

DULCE MARIA LOYNAZ: FE RELIGIOSA Y OBRA POETICA

Except where reference is made to the work of others, the work described in this thesis is my own or was done in collaboration with my advisory committee. This thesis does not include proprietary or classified information.

---

Sara Marta González

Certificate of Approval:

---

Jorge Muñoz  
Assistant Professor  
Spanish

---

Jana Gutiérrez, Chair  
Associate Professor  
Spanish

---

Patrick Greene  
Assistant Professor  
Spanish

---

George T. Flowers  
Dean  
Graduate School

DULCE MARIA LOYNAZ: FE RELIGIOSA Y OBRA POETICA

Sara Marta González

A Thesis

Submitted to

the Graduate Faculty of

Auburn University

in Partial Fulfillment of the

Requirements for the

Degree of

Masters of Arts

Auburn, Alabama  
December 19, 2008

DULCE MARÍA LOYNAZ: FE RELIGIOSA Y OBRA POÉTICA

Sara Marta González

Permission is granted to Auburn University to make copies of this thesis at its discretion upon request or individuals and at their expense. The author reserves all publication rights.

---

Signature of Author

---

Date of Graduation

THESIS ABSTRACT

DULCE MARÍA LOYNAZ: FE RELIGIOSA Y OBRA POÉTICA

Sara Marta González

Master of Arts, December 19, 2008  
(B. A., Florida International University, 2006)

77 Typed Pages

Directed by Jana Gutiérrez

Esta tesis consiste en un estudio de la temática religiosa en la obra de Dulce María Loynaz. Se analizan voces líricas opuestas que van desde la devoción hasta la irreverencia. Con el fin de resolver esta contradicción se analiza la conexión entre estos registros tan diferentes y el contexto histórico biográfico.

Primeramente se realiza una exposición de los momentos más significativos en la vida de Loynaz y de la publicación cronológica de su obra, junto a un análisis de su significativo papel en la literatura cubana e hispanoamericana. Como base teórica, esta investigación se apoya en la conceptología del misticismo cristiano y su relación con el género poético. Para el análisis textual se analiza como la poesía de Loynaz es devota, profana, y como en ocasiones tiene rasgos místicos también.

Se logra establecer una reconciliación de voces líricas aparentemente opuestas, al demostrarse que se trata de un sólo yo en diferentes etapas de su desarrollo filosófico, quien además corresponde a un narrador de alto significado autobiográfico.

## ACKNOWLEDGEMENTS

Ofrezco mi gratitud al departamento de Foreign Languages de la universidad de Auburn, Alabama, a todos mis compañeros y profesores, especialmente a la Dra. Socarrás por su preocupación constante; también a Teleeda Edwards, Lochlyn Knight, Barbara Yates, al Dr. Madrigal y al Dr. Weigel por su ayuda.

Quiero agradecer primordialmente a mi comité, el Dr. Greene y el Dr. Muñoz por su paciencia y apoyo incondicional; y a la doctora Gutiérrez cuya guía ha sido invaluable, sin ellos esta investigación no hubiera sido posible.

También quiero agradecer a mi familia. Quiero reconocer el ejemplo de mis padres y mi abuela que me inculcaron la importancia de la academia y de mi madre quien me transmitió el amor por la literatura. Agradezco a mi hermana y a mis primos Marta y Alfredo por su entusiasmo durante toda mi carrera. Agradezco a mi esposo por su ayuda diaria y a Olivia por ser mi inspiración.

Style manual used: MLA Handbook for Writers of Research Papers, Sixth Edition

Computer software used: Microsoft Word

## CONTENIDO

I	INTRODUCCIÓN.....	1
II	ASPECTOS BIOGRÁFICOS Y PRODUCCIÓN LITERARIA.....	6
III	MISTICISMO Y TEOLOGÍA FEMENINA DE LA EXPERIENCIA RELIGIOSA COMO FUENTES TEÓRICAS.....	17
IV	RELIGIOSIDAD Y OBRA POÉTICA: ANÁLISIS TEXTUAL.....	28
V	CONCLUSIONES.....	63
	BIBLIOGRAFÍA.....	65
	OBRAS CONSULTADAS.....	69

## CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN

Dulce María Loynaz constituye una figura central para las letras hispánicas. De ella, dijera Juana de Ibarburou: “ha dicho que me admira ¡cómo entenderlo, si quien lo dice es más grande que yo! Dulce María Loynaz es hoy, y de todo corazón lo creo, la primera mujer de América” (Núñez 361).

Verdaderamente Loynaz ocupa un lugar de honor junto a las grandes poetisas posmodernistas: la misma Juana de Ibarburou, Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral. Igualmente, su obra recibió amplia acogida en España. Allí siempre encontró las puertas abiertas a la publicación de sus libros y fue galardonada con el Premio Miguel de Cervantes en 1992, el cual recibió de manos del rey Juan Carlos I junto a la Orden Isabel la Católica y el Premio Federico García Lorca, entre otros muchos reconocimientos a lo largo de su vida.

Loynaz es la poeta por excelencia. Humildemente reconoce, como si fuese una falta, como en cada uno de sus acercamientos a la prosa se cuele la lírica caprichosa:

Se me ha dicho con frecuencia 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. (Simón 224)

La sinceridad es lo que define su actitud hacia la creación poética. No hay nada en su obra que no sea ella misma. Es ésta traslucida como es trascendente. Como bien ha observado César González Ruano: “Aquellos versos y todos los demás suyos eran verdaderos estados de conciencia que formulaban una misteriosa, y sin embargo, lógica unidad con la vida de la poetisa... Siempre será tan baja, tan interior, que habremos de recogernos para oírla bien” (Horno-Delgado 91).

Para Loynaz, la poesía es además fuente de inspiración para la vida diaria. Y así se lo manifiesta de manera rotunda a Vicente González Castro, quien describe el incidente en Un encuentro con Dulce Maria Loynaz: “Le dije que estaba muy sorprendido porque había ido en busca de una mujer a la que esperaba encontrar escribiendo poemas de amor y la hallaba pelando papas,” a lo que Loynaz responde, “Joven, no sabe usted la poesía que puede encerrarse en pelar papas” (21).

Al definir la Poesía en su ensayo “Mi poesía: autocrítica,” ésta queda constituida como una categoría trascendente ante la cual el poeta debe mantener un alto compromiso:

Si para empezar estas muy limitadas exploraciones yo me viera obligada a decir que la Poesía es algo, yo diría que la Poesía es tránsito. No es por sí misma un fin o una meta, sino sólo el tránsito a la verdadera meta desconocida. 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. La Poesía como el árbol, debe nacer  
dotada de impulso vertical. (Loynaz 138-139)

Dada la importancia del tema religioso en su obra, éste no ha pasado inadvertido a críticos y estudiosos. En su ensayo “Testimonio de una destrucción: Últimos días de una casa”, Jesús J. Barquet caracteriza la escritura de Loynaz como situada dentro de un marco religioso cristiano (37). Sin embargo, no abundan las investigaciones que se ocupen de analizar esta temática dentro de la obra loynaziana globalmente y teniendo en cuenta todos sus matices. Este trabajo viene a llenar ese vacío.

Investigaré el significado de lo religioso, ampliamente difundido dentro de su obra, en cuanto a su ubicación histórico-biográfica. Es decir, que tendré como objetivo demostrar la relación entre historia personal, medio ambiente y el tópico religioso en su poesía. Es mi meta realizar un análisis textual que ahonde en la multiplicidad de voces líricas dentro de la poesía loynaziana en cuanto al tema religioso se refiere. Quiero encontrar el nexo entre un yo empírico que en ocasiones es profundamente irreverente y que en otras se muestra con gran devoción y humildad religiosa. Para ello, me apoyaré en la definición del misticismo cristiano.

Primeramente dedico un capítulo a realizar un breve bosquejo de los eventos más significativos de su vida, especialmente aquellos que guarden relevancia con el tema de la presente investigación. Se incluirá su producción literaria en orden cronológico y se tomará en consideración el entorno social.

Dulce María Loynaz fue testigo de momentos decisivos para la historia cubana y esto ha de encontrar eco en su obra de una forma u otra. Su mismo origen - me refiero al hecho de ser la hija del general, a su sangre mambisa- la ha de marcar, y esto va a

quedar plasmado en su poesía. Su momento histórico también coincide con un periodo muy prolífero en las letras hispanoamericanas, ambiente este favorable para desarrollar el genio.

El siguiente capítulo se enfoca en definir conceptos claves para esta tesis. Previo a adentrarnos en un análisis textual del tópico religioso, se hace necesario definir términos como misticismo y religión. La tradición poética desde siempre ha albergado a la poesía religiosa; consecuentemente, sería oportuno responder qué es poesía religiosa y cómo se diferencia de otros tipos de lírica.

El último capítulo, por su parte, tiene como propósito llevar a cabo el análisis textual. Estará basado en la poética de Loynaz en su totalidad, aunque se prestará mayor atención a dos libros en particular: Versos y Poemas sin nombre, ya que marcan la cumbre de la madurez literaria de la autora, además de ser emblemáticos de un momento de transición en materia vital directamente relacionado con el tema central que se investiga en este trabajo; y también por su extensión y las consecuentes posibilidades de exploración temática. Se incluye Jardín, ya que si bien es una novela, no debe ser considerado obra en prosa absolutamente, más bien novela lírica que es como la autora lo ha designado.

Habrán tres acápites; el primero verá la presencia del ideal franciscano, el segundo tratará sobre la mística y el tercero profundizará en el cristianismo católico - religión de cuna de la poeta.

Responderé a las interrogantes planteadas - estableciendo el nexo entre la voz poética y cuánto de autobiográfico ésta pueda encerrar- en la medida en que esa parte de

misterio que paradójicamente acompañó a la límpida sinceridad de Dulce María Loynaz lo permita. Como ella misma dijera:

No es mi culpa de que al igual que a la vieja luna  
se me quede siempre una mitad en la sombra, que  
nunca podrá verse desde la tierra. (Simón 104)

## CAPÍTULO II: ASPECTOS BIOGRÁFICOS Y PRODUCCIÓN LITERARIA

Dulce María Loynaz perteneció a una de las familias más ilustres de la sociedad burguesa habanera de principios de siglo XX. Su nacimiento en 1902 estuvo marcado por la huella patriótica, al ser la hija del general de la guerra independentista de 1895 a 1898, Enrique Loynaz del Castillo, quien además escribiera el “Himno invasor” del ejército mambí.

Con el advenimiento de la revolución de 1959, gran parte de la clase burguesa emigró, incluso su esposo: Pablo Álvarez de Cañas. Curiosamente ella no le siguió. ¡Cómo habría de abandonar su isla la hija del general! Su patriotismo la define en lo personal tan bien como en la palabra escrita. Al respecto afirma Pablo Armando Fernández: “Dulce María Loynaz es cubana no por el hecho de haber nacido en Cuba, o porque ella cuente con tres o cuatro generaciones de ascendientes cubanos. Lo es porque esos cubanos ancestrales y ella misma, a su manera, pelearon por Cuba y a Cuba le sacrificaron muchas cosas” (Alemany 41).

Su relación con la patria es incondicional y hasta personal, según testimonia ella misma: “La tierra se lleva a veces sin saber y sin querer como un ala dormida o como una cruz de nacimiento. Pero se lleva, siempre, a pesar de todo y sin contar con nada. Sobre esto sí que nadie puede echar cuentas: se es de la tierra como se es de la madre, sin previo acuerdo y sin posible o efectivo arrepentimiento” (Vivanco 102).

Si bien ella permaneció en la isla a pesar de todo, no se integró al proceso histórico que comenzaría a cambiar su mundo conocido; se encerró por el contrario en un hermetismo que describe no sin cierta amargura:

Desde 1959 no he publicado nada. Yo he escrito mucho, pero se ha publicado muy poco y eso no es culpa mía. Yo siempre he estado dispuesta a que impriman mis libros ¿qué más puede pedir un autor? Me he mantenido enclaustrada en mi casa habanera y al margen de la política que es terreno minado para un escritor. Las autoridades revolucionarias no me han tratado ni bien ni mal, pero me han respetado. Han sido 40 años de silencio. (Zambrano 8)

El amor por su país y la soledad representan una presencia constante en su obra. La insularidad de Cuba se reproduce en su propio mundo cerrado y esta experiencia se va a plasmar en su quehacer literario, “Isla mía, ¡qué bella eres y qué dulce!...pareces un arco entesado que un invisible sagitario blande en la sombra, apunta a nuestro corazón” (149). En la opinión de Selena Millares, esta insularidad que va a ser tema principal en su lírica: “es de naturaleza biográfica y poética – y con todas sus consecuencias y connotaciones -, la aparta de las muchedumbres y de la fama” y añade cómo a la misma también viene a sumarse su “condición de mujer en un mundo androcéntrico” (Alemany 46).

