptarse como el paso *necesario* para así justificar, si fuere requerido, la fuga textual. El cuerpo, devenido cenizas, se ha evadido de la escena no sin antes perpetrar una imagen evanescente que se afirmará, como de costumbre, por la palabra de la poeta reflejada aquí en el signo *performativo* del hecho expresado.

Al concluir este apartado se precisa acceder a otro grupo de poemas, también sin nombre, publicados en *Melancolía de otoño* que no aparecen en la *Poesía completa*<sup>12</sup>. Esta escisión no significa que haya que hacer caso omiso de estos poemas ni que carezcan del valor literario para impedir su estudio. De hecho, sería factible establecer una conexión implícita con uno de ellos para observar más de cerca la imposición del cuerpo femenino y su apropiación del discurso poético. En el Poema CXLV, la hablante lírica ensalza el encuentro con su amado:

[...] Cuando te acercas siento que la montaña viene hacia mí. A tu lado comprendo por qué hay que llorar y que esperar, y que besar...

En ti vuelvo a vivir, vuelvo a nacer; y se achica el cuerpo y se me aclaran los ojos y se me endulza la boca y frío –yo sin risas– y canto –yo, la sombra del silencio– [...]

(Loynaz, 1997, p. 84).

La voz poética sufre una metamorfosis en la que se argumentaría la realidad de una vida que comienza al fusionarse con un ideal; esta relación en ciernes despierta sentimientos que se transmiten al lector que sigue al sujeto en el desarrollo de su aventura. La hablante revive, renace, se aclara, se endulza, y el receptor directo de tales cambios es, no podría ser otro, el cuerpo. En otro análisis, que llegados a este punto sería conveniente tantear, Julia Kristeva sostiene que “el sufrimiento se le aferra al cuerpo, somatiza. Cuando se queja, es para complacerse mejor en la queja que desea sin salida” (Kristeva, 1995, p. 15). Después, el poema descubre que ha sido una sombra manifestada a través del silencio; los puntos suspensivos diseminados a través de toda la poética de Loynaz corroboran que hay más que sobreentender entre sus versos, pero que la poeta lo ha dejado a la elección de quienes enfrenten sus textos. La mujer, pese a ser la hablante directa y único contacto al que los lectores pueden

asirse, transmuta sus sentimientos emocionales en físicos y, tras una inesperada risa, desaparece en la vaguedad de su sombra. Este fragmento se coaduna con lo expuesto por Azucena Plasencia sobre Loynaz, “su poesía no expresa, generalmente, acontecimientos, sino procesos” (Plasencia, 1997, p. 57). El poema formula la necesidad de asiento, de ser dentro de los límites poemáticos; se manifiesta en control, pero, al igual que en ocasiones anteriores, el sujeto hablante se esfuma. Este acercamiento emocional facilitaría la comparación, en verdad podría aceptarse como continuación, de otro poema sin nombre previamente aparecido en otra publicación, *Finas redes*, y no incluido en la *Poesía completa*<sup>13</sup>. El “Cervantes” fue la metafórica llave que abrió la bóveda donde yacía, inédita, una parte considerable de la obra de Loynaz. Dicho poema sin nombre y, a diferencia de los anteriores, sin número, esboza a una hablante que idealiza, como fuera ya visto, al otro<sup>14</sup>:

Tu boca se deshizo abajo, pero tu palabra quedó arriba; y quedó tan viva, tan honda, tan

tuya... Que cuando la digo –como yo la digo... Me sabe en la boca a tu boca que no existe (Loynaz, 1993b, p. 44).

De nuevo, y sin reparar en la carga erótica que porta el texto, es oportuno efectuar una lectura donde la evanescencia del cuerpo dirija el discurso poético. La ausencia del amado se interpretaría como la invisibilidad de la hablante lírica; al menos, como ella se imaginó alguna vez a sí misma. En el poema anterior, era la sombra de su silencio la cual parecía dar fin a un monólogo ilusorio; aquí, el silencio le responde en un diálogo que no se puede legitimar porque no ratifica el predominio de ambas voces. La poeta, en control, delimita su creatividad al incorporar en el transcurso la autenticidad con que presenta a su heroína; de paso, hace que mengüe la viabilidad de su existencia más allá de la quimera de sus aspiraciones. El achicamiento aludido en el Poema CXLV involuciona hasta desaparecer junto a las apetencias de la voz lírica; la palabra ha ceñido su función al contexto de la composición.

