



**HAL**  
open science

# De algunas figuras femeninas bíblicas en la poesía de Dulce María Loynaz

Modesta Suarez

► **To cite this version:**

Modesta Suarez. De algunas figuras femeninas bíblicas en la poesía de Dulce María Loynaz. Roland Forgues. *Mujer, Cultura y Sociedad en América latina* (vol. 1), Université de Pau et des Pays de l'Adour, pp.273-289, 1999. halshs-00406133

**HAL Id: halshs-00406133**

**<https://shs.hal.science/halshs-00406133>**

Submitted on 7 Aug 2009

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

*De algunas figuras femeninas bíblicas  
en la poesía  
de Dulce María Loynaz*

Ha sido necesario más de medio siglo para conseguir individualizar a las poetas integrantes de la "especie de corriente amazónica, de centauresas poéticas"<sup>1</sup>, en palabras de Fina García Marruz, poetas de principios del XX que han generado a su vez nuevas y poderosas voces. Entre aquéllas, Dulce María Loynaz (1902-1995) se singulariza más aún con el Premio Cervantes 1992 que puso de relieve la calidad de una escritura injustamente olvidada por lectores y críticos no cubanos.

La obra de Dulce María Loynaz llama la atención por el repetido y muy directo diálogo con lo divino, sin olvidarse nunca de lo pequeño, lo insignificante al punto de que se habló de su "franciscanía espiritual"<sup>2</sup>. En dicho diálogo a menudo está involucrado el amante. Mas, Dios o amante, Dulce María Loynaz asume un papel protagónico frente al interlocutor que siempre viene incluido en un discurso amoroso<sup>3</sup>.

Por otro lado, y para lo que concierne a este trabajo, la cubana crea, a lo largo de su obra, a una serie de figuras femeninas que remiten directamente a las Santas Escrituras. Nos detendremos pues en cinco poemas<sup>4</sup> que nos hacen recorrer la obra

---

<sup>1</sup> Fina García Marruz. "Aquel girón de luz..." in *Valoración múltiple: Dulce María Loynaz* de Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 1991, p. 163-175.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 168.

<sup>3</sup> Tal vez, como lo señala la crítica Beatrice Didier a propósito de la obra de la Santa Teresa, "[si] le lien qui unit l'âme à Dieu est de l'ordre du désir, [...] il n'y a pas peut-être à différencier l'expression du désir quand varie son objet : l'homme ou Dieu" in Béatrice Didier. *L'écriture femme*. Paris: Puf, 1991 (1a ed.1981), p. 65.

<sup>4</sup> Dichos poemas son los siguientes y vienen recogidos en *Poesía completa*. La Habana: Letras cubanas, 1993 (los números de las páginas corresponden a la edición citada):  
- "Poema CXX" (140) in *Poemas sin nombre* (1955);

completa de Dulce María Loynaz, por pertenecer tanto a su primera publicación, *Versos (1920-1938)*, como a lo más reciente *Poemas náufragos* (1991), contemplando así parte del rico abanico poético de la cubana, desde el verso hasta el poema en prosa.

Estos cinco poemas encierran tres momentos observados por Dulce María Loynaz desde la perspectiva femenina de los personajes elegidos: una escena con María ("Poema CXX") que cotejaré con el "Canto a la mujer estéril"; las bodas de Caná ("Poema CXVI" y "El primer milagro"); el reencuentro de Lázaro resurrecto con su novia, en "La novia de Lázaro". En todos los casos estamos en presencia de un milagro, y el conjunto puede repartirse entre dos temas tópicos: la maternidad y el discurso amoroso.

A partir de estas reflexiones, quisiera considerar la llamada "poética del silencio y la soledad" de Dulce María Loynaz, en los momentos en que por ella transita la palabra de las mujeres y ver cómo se va creando otro recorrido de lectura de los textos sagrados, suerte de exégesis paralela, en lucha contra la ortodoxia.