De acuerdo a Jesús J Barquet, Dulce María se encuentra “dentro del grupo de los poetas intimistas cubanos, que como signo de los tiempos turbulentos que atravesaba la historia nacional en los años cincuenta avanzaban hacia lo religioso y el recogimiento” (49). Por turbulentos, Barquet se refiere a la destrucción de los viejos valores burgueses y

de los ideales criollos y el establecimiento de un capitalismo incipiente que calcaba el modelo norteamericano. Tales circunstancias llevarían a una crisis nacional cuya culminación sería la mencionada revolución, y ésta, como hemos establecido, acrecentaría aún más el recogimiento de la poeta.

El distanciamiento, una vez más, de su esposo debió haber sido devastador. Según explica, la condujo a un exilio interior: “La partida de Pablo fue un golpe muy duro para mí. Al quedarme a solas conmigo misma empecé a cuestionarme muchas cosas. Renuncié a seguir ejerciendo la abogacía y decidí no escribir más, pensé que la poesía no les interesaba ya a los cubanos” (Vivanco 102). Por supuesto que este retiro de las letras sería una decisión temporal.

La soledad se recrudece aun más ya que en un corto periodo de tiempo (1963-1977) muere casi toda su familia: su padre, sus hermanos, hasta su esposo que había regresado a la isla tras una ausencia de más de diez años. El coronel muere el 10 de febrero de 1963 y es enterrado con honores militares. Le siguen, tres años después, su hermano Enrique y su madre. Entonces regresa Pablo, enfermo, y también fallece en agosto de 1974. Y cuando ya parecían suficientes las desgracias, muere el hermano Carlos Manuel, en agosto de 1977.

Nace una poeta: educación, influencias y fuentes de inspiración

En cuanto a los años formativos, la educación recibida desde la niñez se limitaría a tutores (en ocasiones su propia madre: María de las Mercedes Muñoz) y a lecturas hogareñas. Ni ella ni sus hermanos salieron de la casa con este fin. Sin embargo, no por la falta de tradicionalismo, puede decirse que haya sido ésta insuficiente; por el contrario,

además de dominar varios idiomas, puede apreciarse un amplio bagaje cultural en su obra. Con éxito llevaría a cabo el Doctorado en Derecho Civil que le sería otorgado por la Universidad de la Habana en 1927 y hasta llega a presidir la Academia Cubana de la Lengua y a ser miembro de la Real Academia de la Lengua Española.

Junto a sus hermanos, cultivó el amor por la poesía. Desde muy jóvenes, ya cuentan con un estilo sólido tal y como afirma:

Fueron 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 Jiménez y García 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 como en éxtasis. A pesar de que se ha dicho más de una vez, no creo que los dos insignes andaluces hayan podido añadir algo a una poesía ya filtrada por siete tamices. Ya estábamos muy maduros, muy resueltos a ser nosotros mismos con aquella altivez y aquel pudor que habría de convertir nuestra obra en el Hortus Conclusus de la Epístola. (González 1)

A complementar los estudios y lecturas se suman múltiples viajes. En 1929 visita varios países del medio oriente: Turquía, Libia, Siria, Palestina y Egipto; este último le inspiraría “Carta de amor al rey Tut-Ank-Amen”. La travesía la realiza en compañía de



su madre y su hermana Flor y hasta experimentan una aventura cuando el tren en que viajaban es tiroteado y se ven obligadas a continuar parte del trayecto a camello. También viaja varias veces a Estados Unidos y por supuesto a España, donde dicta conferencias y recibe condecoraciones. Precisamente entre su obra figura un libro de crónicas que escribiera en un viaje a las Islas Canarias con su esposo Pablo, me refiero a Un verano en Tenerife.

Ya en la edad adulta eran famosas las tertulias literarias, las llamadas “juevinas,” que tenían lugar en la casa familiar del Vedado y donde confluían importantes figuras de las letras. Según lo describe Loynaz en Fe de vida: “Chacón y Calvo y Fernández de Castro (José Antonio) fueron de los primeros, y con ellos vinieron otros y otros más. Vino García Lorca. Vino también Alejo Carpentier, por entonces un joven muy prometedor, ya con una cultura abrumadora” (152). En estas reuniones se fragua la amistad de la familia con Lorca, y Loynaz queda expuesta a las principales tendencias artísticas europeas que se iban abriendo paso en el continente americano, las vanguardias entre ellas.

A propósito del papel intelectual de los hermanos Loynaz, Carmen Alemany afirma: “Dulce y sus hermanos heredaron una torre de marfil y vivieron de forma coherente con lo que les fue enseñado: principios, criterio agudo y objetivo, elegancia y discreción. Tal fue su presencia y consideración en el mundo intelectual de La Habana que el escritor Alejo Carpentier intentó reflejar, con otros nombres, la vida de los Loynaz en El siglo de las luces” (143).

Los Loynaz, como la mayoría de las familias aristocráticas cubanas, especialmente dada su ascendencia española, profesaban la religión católica. Fuentes

autobiográficas revelan cuán importante fue esta influencia para su formación. Por ejemplo, en una entrevista realizada por Pedro Simón, la poeta alude como entre sus predilecciones literarias se encuentran los libros de San Agustín, San Jerónimo, y las biografías de San Pablo, y San Juan de la Cruz (Simón 42). Y hasta un santo figura en su árbol genealógico: San Martín de la ascensión de Loynaz, franciscano que murió martirizado en Japón en el siglo XVI (Simón 35).

Un rasgo distintivo de su personalidad y que va a aparecer reflejado en su obra, es la autodeterminación. ¡Cuánto le costaría a Loynaz el divorcio de su primer esposo, su primo Enrique de Quesada y Loynaz, en un medio en el que no sólo era infrecuente sino poco tolerado por motivos sociales y religiosos! Con respecto a las razones tras la separación confiesa:

Enrique no era un intelectual y más bien le molestaba mi labor, se sentía como desplazado del cerco que me rodeaba, que era todo de poetas, escritores, periodistas, era un ambiente en el cual no tenía papel ninguno sino el de ser mi marido. Eso fue minando mucho nuestra relación.

(Vivanco 61)

Y añade en Fe de Vida: “Muchas penas habría de atraerme en el futuro aquel gesto de liberalidad. Cuando iniciamos el divorcio, lo que yo pedí fue que todo, inclusive el trámite judicial, se llevara a cabo en el mayor secreto” (193).

Quizás la fortaleza para una decisión tal le venga del ambiente en que creció. Tal y como afirma Gema Areta en su ensayo “Polvillo de purpurina: La poesía de Dulce María Loynaz,” su hogar era un “mundo patricio de poderoso imaginario femenino provocado por el temprano divorcio de los padres, el férreo matriarcado impuesto por la

madre y la abuela, y el recuerdo de tres o cuatro generaciones rígidas y frías”  
(Alemany 92). Podría ser que a su vez este ambiente haya influido en esa parte de su obra de rasgos feministas: “Canto a la mujer estéril”, por citar un ejemplo.

Pues bien, la pareja se divorcia el 4 de noviembre de 1943 y poco tiempo después ella se casa con su primer amor: Pablo Álvares de Cañas, quien inspiraría la mayor parte de su poesía amorosa y hasta un libro de crónicas: Fe de vida. Al respecto del papel que tuvo este hombre en su quehacer literario nos dice: “Sin él, nada hubiera hecho o nadie hubiera conocido lo que hacía. El fue no sólo el animador, el inspirador de mis mejores poemas, sino también el que le dio viabilidad, esa condición jurídica que significa aptitud para mantenerse en el mundo” (Vivanco 71).

Su amor por Pablo fue un proceso largo y doloroso. Estuvo investido por el sufrimiento y la imposibilidad, como bien revela su poesía amorosa, ya que la relación se vio minada por la oposición familiar a que se uniese a un hombre sin fortuna y de diferente condición social. No sería hasta años después que la pareja se reencuentra y finalmente Dulce María decide navegar contra corriente. A propósito escribe en Fe de vida “Hacía mucho tiempo que yo no lloraba ni escribía versos, pero esa noche, lágrimas que parecían semisólidas – y digo esto por el trabajo que costó a mis ojos desprenderlas – empezaron a descender lentamente, silenciosamente hasta la almohada. Luego me incorporé y empecé a escribir al tacto en la tiniebla, en la doble tiniebla: *El beso que no te di/ Se me ha vuelto estrella dentro*” ( ).

Movimiento y contexto literario

En referente a la ubicación de la obra de Loynaz como parte de un movimiento, se admiten varias clasificaciones tal vez por ser eslabón transitorio entre el modernismo y el postmodernismo. Virgilio López Lemus la ubica dentro de la generación de los poetas intimistas de los años veinte (13). De hecho, es opinión generalizada y no se trata sólo de una coincidencia espacio-temporal, sino que también aspectos temáticos y estilísticos pudieran apoyar esta clasificación. Mencionemos, por ejemplo, su preocupación existencial, y en cuanto a estética, la experimentación formal que va desde una métrica rigurosa a la más alta manifestación de la lírica en forma de prosa.

Sin embargo, otras características apoyan una clasificación modernista. Horno-Delgado, partidaria de esta visión, basa su argumento en el concepto de la poesía pura. Para ella, esto se entiende desde “la vibración de los contenidos intelectuales del poema y el repudio de lo vulgar” (180). Por su parte, Eugenio Florit la presenta en la Universidad de Columbia en Nueva York como una voz definitiva de la estética simbolista en la poesía cubana (Ruy 2).

Como toda categorización, no se trata más que de una síntesis del pensamiento humano, una división abstracta y arbitraria. La poeta no admite influencias ni comparaciones. Su obra es una obra sui géneris, como ella misma señalara:

Yo nunca me he preocupado de ubicarme en ninguna escuela ni en ninguna generación de poetas; son algunos críticos quienes lo hacen. Creo, sinceramente, que no pertenezco a ninguna. Como he dicho antes, producto del medio en que me formé, vengo a ser en el proceloso mar de la poesía como un navegante solitario. (Simón 48)

## Poesía mística

La poesía místico-religiosa es compartida por Loynaz con una larga tradición de voces femeninas cubanas. Más de un siglo de poesía femenina representado por Gertrudis Gómez de Avellaneda, Juana Borrero, Fina García Marruz, entre otras, refleja una espiritualidad religiosa cernida por la estética romántica, la modernista, en fin cada una con su propio matiz.

Sus contactos con el grupo Orígenes son escasos. Así es que no puede afirmarse una influencia casuística entre el trascendentalismo que opera en la poética de José Lezama Lima y los demás que forman el grupo y el misticismo de Loynaz. Sin embargo, Lezama manifiesta su admiración por Jardín, que según el padre Gaztelu, fue la última novela leída por el poeta antes de morir en epístola dirigida a Loynaz:

Las obras que están hechas para resistir el tiempo son diversas y van sumando como misteriosas arenas. Al llevar la vida a su Jardín, usted lo ha convertido en un arquetipo, una de esas esencias platónicas que no sólo vencen al tiempo sino que éste se vuelve su olvido y le va regalando nuevos misterios y funciones. Lo que sí siento es no haberla conocido antes, pues su vida aparece en su obra con toda la seducción que apuntan la gracia y una manera delicada de acercarse a los que nos rodean como si fueran un misterio que se nos entrega y que al mismo tiempo permanece sellado. Usted ha creado lo que pudiéramos llamar el tiempo del jardín, allí donde toda la vida acude como un cristal que envuelve a las cosas y las presiona y sacraliza. (Ruy 3)

Loynaz mantiene harta conciencia de su papel entre las grandes voces líricas de América. Al respecto dialoga con Gabriela Mistral, a quien hospedara en su casa en varias ocasiones:

Una tarde dedicada a estos temas, le pregunté que cuál era, en su opinión, el mejor poeta de América Latina. Gabriela sin titubear me respondió: «Rubén Darío», lo cual me llenó de sorpresa, pues él era algo pomposo, dado a la grandilocuencia. Y seguidamente, de manera capciosa fue Gabriela quien me preguntó: «¿Ah, y la poetisa?». Palidecí y ella salvándome del aprieto me dijo: «No vaya a cometer la simpleza de decir que soy yo». Entonces dueña de mí le conteste con el genio vivo: «No voy a poner a otra a su lado, pero voy a decirle otra verdad que tal vez no le parezca tan simple: Si otra de nosotras, como dice usted hubiera vivido los años suyos no sería usted la primera poetisa de América, sino Delmira Agustini. «Gabriela, sin inmutarse, contestó: «también coincido con usted». (Martínez 5)

Al fallecimiento de Gabriela, Loynaz dicta una conferencia titulada “Gabriela y Lucila” en el Liceo de la Habana.