## Conclusión

El proceso señalado ha demostrado la somatización requerida para que el cuerpo en fuga acentúe la determinación de la poeta de existir por medio de la inexistencia; los versos sugieren, en sus puntos de colindancia emocional, significantes que han adquirido nuevos significados y que se inscriben como propios en tres poemarios disímiles. Las voces han unificado su discurso para, sirviéndose de su asiento de necesidades, dominar una estructura composicional donde un plano de acertada sumisión haya empoderado a la hablante; la corporeidad sometida conquista el discurso lírico. Esta es la única salida que se ha permitido Dulce María Loynaz en una elocuencia autoritaria y donde su lirismo poético, con el subterfugio de la ausencia, ha marcado una notable permanencia.

## Referencias

- Aldaya, Alicia G. R. (1978). Amor y dolor en *Poemas sin nombre* de Dulce María Loynaz. *Tres poetas hispano-americanos. Dulce María Loynaz, Jaime Torres Bodet, José Martí* (pp. 58-68). Madrid: Playor.
- Araújo, Nara. (2006). Una erótica de la frustración en textos de Dulce María Loynaz. En Luzinete Simões Minella y Susana Bornéo Funck (Eds.), *Saberes e fazeres de gênero. entre lo local o global* (pp. 149-154). Florianópolis: UFSC.
- Avilés, Osmán. (2008). *Pilares de un reino. Una incursión por la obra de Dulce María Loynaz*. La Habana: Extramuros.
- Baquero, Gastón. (1998). *Poesía completa*. Madrid: Verbum.
- Barquet, Jesús J. y Codina, Norberto (Eds.). (2002). *Poesía cubana del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Capote Cruz, Zaida. (2005). *Contra el silencio. Otra lectura de la obra de Dulce María Loynaz*. La Habana: Letras Cubanas.
- Cecere, Fabiola. (2015). Dulce María Loynaz, Fina García Marruz y la poesía de lo pequeño. *Verba Hispánica*, 23, 195-210.
- Foucault, Michel. (1998). *Vigilar y castigar*. (27 ed.). (Aurelio Garzón del Camino, trad.). México: Siglo XXI.
- Garrido-Donoso, Lorena. (2017). Hacia una estética de la discapacidad: enfermedad y subjetividad femenina en la poesía de Dulce María Loynaz. *Chasqui*, 46(2), 36-47.
- González Mandri, Flora. (2011). Nancy Morejón y su poética del cuerpo en la claridad y la penumbra. *Revista Iberoamericana*, 77(235), 461-471.
- Iviate González, Diana María. (2010). Dulce María Loynaz: criatura de isla que trasciende. *Hispano Cubana*, 38, 90-98.
- Juan Penalva, Joaquín. (2007). Residencia en La Habana: La poesía de Dulce María Loynaz. En Carmen Alemany Bay y Remedios Mataix Azuar (Eds.), *Sobre Dulce María Loynaz* (pp. 61-73). Madrid: Verbum.
- Kristeva, Julia. (1980). *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature*. (Leon S. Roudiez, Ed.). (Thomas Gora, Alice Jardine y Leon S. Roudiez, trad.). New York: Columbia UP.
- Kristeva, Julia. (1995). *Las nuevas enfermedades del alma*. (Alicia Matorell, trad.). Madrid: Cátedra.
- López, César. (1993). Proyecto para una lectura demorada. En Dulce María Loynaz, *Poesía completa* (pp. 5-13). La Habana: Letras Cubanas.
- López, César. (2000). Criaturas enviadas. A propósito de *Poemas sin nombre*. En Dulce María Loynaz, *Poemas sin nombre* (pp. 7-18). Pinar del Río: Hermanos Loynaz.
- Loynaz, Dulce María. (1947). *Juegos de agua. Versos del agua y del amor*. Madrid: Editora Nacional.
- Loynaz, Dulce María. (1953). *Poemas sin nombre*. (Federico Sainz de Robles, Ed.). Madrid: Aguilar.
- Loynaz, Dulce María. (1955). *Obra lírica*. (Federico Sainz de Robles, Ed.). Madrid: Aguilar.
- Loynaz, Dulce María. (1993a). *Antología lírica*. (María Asunción Mateo, Ed.). Madrid: Espasa-Calpe.