### **al margen de la historia bíblica**

Si bien el yo poético loynazeano puede expresarse en algunas circunstancias en masculino, los poemas señalados para este trabajo llevan la impronta de una mirada femenina además de asumir en dos casos una voz femenina. Todos tienen una relación directa con el texto bíblico, ya sea en la referencia al Antiguo Testamento ("Canto a la mujer estéril") o al Nuevo Testamento (en los demás ejemplos). Sin embargo, el texto poético nace en un tiempo y un espacio que se quedó "fuera de la representación" del texto bíblico. En este intervalo nace una reflexión, suerte de glosa llevada libremente por

---

- "Canto a la mujer estéril" (69) in *Versos 1920-1938* (publicado en 1937 en revista; luego aparece en edición independiente en 1938; además de incluirse como poema final de *Versos*);

- "El primer milagro" (175) in *Poemas náufragos* (1991);

- "Poema CXVI" (138) en *Poemas sin nombre* (1955);

- "La novia de Lázaro" (189) in *Poemas náufragos*, y poemario independiente, el mismo año.

el poema en prosa, el versículo o el verso. Sirva de ejemplo el comienzo del "Poema CXVI": "De todos los milagros del Señor, ninguno me parece más bonito que su primer milagro" (138). El milagro de las bodas de Caná viene reafirmado en contra de la suerte que le ha sido deparada: "tres Evangelios se olvidaron de aquel milagro mínimo, tres Evangelios silenciaron el milagro amable, dejado atrás en los primeros tiempos" (139). En éste como en los demás poemas, lejos de cuestionar el carácter taumatúrgico de la escena, la poeta parece decidida a completar la descripción de lo que se habría olvidado el evangelista. Los poemas estudiados se cuelan en este espacio dejado en blanco por las Escrituras para inscribir en él otra palabra, otra visión, no consignada hasta entonces. Y por ello, va a usar una prosa que a menudo vacila entre párrafo y versículo, acercándose a la propia prosa de los evangelios como para no romper la trama de un texto en el cual intenta infiltrarse.

Más allá de la simple imitación, la elección de la prosa parece la más adecuada para responder a necesidades de escritura (recordemos que cuatro de los cinco poemas son poemas en prosa). En palabras de Dulce María Loynaz:

[...] el poema en prosa tiene su razón de existir. Hay, pudiera decirse, ideas poéticas que no encajan bien en el verso, ni siquiera en el metro libre. *Y hay que decirlas en prosa.* [...]

Todavía a veces la poesía gusta de refugiarse en una forma última, la de la prosa simple. No la del poema, cuya existencia generalmente breve, se concreta a la exposición de la propia idea poética, sino a la prosa que se emplea en una narración, una descripción, una exposición de algo que no es la poesía misma.<sup>5</sup>

Por otra parte y en términos generales, los poemas en prosa consiguen abrirse este espacio en la tradición al insertar en ella un "principio de tensión"<sup>6</sup>. Según Yves Vadé, "un poème en prose n'est pas un poème de prose ordinaire parce que cette

---

<sup>5</sup> Dulce María Loynaz. "Mi poesía: autocrítica" in *Anthropos*, nº 151, diciembre 1993, p. 14 (subrayado por la poeta).

<sup>6</sup> Yves Vadé. *Le poème en prose*. Paris: BelinSup, 1996, p. 207.

prose est tendue entre deux pôles contraires, dont l'opposition commande toute l'organisation du texte"<sup>7</sup>.

Volviendo a la obra de Dulce María Loynaz: a partir de un dato conocido bifurca el texto y se abre un hiato en la versión canónica, por donde se despliega el poema. ¿Sería ésta su manera de crear una tensión?

Porque en el caso de las referencias bíblicas escogidas por Dulce María Loynaz, la memoria del lector es apenas solicitada en la reconstitución del texto. Volvamos al ejemplo de las bodas de Caná; sirven de telón de fondo en dos oportunidades: el "Poema CXVI" y "El primer milagro", publicados a treinta y cinco años de distancia. Tanto la sicología de los personajes como el intimismo de la boda pueblerina, le sirven a la poeta para dar vida y sentimientos a los protagonistas.

Los dos poemas se concentran en torno a la siguiente alusión en el fragmento del Evangelio de Juan:

Se les acabó el vino, y entonces la madre de Jesús le dijo:

- No les queda vino.

Jesús le respondió:

- Mujer, no intervengas en mi vida; mi hora aún no ha llegado.