Obra poética: una reseña cronológica

Una cronología exacta de su obra sería arduo trabajo si fuese posible. Publicó sus versos en múltiples periódicos y revistas cubanas y del extranjero; por lo que lograr una documentación detallada de dichas publicaciones se aleja de los propósitos de esta tesis. Me limitaré a referir las obras en las que se centra esta investigación, los volúmenes más

inclusivos. En resumen: la primera edición de Versos se publica en la Habana en 1938. A ésta le sigue la edición madrileña de Juegos de Agua en 1947. Posteriormente aparece su novela lírica Jardín también en España en 1951, seguida de “Carta de amor al rey Tut-Ank-Amen” y Poemas sin nombre ambos en 1953. Tras un largo olvido, Dulce María es redescubierta por sus lectores y se publica Poemas náufragos en 1990, a continuación Bestiarium en 1991, y Finas redes ve la luz en 1994. En 1997 se publica Melancolía de otoño, obra ésta que de muchas maneras se asemeja en carácter a Poemas sin nombre. Finalmente, Diez sonetos a Cristo es publicado póstumamente en 1998, se trata sin embargo de una de las primeras creaciones, una obra que pertenece a sus albores como escritora en la muy temprana juventud.

### CAPÍTULO III: MISTICISMO Y TEOLOGÍA FEMENINA DE LA EXPERIENCIA RELIGIOSA COMO FUENTES TEÓRICAS

El cristianismo siempre ha acogido con beneplácito a la expresión poética como una forma de alabanza y comunión con lo sagrado. De hecho, la Biblia misma cuenta con obras en este género como el Cantar de los Cantares. En cuanto a una clasificación general, la poesía religiosa puede ser devocional o mística. A su vez, la poesía hispanoamericana se encuentra estrechamente ligada a la tradición católica, dado el carácter religioso que tuvo la conquista de América y que acompañó a la subsiguiente colonización del continente. Desde Sor Juana Inés de la Cruz hasta la autora de este estudio puede verse como el catolicismo ha influenciado la creación poética en Hispanoamérica.

Ahora bien, dentro de la poesía religiosa en la tradición occidental en general resaltan singularmente los grandes poetas místicos españoles como Santa Teresa y San Juan de la Cruz; creando un lugar privilegiado para el misticismo dentro del género poético. En este punto, es menester acercarse a la definición de misticismo y su relación con la poesía. El término proviene del vocablo latino *mysticus*, y del griego místico, y es relativo a los misterios religiosos. Una definición más completa podemos encontrar en el diccionario de la Real Academia Española (Vigésima segunda edición):

Misticismo: Estado de la persona que se dedica mucho a Dios o a las cosas espirituales; 2 Estado extraordinario de perfección religiosa, que consiste



esencialmente en cierta unión inefable del alma con Dios por el amor, y va acompañado accidentalmente de éxtasis y revelaciones; 3 Doctrina religiosa y filosófica que enseña la comunicación inmediata y directa entre el hombre y la divinidad, en la visión intuitiva o en el éxtasis.

Aún cuando el término misticismo no es exclusivo del cristianismo (existen las vertientes egipcia, la oriental, etc.), me voy a limitar únicamente al misticismo católico romano, ya que es la forma que se considera tradicional o clásica en el mundo occidental y por ende, va a ser la influencia de mayor relevancia en el arte europeo e hispanoamericano, particularmente la poesía.

Muchos han sido los místicos que ha legado la tradición católica. Ya mencioné a Santa Teresa de Ávila y a San Juan de la Cruz, quienes dieron mucho auge al fenómeno contemplativo durante el renacimiento. Ambos son considerados doctores de la iglesia y figuras claves durante la contra-reforma católica; y su obra lírica va a ser la fuente de inspiración y modelo para toda una tradición poética posterior, como ya expuse anteriormente.

Entre los místicos más importantes durante la Edad Media se encuentra, Francisco de Asís. El santo es uno de los más populares, producto del radicalismo con que asumió su conversión: renunciando a la riqueza familiar y sumiéndose en la más absoluta pobreza.

Entre los aspectos más sobresalientes de su vida se encuentran la estigmatización y una tendencia al misticismo panteísta que lo lleva a redactar el “Cántico al hermano sol”:

Loado seas, mi Señor, con todas tus criaturas,  
especialmente el señor hermano sol,  
el cual es día, y por el cual nos alumbras. (5-7)

Constituye éste la culminación artística de un largo proceso de absorción contemplativa y arrobamiento amoroso con toda la creación.

Hildegarda de Bingen y Juliana de Norwich: hacia una teología de lo femenino

En el medioevo se destacan varias mujeres como exponentes de una forma de misticismo estrechamente ligado a un pensamiento teológico re-estructurador de la visión que la iglesia tiene de la mujer. Es por ello que para los estudiosos contemporáneos son consideradas como iconos feministas. Voy a referirme a Hildegarda de Bingen y a Juliana de Norwich.

Ante todo, sorprende la gran envergadura de la participación femenina en el misticismo católico en general, dado el papel secundario de la mujer en la iglesia, y en particular durante este periodo histórico en el cual el pensamiento teológico estuvo plagado por la misoginia. En mi opinión, la mujer encuentra dentro de la esfera mística el protagonismo que le es negado en otras áreas. Como el espacio místico pertenece completamente a Dios, no hay en él jerarquías donde rija lo masculino, la mujer encuentra en éste una posibilidad de expresarse y “ser” libremente.

La tendencia misogenista medieval se asienta sobre las ideas de los padres de la iglesia entre otras corrientes filosóficas como las concepciones predominantes sobre la medicina y el cuerpo humano. La teología anti-femenina tuvo una amplia difusión en los

manuales de predicación de la época, tomando como punto de partida interpretaciones de pasajes bíblicos. En sus Confesiones, San Agustín diría de la mujer: “It is not by her nature but rather by her sin that a woman deserved to have her husband for a master” (Blamires 80). Y más adelante agrega: “For Adam was formed first, then Eve, and Adam was not seduced but the woman was seduced and fell into sin. In other words, it was through her that man sinned” (Blamires 80). Así es que los predicadores medievales encuentran su fuente de inspiración en los escritos de los padres de la iglesia como el mismo San Agustín y centran su discurso alrededor de hechos bíblicos tales como la tentación de la mujer por la serpiente y su origen a partir de la costilla de Adán. Es decir, que la mujer sólo es imagen de Dios en la medida en que es imagen del hombre, es por lo tanto una imagen menos perfecta. A su vez, ella es la causa del mal en el mundo, por ser heredera de Eva, la primera mujer que pecó; y por cuya causa fue expulsado el hombre del paraíso.

Igualmente resulta muy curiosa la antropología misógina. Según Elena Carrillo en “De nuevo sobre ese animal bípedo que llaman mujer” existía una colaboración tácita entre el clérigo y el médico durante el siglo XV y anteriormente (102). Biológicamente, la mujer era considerada un varón imperfecto, su anatomía reproductiva vista como el inverso de la masculina (Cruz 516). A esto se suma la ausencia de semen en la mujer, lo que ante la mirada de los galenos medievales la coloca en una situación pasiva al momento de la procreación, y por consiguiente menos importante. También la teoría de los cuatro humores a la cabeza de la ciencia médica medieval la desfavorecía. La mayor humedad en el cuerpo femenino dada fundamentalmente por la menstruación le atribuye un temperamento flemático, el cual es el más débil de los cuatro (Cruz 517).

Todo esto se extiende a la dimensión psicológico- filosófica en la que se llega a analizar la etimología misma de la palabra mujer. De acuerdo a Martín de Córdoba la palabra viene del latín *mulier*, queriendo decir muelle, y según él esto significa que la personalidad femenina es voluble, inconstante, en fin... una vez más, débil (Cruz 520). San Isidro llega a afirmar que en la mujer no hay suficiente vigor mental para resistir la tentación, por lo tanto ésta es menos virtuosa y más propensa al pecado que el hombre (Cruz 520). A su vez, Martín de Córdoba añade a la misma idea:

Las mujeres siguen los apetitos carnales, como es comer e dormir a folgar, e otros que son peores. En esto les viene porque en ellas no es tan fuerte la razón como en los varones, que con la razón que en ellos es mayor, refrenan las pasiones de la carne; pero las mujeres más son carne que espíritu; e por ende, son mas inclinadas a ellas que al espíritu. (Cruz 521)

Las místicas femeninas proponen, a partir de su experiencia trascendente, una visión completamente diferente del papel de la mujer en la creación. Aún cuando sus propuestas se oponen a lo dicho por las autoridades eclesiásticas, gozaban de la inmunidad que les confería la inspiración divina y gracias a ésta también contaban con cierta licencia para hablar libremente.

Hildegarda de Bingen es una mujer que sobresale por sus múltiples talentos. Compone canciones en latín, las cuales se conservan en el volumen Ordo Virtutum. También su obra artística incluye la pintura. Existen varios dibujos que representan el contenido de sus visiones junto a una interpretación escrita de los mismos. Estimo curioso que ella se viera impelida a la representación plástica de sus revelaciones en vez de acudir a la expresión poética, la forma más común de comunicación usada por los

místicos. Más que una religiosa, Hildegarda fue una intelectual que cuenta entre su obra hasta con un tratado de medicina.

Su teología de lo femenino, revelada directamente por Dios mediante las visiones, se basa en las siguientes premisas: en primer lugar, ella se opone a la creencia de que Eva no haya sido creada a imagen de Dios, y propone dos argumentos fundamentales: la maternidad y el reflejo de la gloria de Adán. Para Hildegarda, el papel de la mujer (María) como receptáculo de la encarnación constituye una prueba de su creación a imagen y semejanza de Dios y ve a Eva como la madre de toda la humanidad: “Eve was not created from the seed of man but from his flesh, since God created her with the same power by which He sent His Son into the Virgen” (Hildegard 79). Igualmente, en su iluminación “La caída de Adán”, las estrellas dentro del cuerpo de Eva representan a todos los hijos (la humanidad) que van a reemplazar a Lucifer y sus ángeles: “Both, the vision and the image represent, in a highly condensed and graphic form, the widely held believe that mankind was made to replace the angels in heaven” (Newman 103). Además, el segundo argumento ve a Eva como complemento de Adán: “What Adam is to the World and the angels are to their fellows, so Eve is to Adam: a mirror in which his own glory is reflected and thereby redoubled” (Newman 97).

En cuanto a la culpa de Eva, ella revierte la idea de la debilidad femenina. Piensa que siendo el ser más débil la mujer, no le corresponde toda la culpa sino que se convierte en la víctima de su propia inocencia, así es que dice: “because he (el diablo) knew that the softness of woman could be more easily overcome than the strength of man” (Hildegard 15). Consecuentemente, la responsabilidad recae en Adán, quien es el más

fuerte de los dos. Por añadidura, la caída de Eva prefigura la venida de Cristo y se convierte entonces en una “culpa feliz”, como ha venido a conocerse esta idea.

Otra figura femenina del misticismo medieval es Juliana de Norwich, quien vivió durante el siglo catorce y es considerada una de las místicas más importantes que dio Inglaterra. En su libro Dieciséis revelaciones del amor divino, dónde describe el contenido de sus revelaciones místicas, dice lo siguiente: “God is as really our Mother as he is our Father. He showed this throughout and particularly when he said that sweet word, ‘It is I.’ In other words, ‘It is I who am the strength and goodness of Fatherhood; I who am the wisdom of Motherhood” (127). Al reconocer el lado femenino de Dios, Juliana niega todo un sistema patriarcal de pensamiento religioso.

Aunque diferentes en cuanto a las propuestas, las teologías femeninas de estas dos místicas comparten un optimismo diáfano basado en la benevolencia de Dios y en su capacidad para reivindicar a la mujer.

### El proceso de la unión mística

La experiencia del ser que busca unirse a Dios mediante la contemplación puede describirse como un viaje que se realiza en tres etapas: la fase o vía purgativa, la iluminativa, y la unitiva. La decisión de recorrer este camino comienza cuando el ser humano percibe que hay “algo” superior a sí mismo y siente la necesidad entonces de trascendencia. Para el cristianismo, el amor de Dios es la fuerza que impulsa a la búsqueda del conocimiento divino, de aquí la terminología de afectivo para catalogar al misticismo católico.