- Loynaz, Dulce María. (1993b). *Finas redes*. Pinar del Río: Hermanos Loynaz.
- Loynaz, Dulce María. (1993c). *Homenaje a Dulce María Loynaz*. (Ana Rosa Núñez, Ed.). Miami: Universal.
- Loynaz, Dulce María. (1993d). *Poemas escogidos*. (Pedro Simón, Ed.). Madrid: Visor.
- Loynaz, Dulce María. (1993e). *Poesía completa*. (César López, Ed.). La Habana: Letras Cubanas.
- Loynaz, Dulce María. (1997). *Melancolía de otoño*. Pinar del Río: Hermanos Loynaz.
- Loynaz, Dulce María. (2000). *Poemas sin nombre*. (César López, Ed.). Pinar del Río: Hermanos Loynaz.
- Martínez Malo, Aldo. (1993). Al lector. En Dulce María Loynaz, *Finas redes* (p. 11). Pinar del Río: Hermanos Loynaz.
- Martínez Malo, Aldo. (1997). Poemas sin tiempo.... En Dulce María Loynaz, *Melancolía de otoño* (pp. 5-6). Pinar del Río: Hermanos Loynaz.
- Mateo, María Asunción. (1993). Introducción. En Dulce María Loynaz, *Antología lírica* (pp. 13-25). Madrid: Espasa-Calpe.
- Plasencia, Azucena. (1997). Dulce María Loynaz. Como fontana pura. *Bohemia*, 89(10), 56-57.
- Puppo, María Lucía. (2006). *La música del agua. Poesía y referencia en la obra de Dulce María Loynaz*. Buenos Aires: Biblos.
- Sancho Dobles, Leonardo. (2007). Dulce María Loynaz; una imagen inasible. *Espéculo*, 36.
- Simón, Pedro. (1991). Conversación con Dulce María Loynaz. *Dulce María Loynaz* (pp. 31-66). La Habana: Casa de las Américas.

## Notas

- 1 El ensayo de César López, "Proyecto para una lectura demorada", que opera como introducción a su edición de la obra de Dulce María Loynaz, fue reproducido en la edición especial de *Anthropos* (1993), 151, 36-40, que la revista dedicara a la laureada poeta.
- 2 Juan Penalva agrega que Loynaz siempre recibió la consideración más alta y, desde la publicación de sus primeros libros, formó parte de "la nómina de las cinco grandes poetisas hispanoamericanas del siglo XX"; o sea, junto a Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Delmira Agustini (Juan Penalva, 2007, p. 63).
- 3 Entre otras antologías, "La mujer de humo" se encuentra en la edición de María Asunción Mateo, *Antología lírica* (Loynaz, 1993a, pp. 61-62), en la de Ana Rosa Núñez, *Homenaje a Dulce María Loynaz* (Loynaz, 1993c, pp. 54-55) y en la de Pedro Simón, *Poemas escogidos* (Loynaz, 1993d, pp. 29-30). Estas antologías aparecen referenciadas en las obras citadas bajo Dulce María Loynaz. Al mismo tiempo, convendría señalar que el poema es uno de los tres, de la autoría de Loynaz, que Jesús J. Barquet y Norberto Codina han incluido en su compilación, *Poesía cubana del siglo XX* (Barquet y Codina, 2002, p. 132).
- 4 A menos que se indique lo contrario, las citas de los poemas de Loynaz provendrán de la edición de César López, *Poesía completa*.
- 5 Aparece en las antologías de Mateo (Loynaz, 1993a, p. 94), de Núñez (Loynaz, 1993c, p. 89) y de Simón (Loynaz, 1993d, p. 24).