La madre de Jesús dijo entonces a los que estaban sirviendo:

- Haced lo que él os diga. (Jn 2, 25).<sup>8</sup>

Una primera tensión, también presente en el texto de Juan, estriba en la desproporción entre la circunstancia (la falta de vino en la boda) y el hecho de que "[la] hora [de Cristo] no ha llegado todavía; nada de lo que hay allí, tiene sentido, puede tenerlo ante los acontecimientos que se avecinan" (176)<sup>9</sup>. Pero ni María, ni la poeta

---

<sup>7</sup> *Idem*, p. 207.

<sup>8</sup> *La Biblia didáctica*. Madrid: SM-PPC, 1996.

<sup>9</sup> Es de notar la publicación de otro poema sobre el tema de las bodas de Caná en la poesía cubana, incluido en el conjunto *Visitaciones* (1970), el poemario *Anima viva* de Fina García Marruz. "El invitado" retoma el episodio bíblico y la poeta hace especial incapié en el sacrificio del hijo por la madre, ¿hasta qué punto como un reproche?:

¡Y eres tú quien lo invita  
antes de tiempo,  
a que entre, a que empiece  
los sufrimientos! (p. 294)

adoptan esta perspectiva. Ambas abogan a favor de estos novios "descubiertos de pronto en la intimidad de su pobreza" (176):

*- ¿Qué nos va en ello? vuelve a decir el hijo, menos seguro...*

*Pero él mismo no reconoce ahora sus palabras. No son palabras tuyas y la madre lo sabe, aun desde antes que él las dijera.*

*Ciertamente que a todos nos va mucho en la pena del prójimo aunque sea la pena más humilde y más pequeña (176).*

La última intervención señala claramente la presencia de la poeta en una reflexión personal.

A pesar de la voluntad de Jesús -"este milagro que [él] no quería hacer"- está la voluntad de María, y la lucha se prosigue entre las "dos sangres" de Jesús: "Jesucristo se muestra al mismo tiempo tan Dios nuestro como hijo de María" (138). Se insiste en un milagro "que tiene también mucho de tierno, de una muy recatada ternura que no es todavía divina sino humana". Importa aquí la restauración del reconocimiento de la madre por quien es también fruto de sus entrañas: "[Cristo] ha rendido [...] un público homenaje a su Madre, un reconocimiento de su carne dulce y tímida" (138). Lo que más le interesa a Dulce María Loynaz es sin duda la extraña relación de fuerza en la que la inocencia de la madre por antonomasia puede vencer la negativa del hijo.

En "El primer milagro", la misma escena ya no viene enfocada desde la perspectiva contemporánea de una reflexión sobre el fragmento bíblico sino como reconstitución de la escena y reiteración de la petición materna: "mira que no tienen vino... Se ha acabado ya el vino" (175). La poeta se detiene con mayor lirismo en los sentimientos de los personajes e incluso de los novios. El instante es tanto más intenso cuanto que encierra esa duda de Jesús, el momento en que se siente "pesaroso de gastar en esa timidez su última ternura de hijo, su primera fuerza de Dios" (175). Y Dulce María Loynaz con fino humor sale a favor de la Virgen, acotando lo siguiente:

*Pero María no es más que una mujer sencilla. Ha olvidado las palabras del Ángel o acaso no las entendió nunca. [...] Había, en fin, mantenido siempre*

*el orden de su casa y tal vez pudiera perdonársele que ahora trastornara un poco el orden de los cielos (175)*

Los dos poemas tienen conclusiones distintas en cuanto a su contenido aunque muy parecidas formalmente. Visto por la poeta, el "milagro niño" o aún "el milagro con alas de mariposa" se resuelve en el "milagro del milagro", insistiendo pues en la concesión de Jesús:

*He aquí por qué él conmueve más que todos.  
He aquí el milagro del milagro. (139)*

María, por su parte, percibe la escena en forma más intuitiva y acepta acelerar el destino de su hijo, dejando una huella grave:

*Era el Primer Milagro: María lo sabía y sonreía.  
Era el Primer Milagro, y era la última sonrisa... (176)*

Sin duda, como en numerosas composiciones de *Poemas sin nombre* y *Poemas náufragos*, la prosa juega con la métrica y el verso libre, las formas anafóricasy asonantadas. La frase-verso recoge la experiencia de una suerte de glosa.