En primer lugar, la vía purgativa implica la negación del yo físico en aras de un renacer en el espíritu. El místico normalmente asume una vida colmada por las limitaciones materiales y una disciplina férrea, o sea, una vida ascética; por consiguiente, se establece la dualidad cuerpo- alma como una categoría de opuestos. (Valga la salvedad que algunos místicos incluyen la sensualidad como parte de la experiencia mística. Para ellos el cuerpo también debe participar del vuelo del alma). En definitiva, hay una paradoja en el paso purgativo, pues aunque la vida ascética es dolorosa, constituye un privilegio para seres escogidos quienes recibirán como premio grandes placeres del alma.

Por medio del recogimiento y la meditación silenciosa practicados arduamente, el místico llega al segundo paso, alcanza la iluminación. En esta fase, una vez que ha cesado la conciencia, se tiene una percepción de Dios y es cuando se reciben las visiones que conducen a la creación artística. A diferencia del sueño, el sujeto se encuentra despierto y las facultades mentales están completamente apagadas. También en esta fase tiene lugar la noche oscura del alma, que significa que el místico debe eliminar sus ideas de Dios para experimentarlo directamente. Bowker la describe en su libro God: a Brief History the Human Search for Eternal Truth “It is a realization that even God seems to have gone – but only to draw us deeper, through darkness into light” (293). Posteriormente adiciona un comentario acerca del conocimiento divino:

Eckhart and the English Mystics combined in their understanding of God two truths: God lies beyond intellectual knowledge, and yet God is known, both as and in a relationship of love. This means, as Augustine also knew well, that those who love God no longer live in the created world looking

for God outside it, but, prompted by the signs of God in creation, they start to live within God, and it is creation that is now outside. (275)

Cuando se habla de eliminar toda preconcepción acerca de Dios, también se incluye cualquier pensamiento teológico, así sea doctrina de la iglesia. La experiencia mística es muy individual y libre de toda restricción, hasta de la lógica. Es por ello que el místico es un ente muchas veces de naturaleza rebelde. Ya mencioné el ejemplo de las místicas medievales: Hildegarda de Bingen y Juliana de Norwich. Y hasta Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz, cuyos devenires con el misticismo le llevaron a una reforma radical dentro de una institución del arraigo de la iglesia de Roma.

En cuanto a la necesidad que siente el místico de comunicar el conocimiento divino, se enfrenta a la dificultad de expresar lo inefable. ¿Cómo transmitir a través del lenguaje – una categoría de la mente- algo que se encuentra fuera del pensamiento? Para ello crea un lenguaje sagrado, un lenguaje simbólico y ambiguo. El paradigma tipo de este lenguaje místico es el Cantar de los Cantares. Según Molloy: “Origen (c. 185-254) was the first of many Christians who would interpret the biblical Song of Songs mystically. He saw the younger lover as Jesus, and his beloved as a symbol of the mystic” (381). De aquí parte la semejanza entre la poesía mística y la amorosa.

Existen además varias teorías que explican el método para alcanzar la iluminación. Dios puede ser buscado en un lugar externo al hombre o inmanente a éste y su universo. Es característico de la actividad contemplativa el percibir a Dios en la naturaleza. A propósito de esta idea, William Ralph Inge opina que “The Unity of all existence is a fundamental doctrine of Mysticism. God is in all and all is in God” (28).



Por último, se llega a la vía unitiva, meta del místico. Para referirse a este paso se usa la metáfora del matrimonio divino, la unión del alma con Dios cuyo máximo momento es el éxtasis.

### Misticismo y Poesía

En Poesía y mística Emilio Orozco señala los paralelismos entre la experiencia poética y la experiencia mística. En primer lugar encuentra una analogía entre ambas en cuanto a la forma de conocimiento: “una que trasciende la realidad sensible, alcanza el conocimiento directo de la esencia divina, otra que penetra en la realidad por intuición, en visión sintética, descubriendo las ocultas y misteriosas relaciones de los seres entre sí” (22). Y añade que existen: “en la forma de éxtasis dos efectos de la gracia en el alma: uno de la gracia operante, en que Dios sólo la mueve, y otro en que la operación se atribuye no sólo a Dios, sino también al alma, y la gracia se dice cooperante,” lo cual se compara con la inspiración poética, ya que:

en la obra de arte encontraremos dos actitudes en cierto modo paralelas a éstas. De una parte la creación que se realiza por el esfuerzo y la meditación consciente, concentrándose el poeta en la reflexiva elaboración verbal. De otra parte encontramos la creación espontánea, incluso inconsciente, en que el poeta declara se ha dejado como arrastrar de una voz que se le ofrecía como algo externo a su espíritu. (23)

Quisiera añadir a lo expuesto por Orozco que el místico por lo general es también poeta dada la necesidad que siente de comunicar de alguna manera lo experimentado

durante la iluminación. Dicho de otra manera, los grandes místicos son primero místicos y luego poetas. La experiencia con Dios es la causa de que se conviertan en autores. Para ilustrar esto baste la referencia de Juan Alcina Franch, quien apunta en el prólogo a Las moradas de Santa Teresa: “La expresión escrita es, en Santa Teresa, un expediente necesario, justificado por finalidades extraliterarias. Una y otra vez ha manifestado su despegue literario, y cuando se pone a componer sus obras, lo hace siempre compeliada por la obediencia” (5).

El poeta a su vez, siente la necesidad de expresar lo inefable, y usa el lenguaje poético para describir estados psíquicos del alma. El lenguaje como significante se acerca a la categoría de significado, por ser el único recurso disponible, pero nunca logrará fundirse con éste, quedando así un vacío en forma de misterio.

De lo planteado anteriormente se desprende que el poeta es una especie de “místico” en su naturaleza creativa aun cuando se halle dentro del terreno profano. Por consiguiente, puede hablarse de elementos místicos en la poesía sin que se trate necesariamente de poesía mística como tal.

CAPÍTULO IV: RELIGIOSIDAD Y OBRA POÉTICA: ANÁLISIS TEXTUAL  
SENSIBILIDAD FRANCISCANA

La huella más clara de presencia religiosa dentro de la obra de Loynaz se halla en el humanismo franciscano que la puebla. En primer lugar, abundan las menciones literales al santo de Asís. En “La oración del alba”, la voz poética toma como punto de partida una humildad inspirada en el ejemplo del “poverello” de Asís cuando dice:

Me perderé un buen día  
.....  
por los caminos de la tierra,  
por los caminos de la tierra  
como San Francisco quería... (64-73)

Los caminos de la tierra son usados aquí como una metáfora para representar la actitud de un yo que se arrepiente de su vanidad y soberbia, como bien se aprecia en otro fragmento del mismo poema:

Señor:  
  
Te pido ahora que me dejes  
  
bajar de esta mi torre de marfil; de la altísima  
torre a donde, sola y callada,  
  
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

despacio... la tristeza de las cimas.

Quiero bajar, Señor,

quiero bajar en paz.

Inclina

más mi frente –esta frente siempre alta...-

Suaviza

y distiende mis manos que, de tanto

no querer asir nada, están un poco rígidas...

Inclíname la frente alta y devuélveme

a tu tierra mi mirada perdida. (1-17)

Signos claves de la altivez del yo son la torre de marfil, las cimas, la frente alta; que se contraponen a la reverencia y a una vuelta a la tierra, una vez más la tierra. Esta puede indicar una vida sencilla, cercana a la naturaleza, como la de San Francisco o la constatación de la muerte como una realidad tangible para el hombre y que pone de relieve la ironía de las cimas. En cualquier caso, el resultado neto es la evolución de una voz poética que se acerca cada vez más a la sencillez.

En otro momento lírico también de esta misma creación, el “yo” reconoce su natural condición humana propensa a evitar lo feo, lo desagradable, encarnado en la

metáfora del leproso. (Referencia directa a la vida de San Francisco según fuentes biográficas del santo<sup>1</sup>). Y pide fuerzas a Dios para vencer su repulsión:

¡Quisiera besar la herida  
de un leproso y que él no supiera nunca  
cuánto el beso me costaría!...(38-40)

La figura del leproso se verá repetida en varias ocasiones a lo largo de la obra de Loynaz. Al apropiarse de ella y convertirla en símbolo personal, queda aclarada la importancia que el humanismo franciscano guarda para la autora.

Establecido ya el presupuesto de la referencia literal, directa; el humanismo inspirado en la filosofía de vida de esta figura del santoral católico que tanto ha cautivado a lo largo de los siglos se encuentra presente de manera tangible en toda la obra de Loynaz también de manera implícita.

Ocupan un espacio importante dentro del cuerpo temático de su obra, las “criaturas” o “hermanos menores”<sup>2</sup> como les llamaba San Francisco. La autora se recrea en lo sencillo, lo cotidiano, en seres humildes venidos a menos para la sociedad, y esta especial sensibilidad resulta de cierto modo antitética dado su origen aristocrático. Más aún, se trata de una voz lírica que no muestra deferencia en ningún momento, más bien actúa compasiva y cercana. Surge la pregunta en cuanto a la motivación personal para tal

---

<sup>1</sup>“El moribundo Francisco, volviendo sus ojos hacia atrás, comenzará solemnemente su testamento recordando que, allá en su juventud, los leprosos le causaban profunda repugnancia, pero que el Señor lo tomó de la mano y lo condujo entre ellos y los trató con misericordia y cariño. Y al despedirse de ellos, lo recuerda con emoción en su lecho de muerte, aquello que antes le producía tan viva repugnancia, se le había transformado en una inmensa dulcedumbre, no solo para el alma sino también para el cuerpo” (Larrañaga 51-52).

<sup>2</sup>“Estos muchachos –pensó el Hermano- asaltan y roban porque les falta pan y cariño. También ellos habrán de ser los favoritos de mi corazón. Primero los leprosos, luego los mendigos, después los salteadores; en una palabra, los marginados de esta sociedad” (Larrañaga 84).

constante en su obra. Precisamente, se trata de una proyección de la clara influencia que el humanismo franciscano ejerce sobre la autora.

En la niña de “El madrigal de la muchacha coja” por ejemplo, el yo es capaz de descubrir una belleza trascendente:

Era coja la doncella,  
trazaba eses de plata sobre el viento,  
hecha a no se que curva sideral...

(...) 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. (8-28).

En este poema, la belleza de la niña se aleja de los patrones tradicionales, y sin embargo continúa encontrándose en el marco de lo físico; es una belleza externa, visible; es sobre todo una categoría subjetiva adjudicada a la mirada de una voz poética con una proyección peculiarmente sensible.

Igualmente en “Coloquio con la niña que no habla”, la fragilidad de Antonieta la hace hermosa:

Antonieta:

La de perfil en curvas delicadas

la de la frente huida hacia una lejanía insospechada...

Antonieta azul; gris más bien... (Si acaso  
gris-azul como un ala de gaviota):

Te me estás pareciendo demasiado a tu muñeca rota. (5-8)

En este caso tampoco se trata de una voz poética lejana y ajena ni el sujeto está siendo utilizado como vehículo estético sin más compromiso interno. Por el contrario, estamos ante una lírica que desestabiliza esquemas de pensamiento tradicionalistas, que se adentra en el objeto y se integra con éste de manera indisoluble. Antonieta no es una niña como todas las demás. Desde su silencio le falta la alegría: “Florecita sin tierra que mustiará el sol.../rosa tiesa de lápiz... ¿A dónde fue tu olor?” (38-39). Y aunque no se habla de una sensibilidad cristiana abiertamente, el tono en que el yo describe a la niña refleja compasión.

Cabe mencionarse también “El amor de la leprosa” donde una vez más aparece el motivo del leproso. Esta imagen es esencial a la hora de situar la obra de Loynaz dentro del humanismo franciscano, como ya ha quedado establecido. En esta creación poética en particular, la voz se expresa en primera persona, de manera que el yo lírico y el sujeto se funden y la comprensión hacia el dolor ajeno y la imposibilidad alcanzan su máxima realización:

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...

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...

Y si no, no besar.

No mirar...

No soñar... (1-12)

O sea, que la voz lírica no se contenta con una solidaridad desde la misericordia, sino que penetra el ser, se convierte en este para abarcar su realidad de una manera más auténtica y completa.

Es de destacarse a su vez, el espíritu de sacrificio que el “yo” asume, siguiendo el modelo de Cristo. Se conforma con muy poco, con mirar al ser amado de lejos y asume una actitud de renuncia desde el amor.

El amor a la naturaleza

En múltiples ocasiones se ha dicho que la autora mantiene una especial comunión con la naturaleza a lo largo de su obra, aspecto este que también identificó al santo de Asís. Zaida Capote en “En mi verso soy libre: él es mi mar” define la fe de Dulce María como una “religiosidad franciscana transitada por el amor a la naturaleza” (13).