- 6 En la antología de Mateo (Loynaz, 1993a, p. 122), de Núñez (Loynaz, 1993c, p. 128) y de Simón (Loynaz, 1993d, p. 127).
- 7 César López asumió la redacción del prólogo, que tituló “Criaturas enviadas”, de una edición póstuma de *Poemas sin nombre* (2000). En el mismo atesta que “todo el ámbito del conjunto poético está tocado por la delicadeza que la palabra trasmutada imprime a la angustia y a la indagación del destino, a la seguridad humilde y altanera a un tiempo de quien sabe, de quien intuye, de quien conoce su misión” (López, 2000, p. 8), para agregar una frase de suma importancia que abrevia la percepción que se pudiera tener de esta entrega: “los poemas que no tienen nombre ocupan un ámbito tocado por el impulso de la poesía” (López, 2000, p. 15). Recomendando a los lectores esta frase al momento de su encuentro con este poemario.
- 8 Foucault no es parco a la hora de exponer sus diversos razonamientos sobre el cuerpo en su enfrentamiento con el poder y en su diálogo, a veces tuteo, con el mismo. Hay que observar que aunque el crítico no haya expresado directamente que el cuerpo es un *asiento de necesidades*, sí lo ha anotado como preámbulo de sus incursiones en el tema. Este estudio utiliza el comentario como base de lo que podría servirse Loynaz a la hora de referirse al cuerpo en sus poemas y cómo, además, tras la fachada de la sumisión de la hablante lírica se escuda la fortaleza de a quien no le importa dialogar con el poder.
- 9 Incluido en la antología de Núñez (Loynaz, 1993c, p. 183).
- 10 María Lucía Puppo ofrece, en el texto que aparece en las obras citadas, un contundente análisis sobre la presencia de la rosa en los poemas de Loynaz. Véase, con especial interés, el capítulo titulado “La tentación de la rosa” (Puppo, 2006, pp. 41-52) para un mejor entendimiento del tema.
- 11 Se torna imprescindible apuntar las ediciones consultadas para determinar esta diferencia de vocablos en el Poema XL. La edición original de *Poemas sin nombre* (1953), tal y como fuera indicado, reza “campo de ceniza” (Loynaz, 1953, p. 48). A su vez, la *Obra lírica*, publicada dos años más tarde y compuesta de diversos poemarios de Loynaz (*Versos 1920-1938*, *Juegos de agua* y *Poemas sin nombre*), al llegar al Poema XL de la última colección, repite “mi campo de ceniza” (Loynaz, 1955, p. 275). Esto nos lleva a la edición del año 2000, de *Poemas sin nombre*, donde se observa, también, “campo de ceniza” (Loynaz, 2000, p. 66). Por lo tanto, solamente la edición de 1993, coordinada por César López al igual que la correspondiente al año 2000, exhibe un Poema XL diferente: “mi cuerpo de cenizas” (Loynaz, 1993e, p. 115). Como dije, quizás sea una simple errata o equivocación; pese a ello, la duda, y consecuente especulación, sobre una posible modificación por parte de la poeta permanecerá vigente. Al mismo tiempo, quiero expresar mi agradecimiento al bibliotecario Paul Losch, de la Universidad de la Florida, en Gainesville, por su invaluable ayuda a la hora de ubicar las ediciones citadas.
- 12 Aldo Martínez Malo, albacea de Loynaz, explica en “Poemas sin tiempo...” (Martínez Malo, 1997, pp. 5-6) –lo que parece actuar de introducción a *Melancolía de otoño*– cómo Dulce María le entregó unos cuadernos que contenían poemas, también sin nombre, que la poeta había compuesto junto a los otros, pero que por una razón u otra no los había incluido en la publicación original y, lo más significativo, casi estuvo a punto de destruirlos. César López, en la introducción de su edición de los *Poemas sin nombre* de Loynaz, atestigua que estos poemas rezagados “no desmerecen de sus hermanos” (López, 2000, p. 9). Tanto Martínez Malo como López reconocen el valor de estos versos y no vacilan en considerarlos, aunque en publicaciones diferentes, como de la misma estructura y calibre que los que sobrevivieron la purga inicial de la poeta. Consúltese el escrito de Martínez Malo, ya que este ofrece datos adicionales que serán de interés para los curiosos lectores.
- 13 Este es otro ejemplo de poemarios publicados tras la poeta recibir el “Cervantes” y, por consiguiente, no recogido por César López en su edición de la *Poesía completa*. Aldo Martínez Malo, explica que “reúne poemas que

Dulce María Loynaz mantuvo inéditos por más de 50 años” y añade que “la poetisa me dio el consentimiento de darlo a conocer y me apresuré en agregar a esos poemas que no tienen nombre los últimos que ella escribiera entre 1958 y 1959 y que, sobre todo, tienen el valor de presentarnos a una Dulce María que iniciaba un giro en su obra lírica” (Martínez Malo, 1993, p. 11). El valor de esta colección es innegable. Nótese que, bajo su nombre, el compilador se autodesigna “Albacea de la obra de Dulce María Loynaz” (Martínez Malo, 1993, p. 11).

- 14 Ninguno de los poemas incluidos en *Finas redes* tiene, como en otras entregas similares, un número romano identificatorio. En el índice aparecen, sin orden aparente, por el contenido respectivo del primer verso. Hay que notar que Aldo Martínez Malo, en su introducción a *Melancolía de otoño*, hace una breve alusión a estos poemas que componen *Finas redes* (Martínez Malo, 1997, p. 5).

## Notas de autor

- \* Estadounidense. Ph.D. en Filología española por la Florida State University, Tallahassee, Florida, Estados Unidos. Profesor catedrático del Departamento de Lenguas Modernas de la University of Central Florida, Orlando, Florida, Estados Unidos. Correo electrónico: [hlopez@ucf.edu](mailto:hlopez@ucf.edu) ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6229-038X>