Al instalarse en el intersticio del texto evangélico, Dulce María Loynaz escoge voluntariamente lo que queda al margen, lo que difícilmente tiene expansión propia en un texto canónico centrado en la figura crística. Detenerse en María, en sus intuiciones y sentimientos, implica también ahondar la humanidad de unos personajes cuando están en los linderos del milagro. Ahí cabe la vacilación y luego la sencillez de la actitud crística, impulsada desde la parte femenina de la historia: "un prodigio florecido sólo para lograr una sonrisa; un anticipo que hace la Divina Gracia a una inocente intimidad, a un regocijo pueblerino..." (139).

### **María y Eva reconciliadas**

#### **el milagro de la vida**



El tema de la maternidad es retomado con la imagen mariana del "Poema CXX" de *Poemas sin nombre*, y cuestionado en el "Canto a la mujer estéril" del final de *Versos (1920-1938)*. Los dos poemas parecen oponerse temáticamente (modelo / antimodelo) pero también formalmente (poema en prosa / verso).

El "Poema CXX" recoge en forma rara el episodio bíblico de la "Visitación" o sea la visita de María a su prima Isabel, ambas embarazadas. Sin embargo, el poema hace caso omiso de dos elementos claves en el texto primero para reflexionar justamente sobre una pregunta resuelta en el evangelio de Lucas. En éste texto, María ya ha recibido la visita del Angel y cuando llega a la casa de Isabel, ésta la acoge "llena del Espíritu Santo, [exclamando] a grandes voces": "Bendita tú entre las mujeres y bendito el fruto de tu vientre. Pero ¿cómo es posible que la madre de mi Señor venga a visitarme?" (Lucas 1, 42-43)<sup>10</sup>.

Todo el "Poema CXX" se olvida de la revelación del secreto y del regocijo para presentar en superficie un universo de equilibrio y de sosiego. La humildad y la sencillez del silencioso encuentro vienen realizadas por la delicadeza de descripciones silvestres; el único ruido sería el de los "peroles y alcarrazas" (140) que deja caer Isabel a ver llegar a María. El poema mima una escena evangélica a la que alude la propia voz poética al preguntarse (en un paréntesis del relato) sobre el carácter pictórico de lo representado: "(No se sabe si esta ventana tiene ya una fina columna con su ojiva, al modo que luego habrían de dibujarla los monjes pintores de la Edad Media [...])" (140).

La nota esteticista se refuerza con los nombres de las tres partes del poema que le hacen asemejarse a una partitura. Del breve "allegretto" inicial, al amplio "adagio" final pasando por un "andante", el poema cobra cierta gravedad. Gravedad del tono, gravidez de los cuerpos embarazos. Todo parece tranquilo en este marco armonioso, donde la prosa escrita casi por completo en presente acentúa la impresión de vivencia feliz.

---

<sup>10</sup> *La Biblia didáctica*. Op, cit, p. 456.

Sin embargo, de la estructura profunda del poema aflora por instantes una tensión mayor y constitutiva del conjunto de estos poemas dedicados a figuras femeninas bíblicas: lo cotidiano y lo prosaico, evidentes en las tres partes, frente a lo milagroso subterráneo. Lo interesante es que aquí el texto bíblico ya ha desarmado la tensión al hacer del milagro algo conocido y compartido por las dos mujeres.

Dulce María Loynaz finge el desconocimiento, y la gradación musical le sirve para introducir esta tensión desde el "andante" que señala las oposiciones entre las dos mujeres: "María es rubia y delicada: es casi una niña [...] // Isabel es morena, madura como fruta en sazón [...]" (140). A continuación, el "adagio" insiste en una oposición psicológica que se concreta en el diálogo. Cada una es portadora de una tradición distinta: Isabel es intérprete del espíritu del Antiguo Testamento; María es la renovación del Nuevo Testamento. Las palabras del diálogo son como las piedras que vienen a turbar la superficie lisa del texto: las réplicas señalan un misterio activo en el corazón mismo del poema. La conversación gira en torno al sueño de Isabel y los sueños de cada una para sendos hijos. El sueño nocturno de Isabel recoge y desarrolla un imagen de Dios pero un Dios de las batallas:

*Quisiera que mi hijo fuera un gran general: anoche le brotaban rayos de fuegos por la boca, y ejércitos se reunían a su paso, capaces de salvar al pueblo de Israel... ¡Si algún día fuera mi hijo el Elegido!... pero no es más que un sueño... (141).*

La reacción de María, tímida, contrasta: "- Quisiera que mi hijo fuera carpintero, como su padre... / [...] / - Pero no es más que un sueño...", como recordando otras palabras. La tensión nace pues entre el anhelo de la llegada del Elegido, claramente expresado por Isabel, y los indicios del milagro del embarazo de María, indicios dispersados por la poeta, suerte de narradora omnisciente en el conjunto del poema.

A todo esto hay que añadir, dentro de lo prosaico, el milagro femenino del embarazo. De la co-presencia de estas dos versiones del milagro nace una vibración

lirica. La humildad y cotidianeidad de la escena del encuentro de las dos mujeres parece entrar en resonancia con unos detalles de marcado acento bíblico: las "dos palomas [que] vienen a posarse sobre el tejado húmedo de lluvia" (140), el vientre de María que "no parece mayor que la luna sobre los montes de Gelboé en los plenilunios de primavera" (140).

La poeta consigue entonces crear un espacio en el que rayamos con la experiencia mística. Todo se concentra en unas imágenes como amagos de elevación - "La voz de Isabel, un instante enmudecida, yérguese como surtidor en el aire" (141); en los choques repetidos con lo indecible que parece desvanecerse en los reiterados puntos suspensivos; en las palabras como en suspenso; y el silencio que marca la relación de las dos primas, contrapunto de la composición musical que articula el poema.

La superficie del texto recobra su transparencia al final: cohabitan lo prosaico del picoteo de las gallinas en las mazorcas con lo extraordinario del "alborozo", ya sea desorden o regocijo (DRAE). A ello, se añaden los ecos vocálicos y consonánticos de alborozo / oro y mazorcas. Los dos apartados finales refuerzan rítmicamente la armonía semántica<sup>11</sup>:

*Otra vez el silencio, como un humo de sándalo, ha llenado la estancia.  
Afuera es ya el mediodía. Se siente el alborozo de gallinas que picotean en  
el patio el oro de las últimas mazorcas, de los últimos sueños. (141)*

Nada del discurso bíblico se ha filtrado en el poema en prosa: el universo cotidiano está "preñado" por la presencia divina pero todo se mantiene en entredicho.

### **la muerte milagrosa**

Entre los poemas considerados, "Canto a la mujer estéril" es el único escrito en versos, pero del mismo modo que la prosa de Dulce María Loynaz juega con la métrica, su verso, recogiendo la tensión hasta ahora señalada, también raya con las rupturas. Una tensión extrema entre principio y final:

---

<sup>11</sup> Las frases son el resultados de una heterometría de 21, 8 y 37 sílabas o sea 7+7+7, 8, 16 (8+7), 14 (7+7), 7.

*Madre imposible: Pozo cegado, ánfora rota,  
catedral sumergida...  
Agua arriba de ti... Y sal. Y la remota  
luz del sol que no llega a alcanzarte (69)*

[...] *Eva ...  
¡Eva sin maldición [...]  
¡No saben que tú eres la madre estremecida  
de un hijo que te llama desde el Sol!... (73).*

Y sin embargo, el poema constituye la mayor silva libre de Dulce María Loynaz: once estrofas y ciento cincuenta y un versos polimétricos. La posición final de "Canto a la mujer estéril" en *Versos* y su inclusión *a posteriori* en este lugar cuando ya había sido un poemario independiente, hacen que se relacione tanto con la poesía primera de Dulce María Loynaz, como con los largos poemas en prosa posteriores.

Sin explicar todo el poema, quisiera detenerme en la construcción del complejo sistema de tensiones que engendra y se engendra a partir del antitético título del poema.