Ciertamente, el “Cántico de las criaturas” de San Francisco encuentra eco en la creación lírica de Loynaz. “Todas las criaturas, eran sus hermanos”, la hermana hormiga, la mosca, el ciempiés. De hecho, dedica un libro entero, Bestiarium, al mundo natural. Se trata de un breve tratado de ciencias usado como pretexto para hacer poesía, en palabras de la autora, una broma que sin quererlo se convirtió en lograda lírica (Loynaz 215).



A despecho del origen de esta obra, su valor literario no debe pasar inadvertido. Cada uno de estos pequeñísimos poemas recoge, con la mayor síntesis expresiva, una relación única entre el mundo del hombre y la naturaleza; y en ocasiones ambos se entretajan, como en la “Lección séptima” donde se puede encontrar una ambivalencia en cuanto a lo que la figura del gusano representa; si se trata de una metáfora para caracterizar al hombre o tiene un sentido literal y describe al gusano en sí:

Lección séptima

“Bombix Mori”

(Gusano de seda)

Él se crea su mundo y se lo cierra:

(¡Sueña en romperlo pronto con dos alas!)

Mas luego viene el hombre y de aquel hilo

-mínimo mundo, vuelo en la promesa-,

hace un vestido para su mujer. (1-8)

Sería apropiado añadir que el motivo del sueño recurre a lo largo de este libro. En la “Lección novena”, por ejemplo, es el caballito de mar el que está ligado a este concepto:

¡Quien con riendas de alas te guiara

al galope de un sueño por soñar!

¡Quien leve como un sueño o un lucero

para ser tu jinete caballito del mar!!” (8-11)

Y luego en “Lección decimoquinta” con cierto tono pesimista, el camello encarna a aquel que busca un sueño perdido:

Lección décimo quinta

“Camelus Bactrianus”

(Camello)

La arena del desierto le ha limado

la cándida mirada:

Tiene el humilde hocico sonreído

hacia un verde que brilla en la distancia

-en la punta de aquel, sueño mínimo...-

Camina hace mil años

hacia una orilla de agua prometida,

hacia la yerbecita tierna

de un espejismo... (9-12)

En cada uno de los casos analizados, el concepto sueño aparece ligado a una tristeza existencial. Hay que añadir la referencia directa en este último poema al mito bíblico de la tierra prometida (7), también inalcanzable. Definitivamente, la representación que se hace del reino animal apunta hacia el terreno de las emociones humanas y los ejemplares que conforman este tratado de historia natural constituyen un vehículo artístico. Sin embargo, aun cuando se trata de una broma ingeniosa no sin cierto alcance metafórico, Bestiarium encierra un profundísimo respeto por el mundo natural y su presencia en sí misma junto al resto de las imágenes naturales que pueblan la obra de Loynaz, se adiciona a los aspectos que brindan a ésta un carácter franciscano.

La naturaleza también puede encontrarse en el uso de símbolos en toda la obra de Loynaz. Entre estos es muy importante la rosa, encontrándose invariablemente en la poesía temprana así como en obras más tardías. La imagen de la rosa es un elemento clásico, que tradicionalmente ha tenido un valor simbólico universal en la literatura.

Para Loynaz, sin embargo, se reviste de una plasticidad que le permite ser usada en las creaciones más diversas; se desdobra y va de un extremo a otro del registro semiótico. Si tomamos como referente el marco temático religioso, puede apreciarse como en ocasiones encarna la irreverencia y en otros momentos se asocia a la devoción. Así es que en “La oración de la rosa,” una variación del “Padre nuestro” católico, se usa precisamente a la rosa como metáfora para cuestionar la fragilidad de la existencia humana:

Hágase en nosotras tu voluntad, aunque ella  
sea que nuestra vida sólo dure  
lo que dura una tarde...

El sol nuestro de cada día, dánoslo  
para el único día nuestro... (14-18)

El sarcasmo sutil que encierran estas palabras contrasta con un yo dado a aceptar con fe inquebrantable que en el “Poema V” nos dice:

Todas las mañanas hay una rosa que se pudre en la caja  
de un muerto.

Todas las noches hay treinta monedas que compran a Dios.  
Tú que te quejas de la traición cuando te muerde o del fan-

go cuando te salpica... Tú, que quieres amar sin sombra y sin

fatiga... ¿Acaso es tu amor más que la rosa o más que Dios? (14-19)

Aquí la rosa es elevada a una categoría superior y sirve para resaltar la falta de humildad del ser humano en la voz de un yo que parece aceptar el sufrimiento. Podría también tratarse de una auto-reflexión, en cuyo caso el sujeto interrogado es el yo mismo que trata de acercarse a una postura de aceptación ante ciertas interrogantes existenciales.

Más allá de la naturaleza viva, hasta las piedras son motivo lírico para Loynaz, reflejándose con esto su exquisita cosmovisión, como en el poema XXV:

Y dije a los guijarros:

-Yo sé que vosotros son las estrellas que se caen...

Entonces los guijarros se encendieron, y por ese instante

brillaron- pudieron brillar...- como las estrellas. (Loynaz 107)

Este poema pertenece al volumen Poemas sin nombre donde el aspecto formal se suma a la temática para reflejar un ideal franciscano en evolución hacia prescindir de todo lo que es innecesario. La palabra se torna directa al sustituirse la rima por una prosa lírica, opta por la economía de adjetivos y se despoja de adornos superfluos. La poeta misma refiere el carácter sencillo del libro al decir:

Yo considero a Poemas sin nombre un libro ascético. Es todo lo contrario de Jardín, que es un libro completamente sensual. Escribí Jardín recreándome con fruición en las descripciones de olores, de color, de sonidos y buscando las palabras bellas, las imágenes brillantes y novedosas, procurando con delectación reunir todas las hermosuras de un estilo preciosista, en tanto que en Poemas sin nombre uso las palabras

indispensables para expresar cada idea, sin preocuparme en lo mínimo por las galanuras del lenguaje. (Simón 57)

El franciscanismo de Loynaz, nace dentro del contexto religioso y luego se convierte en filosofía vital, se viste de un humanismo que va a imprimir un sello único a su obra. Es mucho más que una postura religiosa dentro del propio quehacer poético.

La voz poética en Loynaz asume el sentimiento compasivo de Francisco, a imitación de Jesús, y también participa de un entusiasmo vital hacia la naturaleza como antesala a la experiencia mística.

## MISTICISMO

Al buscarse un entendimiento de la obra de Loynaz dentro del misticismo, nada habla con mayor elocuencia que las palabras de la autora misma:

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. (Simón 47)

Sin embargo, aun cuando queda claramente establecido el presupuesto de que la obra poética de Dulce María Loynaz no se ubica dentro de la categoría de misticismo en toda la acepción de la palabra, diferentes estudiosos han encontrado la presencia de aspectos coincidentes con este tipo de lírica.

En Liquidificación, marginalidad y misticismo: construcción del imaginario en la lírica de Dulce María Loynaz Asunción Horno Delgado realiza una investigación basada

en la teoría feminista francesa de Julia Kristeva, Luce Irigaray, y Helene Cixous, también conocida como “feminismo posmoderno” en el que la autora atribuye a la obra loynaziana una marginalidad del discurso como espacio donde el ser femenino, exiliado de sí mismo, se reafirma. De acuerdo a la opinión de Horno Delgado, el carácter místico del texto radica en su “contacto con lo primigenio” (179).

Por mi parte, un análisis crítico de su obra apoya la teoría de que verdaderamente aun fuera del marco religioso, existen elementos que la vinculan con la poética mística. Hablaba en el acápite anterior sobre el carácter franciscano, y ciertamente, como ya ha quedado expuesto, hay mucho de místico en la vida y obra de San Francisco. Mencionemos por ejemplo, la actitud contemplativa ante la creación.

Este aspecto encuentra eco en los versos de Loynaz, especialmente en Juegos de agua. Muchas veces, la voz lírica de este volumen posee una actitud de observación pasiva que colinda con el arrobamiento del éxtasis. En “El Remanso” por ejemplo, se habla de un río estático, que se contenta sólo con estar:

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. (1-4)

En este fragmento se asocian la naturaleza y la inactividad del “yo.” Y es que existen dos formas de oración contemplativa. Una de ellas implica la clausura y la introspección; mientras que la otra se basa en acercarse a Dios por medio de la naturaleza.

Igualmente en “Los estanques” la voz poética siente la necesidad de aquietarse y observar con un placer callado la creación:

Yo no quisiera ser más que un estanque  
verdinegro, tranquilo, limpio y hondo:

Uno de esos estanques  
que en un rincón oscuro  
de silencioso parque,  
se duermen a la sombra tibia y buena  
de los árboles.

¡Ver mis aguas azules en la aurora,  
y luego ensangrentarse  
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,  
la luz, la sombra, el vuelo de las aves...

¡Ah el encanto del agua inmóvil, fría!

Yo no quisiera ser más que un estanque. (1-17)

El recogimiento del cual se habla en el poema es elemento esencial para el místico. El agua se ha quedado inmóvil. Bien se describe la experiencia típica de la contemplación, para la cual es imprescindible aislarse y no hacer nada. La actividad del ser contemplativo es una aparente contradicción ya que es directamente proporcional al silencio y la inacción. Mientras más se den estas condiciones, más frutos se producen para el alma. También en este poema el “yo” se rodea de lo natural.

Resulta sugestivo además que se haya escogido una imagen acuática como metáfora del alma, siendo el agua un fuerte símbolo de limpieza y purificación para el cristianismo. Varias pueden ser las razones para esta elección. Puede pensarse en el bautismo o como apuntara Paola Madrid: “La celebración del principio ‘hidratante’ como origen del universo se condensa en el poema “Creación”, que comienza y finaliza de forma rotunda: ‘Y primero era el agua’; ‘Era primero el agua’ ” (Alemany 76-77), y concluye la investigadora con la reminiscencias entre esta frase y el comienzo del evangelio según San Juan: “En el principio era el verbo” (San Juan 1,1). Todas estas posibles lecturas acerca de la simbología del agua para Loynaz convergen en el motivo religioso cristiano. También se ha señalado la fuerte presencia que tiene la insularidad en este poemario, el hecho de vivir en una isla rodeada de mar por todas partes.

Por lo demás, esta tendencia temática en cuanto a la actividad contemplativa tiene mucho que ver con la realidad de haber vivido sola, prácticamente encerrada y aislada al mundo, en su casa del Vedado por muchos años. Algo que le viene de la niñez cuando creció sin ir a la escuela, en el microcosmos del hogar. Estas circunstancias, van templando el alma hacia una espiritualidad del recogimiento.

Es importante también el silencio: acallar todo tipo de ruidos para escuchar el diálogo entre el alma y Dios. Es muy frecuente este concepto en toda la obra de Loynaz. En “Profesión de fe” el yo habla a favor de un silencio que antecede un despertar de la conciencia mística: “Creo en la noche. Creo en el silencio/ y en un día de luz maravilloso” (11-12). Frecuentemente, este concepto se enmarca en lo religioso, lo cual apoya su lectura como elemento místico. Así sucede en “Desprendimiento” donde la voz habla directamente a Dios: “¡En silencio Dios mío!...” (9).



Otra condición que se da en la experiencia contemplativa es la atemporalidad.

Una vez que el alma alcanza la unión con Dios ya no se halla sujeta a las leyes físicas de este mundo sino que se encuentra en un estrato diferente. Esta idea se refleja en la obra “Tiempo” al decirnos:

Quién pudiera como el río  
Ser fugitivo y eterno:  
Partir, llegar, pasar siempre  
y ser siempre el río fresco...

Es tarde para la rosa.

Es pronto para el invierno

Mi hora no está en el reloj...

¡Me quedé fuera del tiempo!... (4-12)

El concepto de eternidad es muy importante para el mensaje de espiritualidad que podemos encontrar en esta obra. La idea de permanencia que caracteriza al río contrasta con imágenes perecederas como son la fugacidad de la rosa y la inconstancia del invierno.

La brevedad de la existencia humana es una presencia obsesiva en la obra global de Loynaz. Como si la idea de la fragilidad de la vida no la abandonara nunca. En ocasiones, el “yo” pierde de vista la posibilidad de lo eterno y se envuelve en un aire de nostalgia ante la idea de la muerte. En otros momentos, por el contrario, la abraza con una casi feliz resignación. Esta ambivalencia habla de la natural bipolaridad del ser

humano que puede encontrarse iluminado por la fe, pero también sentir apego a la vida física; una de las grandes incógnitas filosóficas aún para un ser creyente.

Desde este punto de vista, existe un contraste entre los poemas “Destrucción” y “Desprendimiento” aún cuando son dos obras muy parecidas en cuanto a la manera en la que se describe el morir. En el primero, hay una tensión latente:

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  
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! (1-8)

Se compara la vida a un huracán y se maneja un lenguaje muy intenso - bruma del cuerpo y del alma, esperar atormentado- para luego terminarse con una reflexión sobre la disolución del yo por medio de la integración cósmica. Es como si se cuestionara el sentido de un vivir padeciendo para finalmente diluirse en los elementos. Por el contrario, en “Desprendimiento” se encuentra un lenguaje de paz y total aceptación:

Dulzura de sentirse cada vez más lejano.  
Más lejano y más vago...  
Sin saber si es porque  
las cosas se van yendo o es uno el que se va” (1-3)

Y esta tranquilidad es acompañada por un mensaje de fe:

Dulzura de elevarse

y ser como la estrella inaccesible y alta,

alumbrando en silencio...

¡En silencio Dios mío!... (6-9).

Una lectura desde el misticismo de la oposición existente entre estos dos poemas ofrece dos posibilidades interpretativas. La una a favor de una voz lírica iluminada por la fe en el segundo poema, y lo opuesto en el primero. Mientras que la otra posible exégesis radica en un solo yo poético que en el primer poema vive en la noche oscura del alma, antes de alcanzar la iluminación, y en el segundo poema ya ha visto a Dios. La ubicación de ambos poemas en el mismo libro, al igual que el orden consecutivo en que se encuentran favorece la elección segunda.

El sufrimiento: la vía purgativa

La idea de la muerte puede interpretarse también en gran parte de la obra loynaziana en un plano simbólico. Más que el fin de la vida puede representar las pérdidas: la pérdida del ser amado, de la juventud, de momentos felices... Como en ese poema en el que el narrador observa su pasado, me refiero al “Poema C”, y así habla: “Allí guardados el primer sueño, las alegrías olvidadas, la rosa intacta de la adolescencia, el agua vertical que fue al principio” (16-18).

Esta nostalgia se intensifica progresivamente a lo largo de su obra; así es que si comparamos Poemas sin nombre (1953) a la obra anterior, encontraremos por lo general un tono más pesimista, hasta llegar a un libro entero en el cual el título mismo gira

alrededor de esta idea. Hablo de Melancolía de Otoño (1997). Encuentro una relación directa entre esta evolución de su poesía y los eventos biográficos que actúan como trasfondo. Escribe Poemas sin nombre durante la primera larga separación que sufre de Pablo. De manera que la frustración amorosa abunda en los versos de esta obra y esto se aprecia en el “Poema LVIII.” “Estoy doblada sobre tu recuerdo como la mujer que vi esta tarde lavando en el río. Horas y horas de rodillas, doblada por la cintura sobre este río negro de tu ausencia” (1-3).

Para alguien que no tuvo hijos y que lo fue perdiendo todo y a todos, hasta a sus lectores; es natural que su obra se vea invadida por el pesimismo y la tristeza, cada vez más. En Fe de Vida la poeta habla de ello:

Años después ya Pablo en el exilio, volví a verlo tres o cuatro veces más en este mundo: cuando enterré a mis últimos muertos y cuando estando él también próximo al tránsito supremo, se presentó en mi casa a devolverme mis cartas. En cuanto a las cartas amarillas por los años, donde tantas cosas hermosas había escrito una mujer enamorada –que estaba muerta ya también- al día siguiente, sin leerlas, fueron por mi mano destruidas. (232-233)

Las palabras anteriores encuentran eco en el “Poema XLIII” que aparece en Melancolía de Otoño “Lo único que al final me disculpará del fracaso de mi vida, es esta inconsciencia, esta vaguedad con que ya voy por todos los caminos” (1-3).

Aun cuando el dolor que el “yo” empírico refleja no necesariamente indica la vía purgativa del camino contemplativo, la cual el místico muchas veces busca con voluntad y gozo; sí se da en muchos momentos líricos que el sufrimiento es visto no sólo con

aceptación sino también como un modo de purificación espiritual. Por eso el yo dice en Finas redes (1994): “Para el que sabe ver la sombra es sólo tránsito de luz a luz” (1).

Esa es una voz semejante a la que en el “Poema III” reconoce el valor espiritual del sacrificio:

Sólo clavándose en la sombra, chupando gota a gota el  
jugo vivo de la sombra, se logra hacer para arriba obra noble  
y perdurable.  
Grato es el aire, grata la luz; pero no se puede ser todo  
flor..., y el que no ponga el alma de raíz se seca. (1-5)

Para este yo lírico, existe un propósito en el dolor existencial. El sufrimiento, aunque incomprendible para el ser mortal, no es en vano. Los frutos serán “las obras de arriba” (3).

#### Lenguaje y experiencia de la iluminación

El lenguaje es un aspecto de su obra que guarda semejanzas con la poesía mística. Ya se vio el significado de la palabra noche para referirse al sentimiento del alma cuando está separada de Dios. Igualmente, Loynaz se apropia de este vocablo y lo reinterpreta como emblemático del dolor, aunque las razones para tal sentir sean diferentes a la ausencia divina y pueda tratarse de cualquier asunto mundano. El “Poema XLI” lo ejemplifica claramente: “Todavía, si tú me dices que está claro, yo sonreiré al sol, aunque tenga la noche bien clavada en el alma” (2-3).

Se ha señalado además la conexión que existe entre la experiencia mística y el lenguaje amoroso, casi erótico. Esto se deriva de la imposibilidad del idioma para definir

aquello que la mente humana es incapaz de explicarse. No existen las palabras que alcancen a describir al alma transmutada por el éxtasis; es entonces cuando el poeta busca la experiencia sublime del amor y la utiliza como alternativa a la unidad alma-Dios.

En la obra de Dulce María, la pareja amorosa se encuentra altamente valorada al extremo que en ocasiones puede encontrarse cierta ambigüedad. Dicha ambigüedad implica que el lector cuente con la libertad de percibir al objeto amoroso con la misma posibilidad como un ser divino que como un ente mortal. En el “Poema LXXXVIII” la voz lírica bien podría estarse dirigiendo a Dios o a un hombre:

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 que me apagues y me inundes, y me dejes quieta, alguna vez quieta en este mundo. (1-8)

Puede observarse que se usa lo sensorial como vehículo artístico para expresar la espiritualidad de las emociones. Tomado en sentido literal, guarda un alto erotismo. Sin embargo, puede tratarse de una metáfora de la unicidad con lo divino en todo el sentido de la expresión. Visto desde esta perspectiva, se trata del alma que se prepara para recibir el éxtasis. En actitud pasiva ella espera la llegada de Dios que operará su Gracia y la inundará.

Una teología de lo femenino

Al igual que las místicas medievales Hildegarda de Bingen y Juliana de Norwich, y partiendo de una experiencia de fe muy personal, Loynaz encuentra su propia teología de lo femenino.

En “Canto a la mujer estéril,” el yo empírico se opone a una tradición religiosa que oprime y reduce a la mujer:

¡Púdrale Dios la lengua al que la mueva  
contra ti, clave tieso a una pared  
el brazo que se atreva  
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  
Eva...

¡Eva sin maldición,  
Eva blanca y dormida  
en un jardín de flores, en un bosque de olor!... (35-48)

El “yo” se manifiesta en contra de la creencia que considera al ser femenino como criatura con el deber de la maternidad. Similarmente, para Horno-Delgado se produce: “una positivización de la esterilidad femenina, pues salva a la mujer de la obligación de reproducir el reflejo del otro, es decir, de reproducir el sistema patriarcal que violenta su

constitución” (179). El sujeto entonces puede replegar todas sus energías en la creación artística. Las obras serán el fruto nacido de esta madre imposible.

Asimismo, en sintonía con la teoría teológica de Hildegarda, dentro de la fe de la iglesia, la voz lírica se alza en contra de unos prejuicios medievales, vigentes aún, que miran a la mujer como la principal responsable de la expulsión del paraíso. Es por ello que la llama Eva sin maldición.

Esta obra debe ser considerada el más logrado ejemplar dentro del feminismo loynaziano. Es además de alto contenido autobiográfico ya que es harto conocido el hecho de que ella nunca tuvo hijos. En definitiva, demuestra que la religiosidad que pueda haber en la autora carece de dogmatismo.

Por igual, “La novia de Lázaro” destaca como una propuesta feminista que se elabora como una meditación desde una especulación sobre una inventada novia del Lázaro bíblico, el resucitado. Esta novia difiere del típico modelo del ángel del hogar en que una vez muerto Lázaro, evoluciona y encuentra su lugar propio, su independencia del modelo en el que cumplía un fin predeterminado por una tradición que encadena a la mujer:

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, pequeñas,  
alargándose hasta el confín del tiempo.

.....



Pero aun sabiéndolo así, no es culpa mía que esta dicha me tome de sorpresa, me encuentre desprevenida como invitados a la fiesta que llegan antes de que la casa esté arreglada. (209)

La novia de Lázaro se pinta como un ser dialéctico, capaz de evolucionar y encontrar su autonomía.

### El misticismo en Jardín

La novela Jardín, que es prosa lírica como bien señalara su autora, guarda una relación con Las moradas de Santa Teresa de Jesús. Al igual que el castillo de esta obra - un clásico dentro de la prosa mística, el jardín y la casa para Loynaz constituyen un recinto alegórico de la experiencia interna. Ambos reflejan el mundo interno de la heroína y guardan el fluir de su conciencia y emociones en un modo en que se confunden entre sí:

Se llegaba a ella de golpe, de súbito, o no se llegaba nunca. No había ningún camino para encontrarla, ni dato alguno para ir de ella al pasado o de ella al futuro.

En ella nacía y moría todo. Empezaba y acababa en sí misma. El que la hallara, la hallaría sola, aislada como un centro sin circunferencia, como una estrella desplazada de su órbita, a la cual ningún sabio podría ya clasificar en su sistema planetario.

Se la encontraba en un jardín, y en el jardín había que dejarla. Los que hubieran buscado más, no habrían encontrado más que tierra. (68)

Bárbara se ha logrado identificar tanto con su entorno, que habla de sí misma como si fuese un lugar, como si ella fuese el propio jardín. Para Santa Teresa, las moradas

representan los estados del alma en su camino hacia Dios; La casa y el Jardín de Bárbara, reflejan su evolución interna como personaje en sus diferentes fases de vida. Ella es un ser ensimismado que se mira, en lugar de en un espejo, en un jardín.

Por extensión, el aislamiento que implica la soledad de una mujer y su jardín, hacen de Bárbara un ser contemplativo. Se recrea y se pierde en la naturaleza que la rodea hasta alcanzar un estado de atemporalidad similar al de la experiencia mística:

La mujer se asombró de haber podido dormir en aquel sitio, de no haber sentido el frío de la noche ni la humedad del agua. Sus vestidos estaban secos y sentía como si no la tocaran el cuerpo.

.....

Se incorporó ligeramente y se puso en pie. Sus pies no parecían tocar la tierra, como sus vestidos no parecían tocar su cuerpo. Había una confusa inmaterialidad de las cosas o de ella misma, que le dio una sensación semejante a la de estar rodeada de un aislador, de una sustancia transparente y laminada de talco, o más bien de algo incorpóreo que la mantenía enhiesta, a manera de un filamento eléctrico en una bombilla de cristal. (75-76)

En esta descripción se aprecia como el peso de las leyes físicas y de la lógica desaparecen para dejarla en un estado casi mágico. El mundo de las sensaciones cede paso a la intensa experiencia de lo indescriptible. La imagen se usa para explicar lo que siente Bárbara que se ha vuelto etérea.

Asimismo, la dualidad cuerpo- alma como filosofía de cuestionamiento para el místico aparece en la novela cuando el narrador dice: “Pero lo que no era su cuerpo y era,

sin embargo, ella misma... ¿Dónde estaba? Trató en vano de alcanzar lo que se fugaba; tenía miedo de perderse de ella y quedarse sola con aquel cuerpo frío, manchado de tierra” (79). La protagonista se debate con la realidad de la muerte en momentos sucesivos de la narración. Comienza con el examen de los retratos hasta el capítulo VIII titulado “Las cosas de los muertos” para finalmente terminar sepultándose en su jardín en paz.