El poema se construye en base a lo que Isabel Paraíso llama el "verso libre de imagen" o sea que "los versos van avanzando a golpe de imagen"<sup>12</sup>, con un ritmo que hace multiplicarse los adjetivos, lo que puede sorprender en la poesía de Dulce María Loynaz. De ahí, sin duda la valoración hecha por Marilyn Bobes y con la que discrepo. Para la crítica cubana el poema sería "fallido por la abusiva proliferación de metáforas en sucesión que parecen obedecer a un empeño de explicitación menguador del poder de sugerencia que le sobra a la autora en otros textos"<sup>13</sup>. Además le reprocha al poema su "tono grandilocuente [...] declamatorio y exterior", su "pobre intento de exteriorización que no forma parte de los numerosos momentos felices de [su obra]", "su retórica posmodernista"<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Isabel Paraíso. *El verso libre hispánico*. Madrid: Ed. Gredos, 1985, p. 101.

<sup>13</sup> Marilyn Bobes. "La poesía del silencio" in *Valoración múltiple: Dulce María Loynaz*. *Op. cit.*, p. 213-221, (p. 215).

<sup>14</sup> *Idem*, p. 214-215.

Para contestar a Marilyn Bobes, podría decirse que el poema no podía tener otra forma. Frente a la parquedad poética en torno a la maternidad, sólo cabía una proliferación, un exceso generado por el tema de la esterilidad de la mujer. Este transforma la construcción del poema al sustentarse en la tensión del propio título: la casi incongruencia de un canto a la esterilidad<sup>15</sup>; el oxímoron dentro del primer verso y en relación con el título. El oxímoron se establece como sistema que asalta el conjunto del poema, haciendo que lo estéril acabe siendo productivo. Paradójicamente, o no, es el manantial de un sinfin de imágenes.

El poema cumple pues con su propósito de celebración, hasta de defensa con feroces acentos bíblicos: "¡Púdrale Dios la lengua al que la mueva / contra ti" (73). La esterilidad es capaz de sugerir, crear y dinamizar una imagen supuestamente muerta, negada, estancada. Lejos de refugiarse en la oscuridad, el dolor o la autodestrucción el poema incluye parte de la poética loynazeana:

*La flecha que se tira en el desierto,  
la flecha sin combate, sin blanco y sin destino,  
no hiende el aire como tú lo hiendes,  
mujer ingrávida, alargada... [...]  
[...] Tú eres la flecha  
sola en el aire!... Tienes un camino  
que tiembla y que se mueve por delante  
de ti y por el que tú irás derecha. (71)*

Compárense estos versos con la poética expuesta por la propia Dulce María Loynaz:

La poesía es traslación, es movimiento. // Si la poesía no nace con esta aptitud dinámica, es inútil leerla o escribirla: no se puede conducir a ningún lado. Igualmente es necesario que esta facultad de expansión esté enderezada al punto exacto, porque de lo contrario sólo se lograría caminar sin rumbo y no llegar jamás<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Saliéndose de la línea más tradicional usada por Gabriela Mistral en el soneto "La mujer estéril" in *Desolación*. Santiago de Chile: Ed. Nascimento, 1926, p. 48.

<sup>16</sup> In *Anthropos*, op. cit., p. 14.

El oxímoron es ese elemento dinámico apelado por la poeta, y el inicial "Madre imposible" se reitera en "Madre prohibida, madre de una ausencia sin nombre y ya sin término" (70), "Madre de un sueño que no llega / nunca a tus brazos" (72), "Madre de nadie". Por lo tanto, anáfora permanente, la imagen impulsa una fuerza creadora que comparte con la creación poética.

"Canto a la mujer estéril" se abre pues a una lectura metapoética en la cual la creación del poema surge de una contradicción con la ortodoxia, con la palabra ya escrita, y distorsiona la percepción tradicional de la mujer estéril. La escritura de Dulce María Loynaz no se construye sino a contracorriente con respecto a una escritura dada por los Textos, por lo menos intentando acuñar una serie de imágenes distintas que superan lo esperado y común. La poesía sería capaz de hacer milagros.