El encuentro amoroso se describe con un lenguaje que se compara al usado por los místicos. Se usa el símbolo de la flecha para describir el efecto del amado sobre la protagonista: “Ella lo había visto aparecer y desaparecer a tramos, entre las cortaduras de las rocas; lo había visto subir el promontorio y hundirse en la hondonada para volver a surgir más cerca, más grande cada vez, mas enfilado a su corazón. Lo veía ahora, agudo como flecha o clavo; medido como hombre” (197). Y esto recuerda la poesía de San Juan de la Cruz en la cual el alma es herida por el amor de Dios: “¡Oh llama de amor viva/ que tiernamente hieres/ de mi alma en el más profundo centro!”

La simbología de la flecha es doblemente ambigua. Por un lado, se iguala a la terminología usada por San Juan que ve la unión del alma y el amado como un acto de violencia intensa; por otro, guarda una connotación erótica al ser claramente un símbolo fálico. Y como fue analizado anteriormente, el lenguaje erótico es el lenguaje de elección de los místicos para explicar lo inefable.

Finalmente, Bárbara - una mujer en un jardín – puede ser interpretada como una alegoría de Eva. Loynaz pensó en esto cuando dice: “Había en Bárbara como en Eva, una inmensa y antigua inocencia, al mismo tiempo que una avidez frutal” (286).

Esta Eva, sin embargo se limpia a sí misma de su estigma cuando regresa a su Edén al final de la novela.

Si comparamos a Bárbara con la Eva de “Canto a la mujer estéril” también ella se súper impone a preconcepciones patriarcales cuando abandona el mundo del marido y encuentra su lugar. Se reconcilia consigo misma cuando vuelve al jardín y es por ello también “Eva sin maldición.”

En fin... Loynaz ha declarado haber tenido la influencia del misticismo afectivo de San Juan de la Cruz. Sería muy difícil establecer hasta qué punto la autora es consciente de los elementos en su obra confluentes con la lírica de la contemplación.

Aun cuando queda demostrado que lo místico le viene de la religión católica, y que mantiene un nexo con una espiritualidad desde la fe religiosa; se trata de una fe personal diferente del dogma católico y que todavía sirve fines seculares.

En ella encontramos una teología femenina que cuenta con puntos de contacto con las teologías de lo femenino de las místicas medievales y como en ellas, la experiencia es personal e individualizada.

## CRISTIANISMO Y RELIGIÓN CATÓLICA

En aras de resolver el enigma de la multiplicidad de voces líricas al respecto del tema religioso y en cuanto a una lectura histórico-biográfica - a la luz del misticismo- de la obra de Loynaz, se hace necesario profundizar con mayor detalle en la amplia gama de registros emocionales que acompaña al tema. He identificado tres tonos principales.

Primeramente un tono neutral en que se usa lo religioso como elemento puramente

estético. Luego el “yo” empírico se divide entre la rebeldía que puede acercarse a la blasfemia y la más dedicada devoción.

En algunos momentos poéticos, Loynaz emplea el referente bíblico o religioso católico sin estar acompañado de un mensaje teológico, de ahí que se considere mitología. Sin embargo, estas alusiones en las que el ejemplo bíblico no es más que un elemento artístico al servicio de la imagen, hablan de cuan fuerte es esta influencia para la autora. Tal es el caso de “San Miguel Arcángel” en el que la figura de San Miguel sirve para enaltecer al ser objeto descrito por el yo:

Tu color oxidado,  
tu cabeza de ángel-  
guerrero, tu silencio  
y tu fuerza... (5-8)

Es este un poema lírico puro en el que el objeto se compara a la figura poderosa de San Miguel, y se destaca su hermosura.

Por otro lado, la voz poética puede ser una altamente ferviente. Es muy importante la presencia de la virgen en toda la extensión de su obra. En Versos se encuentra una “Oda a la virgen María” en la cual el “yo” se refugia y busca consuelo en la persona de la virgen:

Virgen María:  
A tu luna azul- la que sólo  
está en mi libro de Primera Comuni3n  
yo iría  
esta noche tan larga

a recoger un poco de luz... (1-6)

Esta actitud hacia María es típica del creyente católico quien la percibe como una madre protectora. Para la iglesia, María inmaculada es la intercesora por excelencia entre el hombre y Dios. Es así que la llama por los nombres tradicionales, como si estuviera practicando una letanía: “Casa de Oro, Torre de Marfil,/ Salud de los enfermos, Rosa Mística...” (16-17). Y le dice también: “rubia Virgen María” (19), en un acto autoconciente del carácter subjetivo que encierra la devoción a la virgen. Para destacar aun más esta ficción, usa la referencia a la pintura de Fray Angélico (20).

También es muy vehemente el “Poema CXVI” de Poemas sin nombre. En éste, la autora hace gala de su arte poético para crear una reflexión especulada sobre el primer milagro de Jesús, el milagro de la conversión del agua en vino en las bodas de Canaán. Destaca el protagonismo que le queda a su madre en este “milagro niño” (7) el cual la voz lírica considera un homenaje a ella (19).

De manera más directa, el yo se dirige a Dios en tono penitente: “Perdóname por todo lo que puedo yo misma sujetarme; sujetarme para no ir a ti, mi señor” (1-2). Y luego hace profesión de fe en “La sonrisa.” Se trata éste de un breve instante de meditación en un Jesús sonriente:

Indecisa

sobre la faz del Cristo agonizaba

la luz...Despacio, luego más aprisa,

se puso todo obscuro...No quedaba

más que el Cristo sonriendo en la repisa:

Y cuando el Cristo se borró...yo estaba

Viendo allí todavía la sonrisa. (26-32)

La sonrisa que se queda grabada aun en la oscuridad implica metafóricamente una fe inquebrantable.

Por otro lado, desde su juventud como escritora, Loynaz observa un lugar especial para el sentimiento cristiano. Sobre el año 1921 escribe Diez sonetos a Cristo. Cada uno de estos diez poemas es una pequeña viñeta sobre la vida del nazareno, hechos con un lenguaje profundamente respetuoso, casi con pudor en un tiempo en que la autora buscaba su estilo y todavía usaba la rima.

Estos sonetos ostentan imágenes muy visuales y un gran dramatismo dado por un lenguaje grandilocuente y por expresiones muy emotivas:

Y dejando por siempre aquella fosa,  
proyectando una estela luminosa  
del infinito en el nocturno velo:

Cristo asciende hasta el cielo prometido  
y al sentirlo llegar...estremecido,  
el mismo cielo se sintió más cielo. (9-14)

El anterior es un fragmento de “La resurrección,” que ejemplifica muy bien la faceta devota de la autora.

Y como colofón de esta exposición del lirismo devocional que encontramos en Loynaz, se hace preciso mencionar Últimos días de una casa. Aparentemente se trata únicamente de la destrucción de un hogar, pero considero que apela al sacrificio de Cristo. Con una narración en primera persona, la casa se personifica y cuenta como fue

abandonada por los hombres y condenada a la destrucción física. Se dice un cuerpo sacro que alberga y nutre la vida de los hombres:

La Casa, soy la Casa.

Más que piedra y vallado,  
más que sombra y que tierra,  
más que tierra y que muro,

porque soy todo eso, y soy con alma. (420-424)

Y finalmente, al igual que Cristo, es entregada al sacrificio por aquellos a quienes ama:

Y fui vendida al fin,

porque llegué a valer tanto en sus cuentas,  
que no valía nada en su ternura...

Y si no valgo en ella, nada valgo...

y es hora de morir. (517-521)

Ahora bien, si se tiene en cuenta todo lo expuesto anteriormente; resulta inquietante encontrar voces de rebeldía que contrastan radicalmente con la piedad previa.

Más tarde en su obra, encontramos una voz poética que interpela a Dios, una voz inundada de interrogantes. En el “Poema LXXIX”, por ejemplo, tenemos a un “yo” lírico que quiere saber por qué habiendo tantas alas en el mundo, “al benjamín de Dios no le tocó ninguna” (5). Y añade: “ ¡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, helado por la tierra bajo la inútil siega de luceros” (18-21). En este caso veo las alas como una metáfora de un vivir sin dolor y sin muerte, sobre todo sin



dolor. La frase “marchar pegado a los caminos” así lo evidencia y hace pensar en un esfuerzo interminable colmado de padecimiento.

Luego en Finas Redes aparece este fragmento el cual muestra a un yo que con lenguaje amargo así blasfema:

Tú no quieres Señor que yo te ame. Tú me cierras todos los caminos y me borras tus huellas donde todos las ven. Tú eliges tus criaturas y ellas te saludan sin sudor y sin pasmo en el pan que comen, en el sueño que sueñan.

Tú no me necesitas como yo te necesito. Tú sabes dónde estoy y yo no sé dónde tú estás...Si en verdad quieres mi corazón ¡por qué no lo enciendes! Y si no lo quieres ¡por qué no lo rompes! (1-8)

Aquí quien habla definitivamente conoce el sufrimiento y como el Job bíblico grita al creador que se oculta. La vida se hace incomprensible para alguien que no encuentra sentido a tanto padecer.

#### Interpretación de las voces líricas

Si se busca el significado autobiográfico de la señalada ambigüedad aparece primeramente que Dulce María Loynaz no se detiene con demasiada para hablar de su fe religiosa en entrevistas u otras fuentes autobiográficas. A pesar de ello, no puede decirse que un tema tan ampliamente elaborado por la autora le sea en absoluto emocionalmente indiferente y/o pueda encontrarse dotado de narradores completamente independientes.

Por consiguiente, debe existir alguna conexión entre la voz lírica cuando es devota y cuando no lo es.

En una de esas ocasiones en que Loynaz habla al respecto de sus creencias, cuenta como sintió escrúpulos por unos versos suyos que le parecieron demasiado fuertes. Las siguientes palabras, que se encuentran en Fe de Vida, lo explican:

El caso se dio porque abrigábamos dudas, o más bien las abrigaba yo, sobre un extraño poema que escribí ya en los últimos tiempos y al que había dado el inquietante título de “La novia de Lázaro.” Al escribirlo había tratado de ponerme en el lugar de ella, en el momento psicológico de mi heroína, súbitamente sacudida por la explosión de sus contradictorios sentimientos. Y como es lógico, las dudas se debían a las palabras coléricas que vierte esta supuesta criatura al hallarse de nuevo ante el hombre que amó vivo y lloró muerto, ahora imprevistamente resucitado. No se podía asegurar que esa mujer enloquecida no traspasara en algún momento los límites de la irreverencia y hasta del sacrilegio, ya que una vez creada, yo no podía detenerla. En esta incertidumbre pensé que tal vez lo mejor sería suprimir el poema del último libro mío próximo a editarse en España, y que por razones obvias luego tampoco se editó. Lo dije así a mi marido, pero la abstención nunca fue partido a tomar por Pablo: él necesitaba actuar de alguna manera, poner en claro lo que estaba oscuro, y en cualquier conjetura, saber pronto a qué atenerse. No vaciló por tanto en someter el caso al juicio de las autoridades competentes, y ellas fueron nada menos que tres obispos. (95)

Además agrega a propósito de sus dificultades con el sacramento de la confesión cuando habría de practicarlo (según dice no lo hacía desde su Primera Comunión) previo a casarse con Pablo Álvarez de Cañas:

Era –eso sí – incapaz de saltar por arriba del obstáculo, pues aunque no enteramente de acuerdo con ella, respeto la religión que me dio tanto o más que muchos militantes. La creo, además, la mejor de todas, y sólo desearía que penetrase más hondamente en un corazón que le permanece fiel, aunque las desgracias lo hayan ido curtiendo a través de los años.

(234)

Por otro lado, no puede ser coincidencia que la irreverencia para con el creador se intensifique a medida que su obra se va haciendo más madura y en materia vital se experimenten exponencialmente el dolor y la soledad, como bien se vio en el capítulo 2 de este trabajo. De hecho, en Poemas sin nombre plasmará esta realidad que es casi una obsesión: “Soledad, soledad siempre soñada... Te amo tanto que temo a veces que Dios me castigue llenándome la vida de ti...” (108). La prosopopeya en estos versos denota como se trata de una presencia tangible en su vida. Le habla a la soledad porque la ha estado mirando cara a cara, de eso no cabe duda.

Así es que Versos, que es el ejemplar donde se aprecia una religiosidad confesional, corresponde a la etapa temprana. Luego, Poemas sin nombre coincide con un periodo de turbulencia emocional dada por la separación forzada de su novio Pablo Álvarez de Cañas. En este volumen se incluyen la irreverencia y el tema de la soledad. Y finalmente Finas redes se asocia a la mayor desolación, viniendo después de que ha muerto casi toda la familia.

Interpreto que la voz lírica que se muestra fiel a Dios y la que es irreverente son sólo una, la continuación de sí misma. Igualmente considero que se trata de un narrador con gran potencial autobiográfico, lo cual queda apoyado por el “Poema XCVII.” Este es muy revelador ya que la ambigüedad se halla presente en claramente un único narrador, quien comienza con gran humildad diciendo: “Señor mío: tú me diste estos ojos; dime dónde he de volverlos en esta noche larga, que ha de durar más que mis ojos” (1-2). Y concluye cuestionando “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” (9-11).

Interesantemente el hilo conector que puede explicar esta doble voz se halla en la noche, una noche que el yo califica de larga y que consiste en una metáfora del sufrimiento.

La lírica de Loynaz es una lírica trascendental. Refleja la autenticidad de una mujer que se desdobra en su obra y cuya sinceridad personal determina que la encontremos a ella misma en su poesía. En cuanto al tratamiento del tópico religioso, suya es la verdadera experiencia religiosa, auténtica y humana. Al igual que Job, la voz poética, que casi pudiéramos decir es la autora misma, interpela a un Dios cuyos designios a veces resultan un verdadero misterio para la mente humana.

Estoy de acuerdo con Pedro Simón cuando afirma que: “La muerte no es un enigma sombrío para Dulce María Loynaz, no es una fuente de angustia ni un tema apasionado para su poesía, aunque a veces puede aparecer en algún texto (“El juego de la muerte”) con una presencia inquietante” (205). Entre los múltiples poemas en los que se habla de la muerte voy a tomar como modelo “Canto a la tierra:”

No, ya no tendré miedo de la tierra, que es fuerte

y maternal; y habrá de acoger mi miseria  
cuando tenga que echarme...No ya no tendré miedo  
de la tierra más nunca. Cuando le pertenezca  
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!...(1-9)

Aquí la voz narrativa la contempla con detenimiento y ésta no es capaz de doblegarle la fe. Se aprecia un regocijo por volver a ser parte del universo. La integración con la naturaleza, según el principio de unicidad divino, puede entenderse como un retorno a Dios. Desde este punto de vista la muerte es una liberación. La tierra, que es madre, por medio de la personificación, se entiende como un aspecto femenino del universo.

## CAPÍTULO V: CONCLUSIONES

Dulce María Loynaz sobresale como uno de los máximos exponentes entre las grandes poetas cubanas e hispanoamericanas en el periodo de transición del modernismo al postmodernismo. Aun a despecho del valor literario de su obra y de su gran labor intelectual, fue relegada al olvido por sus compatriotas y reivindicada ya hacia el final de su vida. Esta situación le valió un autoexilio que va a favorecer una actitud de recogimiento y desolación, manifestada simbólicamente en su poética.

Existen elementos dentro de su obra que apoyan una lectura mística. El “yo” empírico fluctúa entre un amor a la naturaleza franciscano que colinda con la experiencia contemplativa, especialmente en Juegos de Agua y un acercamiento al dolor desde la aceptación, actitud esta esencial en el místico. Igualmente el lenguaje simbólico se asemeja al utilizado por los poetas místicos españoles. La “noche” de Loynaz hace pensar en la noche oscura de San Juan de la Cruz. Y muchas veces el lenguaje erótico comparte la ambigüedad de la descripción mística del amor entre el alma y Dios. La generalidad de los elementos místicos en la poética de Loynaz se repite en Jardín.

Una mirada a la obra poética de Loynaz desde las místicas femeninas medievales, Hildegarda de Bingen y Juliana de Norwich, revela puntos coincidentes. Loynaz, al igual que ellas, plantea su propia teología de lo femenino cuyo máximo exponente es “Canto a la mujer estéril.” A partir de una reflexión íntima, desde el marco de la fe religiosa, ella

logra replantearse cuestiones del dogma católico y creyendo en un Dios de amor, reivindicar a la mujer.

También sufrió mucho en lo personal y de esto testifica su obra que posee un fuerte carácter autobiográfico como bien ha sido señalado por la crítica. De aquí que su poesía religiosa necesariamente tenga que dividirse entre el optimismo confesional y la blasfemia desesperada. Una comprensión de su obra teniendo en cuenta el contexto biográfico permite la reconciliación de una aparente pluralidad de voces líricas. El yo empírico se muestra en todas las facetas de su relación con Dios; cuando la vida le sonrío, se muestra devoto, pero cuando el dolor se hace presente entonces como Job reclama a Dios.

Su fe católica se expresa, por medio del cristianismo franciscano, la devoción a la virgen y una relación personal con el creador. Sin embargo, queda claro que la suya no es una fe religiosa ciega. Aun cuando profesa participar del credo católico, admite discrepancias y se muestra rebelde.

Con esta investigación queda demostrado que hay una relación directa entre el contexto histórico biográfico y el testimonio poético de Dulce Maria Loynaz. Aun cuando el yo lírico se comporta de maneras diametralmente opuestas, se trata de una sola voz en consonancia con el sentir de la autora y dada a establecer el valor vital de la Poesía, su capacidad para ayudar al hombre en su tránsito por el mundo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alemany Bay, Carmen y Remedios Mataix. Sobre Dulce María Loynaz: ensayos acerca de su poesía, sus prosas, y sus opiniones literarias. Alicante: Universidad de Alicante, 2007.
- Barquet, Jesús R. Escrituras poéticas de una nación: Dulce María Loynaz, Juana Rosa Pita y Carlota Caulfield. La Habana: Ediciones Unión, 1998.
- Blamires, Alcuin ed. Woman Defeamed and Woman Defended: an Anthology of Medieval Texts. Oxford: Calderon Press, 2002.
- Bowker, John. God a Brief History the Human Search for Eternal Truth. London: DK Publishing, inc, 2002.
- Carrillo, Elena. “De nuevo sobre ese animal bípedo que llaman mujer.” Foro Hispánico, 1999. 99-107.
- Cruz, Juan Cruz. “¿Finalidad femenina de la creación? Antropología bajo medieval de la mujer.” Anuario Filosófico, 1993 (26), 513-540.
- De Jesús, Santa Teresa. Las moradas. Provenza: Editorial Juventud, 2000.
- Francisco de Asís. Cántico del hermano sol.  
<http://www.franciscanos.org/esfa/cant.html>
- González Castro, Vicente. Un encuentro con Dulce María Loynaz. Havana, Cuba: Artex/Prelasa, 1994.
- González González, Vivian M. “Dulce Maria Loynaz: dama de las letras hispánicas.”  
[http://www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Loynaz/damalettras.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Loynaz/damalettras.shtml)



- Hernández Ojeda, María. “Textos transatlánticos: Nivaria Tejera y Dulce María Loynaz en Canarias.” La gaceta de Cuba. Enero-febrero 2004.
- Hildegard of Bingen. Secrets of God: Writings of Hildegard of Bingen. Ed. Sabina Flanagan. Boston: Shambhala, 1996.
- Horno Delgado, Asunción. Liquidificación, marginalidad y misticismo, construcción del imaginario en la lírica de Dulce María Loynaz. Thesis: University of Massachusetts at Amherst, 1991.
- Inge, William Ralph. Christian Mysticism. London: Methuen & Co. LTd, 1933.
- Julian of Norwich . Revelations of Divine Love. New York: Penguin, 1982
- Larrañaga, Ignacio. El hermano de Asís. Perú: Paulinas, 1999
- López, Virgillio Lemus. Jardín, Tenerife y Poesía: Fe de vida de Dulce María Loynaz. Pinar del Río: Ediciones Almargen, 2005.
- Loynaz, Dulce María. Ensayos Literarios. Salamanca: Ediciones Universidad, 1993.
- Loynaz, Dulce María. Fe de vida. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 2000.
- Loynaz, Dulce María. Jardín. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- Loynaz, Dulce María. Poesía. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2002.
- . “Canto a la mujer estéril.” Loynaz 61.
- . “Canto a la tierra.” Loynaz 55.
- . “Coloquio con la niña que no habla.” Loynaz 41-42.
- . “Desprendimiento.” Loynaz 50.
- . “Destrucción.” Loynaz 51.
- . “El amor de la leprosa.” Loynaz 45.
- . “El madrigal de la muchacha coja.” Loynaz 18.

- . “El remanso.” Loynaz 87.
- . “Finas redes.” Loynaz 234.
- . “La oración de la rosa.” Loynaz 12-13.
- . “La oración del alba.” Loynaz 5-6.
- . “La resurrección.” Loynaz 273.
- . “La sonrisa.” Loynaz 13.
- . “Lección séptima.” Loynaz 218-219.
- . “Lección novena.” Loynaz 219-220.
- . “Lección decimoquinta.” Loynaz 222.
- . “Los estanques.” Loynaz 89.
- . “Oda a la virgen María.” Loynaz 10.
- . “Poema III.” Loynaz
- . “Poema V”. Loynaz 102.
- . “Poema XXV.” Loynaz 107.
- . “Poema XLI.” Loynaz 114.
- . “Poema LVIII” Loynaz 121.
- . “Poema LXXIX.” Loynaz 128.
- . “Poema LXXXVI.” Loynaz 131.
- . “Poema LXXXVIII.” Loynaz 131.
- . “Poema XCVII.” Loynaz 134.
- . “Poma C.” Loynaz 135.
- . “Poema CXVI.” Loynaz 143.
- . “Poema XLIII.” Loynaz 247

---. "Profesión de fe." Loynaz 7.

---. "San Miguel Arcángel." Loynaz 60.

---. "Tiempo." Loynaz 49.

---. "Últimos días de una casa." Loynaz 153.

Martínez Malo, Aldo. "Gabriela y Dulce María."

[http://www.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/Loynaz/gabrieladulce.shtml](http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Loynaz/gabrieladulce.shtml)

Molloy, Michael. Experiencing the World Religions: Tradition Challenge and Change.

New York: McGraw-Hill, 2005.

Newman, Barbara. Sister of Wisdom: St. Hildegard's Theology of the Feminine.

Berkeley: University of California Press, 1987.

Núñez, Ana Rosa, ed. Homenaje a Dulce María Loynaz: obra literaria, poesía, prosa,

estudios y comentarios. Miami, Florida: Ediciones Universal, 1993.

Orozco, Emilio. Poesía y mística. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1959.

Ruy Sanchez, Alberto. "El misterio de la rosa y el jardín." La Jornada Semanal: 22 de

junio de 2007. < <http://www.jornada.unam.mx/1997/06/22/sem-ruy.html> >

Simón, Pedro. Dulce María Loynaz. Ciudad de la Habana, Cuba: Ediciones Casa de las

Américas y Editorial Letras Cubanas, 1991.

Vivanco, Ana Cabrera. La voz del silencio. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales,

2000.

Zambrano Espinosa, Josefa. Dulce María Loynaz: últimos días de una casa, un jardín y

una mujer que fue (feliz) en Cuba. Plumas y letras hispánicas. 24 mayo 2000.

<http://www.analitica.com/va/hispanica/plumas/6793332.asp>.

## OBRAS CONSULTADAS

- Albariño, Madelyn L. Voces de alineación y del exilio en la narrativa femenina cubana: Dulce María Loynaz y Zoe Valdez. Thesis: State University of New York at Albano, 1999.
- Baquero, Gastón. Acercamiento a Dulce María Loynaz. Madrid: Ediciones de cultura hispánica, 1993.
- Barquet, Jesús, J. y Norberto Colina, ed. Poesía cubana del siglo XX: antología. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética. Madrid: Editorial Gredos, 1970.
- Davies, Catherine. A Place in the Sun: Women Writers in Twentieth-Century Cuba. New Jersey: Zed Books Ltd, 1997.
- Fox, Matthew. Illuminations of Hildegard of Bingen. Rochester, Vermont: Bear & Company, 2003.
- Gringoire, Pedro. La nota evangélica en la poesía hispanoamericana. México: Ediciones “luminar”, 1960.
- López, Virgilio Lemus, ed. Cartas a Chacón. Cartas a Ballagas. La Habana: Ediciones Extramuros, 1996.
- Martínez Malo, Aldo, ed. Confesiones de Dulce María Loynaz. Ciudad de la Habana, Cuba: Editorial José Martí, 1999
- Palermo, Zulma. Cuerpos de mujer. Representación simbólica y crítica cultural. Córdoba:

Ferreira editor, 2006.

Puppo, María Lucía. La música del agua: poesía y referencia en la obra de Dulce María

Loynaz. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2006.

Rivera-Rodas, Oscar. La Poesía Hispanoamericana del siglo XIX. España: Editorial

Alhambra, 1988.

Vilariño, Idea. Antología poética de mujeres hispanoamericanas: siglo XX. Montevideo:

Ediciones de la Banda Oriental, 2001.