La crítica y otra gran poeta cubana, Fina García Marruz, dedica unas páginas al análisis del insólito poema, señalando un "acercamiento del todo sorprendente al tema [de la esterilidad], que lo vuelve o devuelve a su categoría de 'misterio', en un sentido sacro"<sup>17</sup>. O sea que, si bien seguimos en un terreno poético conocido, se infiltra el verso por territorios nuevos donde cabe:

la posibilidad y alumbramiento doloroso de otro orden de vida que, por no estar ya librado al tiempo, de alguna forma escapa al común destino de la desintegración fatal que a todos aguarda. [...] [le da] una perspectiva distinta: la de la fundación de un nuevo linaje, de la jerarquía de los elementos, cielo o agua, eternos<sup>18</sup>.

Este sería el nuevo linaje, expresado ahora desde el poema:

*Nada vendrá de ti. Ni nada vino  
de la Montaña, y la Montaña es bella.  
Tú no serás camino de un instante  
para que vengas más triste al mundo;  
tú no pondrás tu mano sobre un mundo  
que no ama... Tu dejarás*

---

<sup>17</sup> Fina García Marruz. *Op. cit.* p. 169.

<sup>18</sup> *Idem*, p. 170.

*que el fango siga fango y que la estrella  
siga estrella...  
Y reinarás  
en tu Reino. Y serás  
la Unidad  
perfecta que no necesita  
reproducirse, como no  
se reproduce el cielo,  
ni el viento,  
ni el mar... (71)*

El poema es a la vez una fabulosa manera de escapar para siempre de la condena divina del "parirás con dolor" y una no menos extraña manera de hacer surgir a partir de la madre del universo, Eva, una nueva genealogía que contradice al mandamiento divino, "creced y multiplicaos". ¿Herejía pues? o ¿simple heterodoxia que hace que la poeta sea capaz de salir "a un mundo anterior a la creación pero con potencialidad suficiente para darle una pluralidad aun no agotada de formas"<sup>19</sup>?

La relación con el "Poema CXX" se hace por afinidades y rechazos. Afinidades: las que Fina García Marruz encuentra al comparar el "Canto..." con "un raro Nocturno", creación musical que acompaña la creación poética. Los rechazos son de otra índole: frente a la plenitud reiterada en el "Poema CXX" donde un conjunto de sustantivos y adjetivos (encinta, vientre, jubilosa, plenilunios, plenitud, mediodía) se acordaban para construir una forma plena, verdadera metáfora de la madre, concentrada en la "gravidez" de María e Isabel; frente al peso de los cuerpos maternos, Dulce María Loynaz deja que progresivamente emerja en "Canto a la mujer estéril" la imagen de una mujer que se desencarna. Que asume la desencarnación hasta confundirse con lo más ingrávido, ligero y a la vez yermo: la ceniza. Se acentúa en el poema el rechazo de una carne que aliena y condena:

*Tú [...]  
contra la*

---

<sup>19</sup> *Idem*, p. 171.

*oscura , miserable, ansia de forma,  
de cuerpo vivo, sufridor ... de normas  
que obedecer o que violar (70).*

La misma poeta juega con la integración formal de los puntos suspensivos, como para dejar espacios de lectura abiertos en el mismo cuerpo del poema. Nace entonces una imagen de mujer que no sólo posee la ligereza del polvo sino que adquiere la infinitud de quien escapa de la inmanencia para remontarse al origen:

*[...] ¡El revuelto sedimento  
de esta ternura sorda que te pasa  
entonces en una oleada  
de sangre por el rostro y vuelve luego  
a remontar el río  
de tu sangre hasta la raíz del río...! (71)*

Más allá del estereotipo de la mujer rechazada porque estéril, pasamos a una "esencia de madre" en palabras de la poeta: "¿no eres tú misma la estrella que repliega / sus puntas y la rosa / que no va más allá de su perfume...?" (72). Un concentrado porque la mujer estéril crea un magnetismo y que hacia ella converge todo el universo. Ella ejerce así una función de nuevo/otro centro, la "Unidad / perfecta" (71):

*[...] ¿Qué invertido prisma  
te proyecta hacia dentro? ¿Qué río negro fluye  
y afluye dentro de tu ser? ... ¿Qué luna  
te desencaja de tu mar y vuelve  
en tu mar a hundirte? Empieza y se resuelve  
en ti la espiral trágica de tu sueño (72)*

Las figuras del prisma o la espiral están ahí para ensanchar hasta lo infinito los límites así como el pozo del final de la misma estrofa señala la apertura hacia lo infinito del abismo.

A su vez, las imágenes finales de la mujer estéril reúnen una conjunción de figuras: no sólo la Eva explícita y redimida -"¡Eva sin maldición"(72)-, sino un narciso



sin deseo -"agua en reposo / donde al mirarte te verías muerta" (72)- al que se añade una María "rosa mística" apenas encubierta por el verso y una suerte de Bella del bosque durmiente: "Eva blanca y dormida" (73). Sin embargo lo que domina, en esta figura que es "Unidad" cual *alter ego* de Dios, es lo que no dejan de señalar los encadenamientos de versos que se prolongan y se retoman: una imposible representación de lo que acaba asemejándose a la divinidad.

El final puede leerse como lo hace Fina García Marruz: "la estéril se vuelve capaz de engendrar en el Sol, con lo que el poema parece remitir a los cultos solares prehispánicos"<sup>20</sup>. Pero también, al adquirir trascendencia en aquel "hijo que [le] llama desde el Sol" (73), la mujer estéril supera un imaginario acuático, esencial en todo el resto de la poesía de la cubana. Y sin duda, la imagen final se puede leer relacionándola con la iconografía cristiana en la que el Sol simboliza inmortalidad y resurrección, y en la que el Sol es un equivalente de Cristo. Con lo cual, y genealógicamente, Eva se relaciona directamente con María, trascendiendo las oposiciones bíblicas. El poema es pues el espacio taumatúrgico capaz de asumir y redimir a la mujer estéril en contra de la imagen social y la imagen religiosa

### **milagro y frustración**

Si bien en la obra de Dulce María Loynaz, "esta idea de la Muerte como un absoluto, una perfección hace posible el elogio a la mujer estéril, permite a la poetisa violar el tabú irrespetuoso que hace de un vientre infecundo una inutilidad, una nada"<sup>21</sup>, nos dice Alessandra Riccio, "La novia de Lázaro" mantiene una relación conflictiva con la muerte.

Este poema, escrito antes de la década del 50<sup>22</sup>, interroga a su vez "los bordes espeluznantes" de una nueva experiencia sacra: la resurrección de Lázaro. Pero en su implicación más nimia: el episodio aludido no existe en los Evangelios y supone

---

<sup>20</sup> *Idem*, p. 171.

<sup>21</sup> Alessandra Riccio. "La poesía como taumaturgia" *in Anthropos*, op. cit., p. 29.

<sup>22</sup> *Idem*.

una suerte de versión apócrifa de la cubana con la creación de la protagonista, novia de Lázaro. Estudiaremos el cuestionamiento del milagro en relación con el monólogo amoroso de la novia.

Existe en la obra de Dulce María Loynaz otro monólogo amoroso famoso que se titula "Carta de amor al Rey Tut-Ank-Amen". Quisiera recordar aquí un extracto del epistolario de la poeta, en el cual ella reflexiona sobre esa relación rara y silenciosa que nació entre ella y Tut-Ank-Amen y que plasmó en el poema citado:

Quizás por eso me enamoré de Tut-Ank-Amen, amante sin palabras que no podrá contestar nunca mi carta, amante hierático, inmutable, ungido de este extremo prestigio de la Muerte. Sí, yo amo a Tut-Ank-Amen porque tiene el silencio de la muerte, el prestigio de la Muerte. Lo amo porque está muerto... Si lo viera sentarse sobre el último de sus sarcófagos, desatarse sus vendas de momia y salir a limpiarse el polvo de los siglos de las sandalias [...] dejaría en el acto de amarlo<sup>23</sup>.

En parte, esa es la experiencia que vive la novia de Lázaro. El epígrafe sacado del evangelio de Juan -"y el que había estado muerto, salió atadas las manos y los pies con vendas y su rostro estaba envuelto en un sudario" (189)- autentifica el momento del monólogo como el instante de la salida de la sepultura. Instante insoportable por lo que deja entender del milagro y por lo que revela del estado de ella.

El largo poema se fragmenta a su vez en seis momentos, seis poemas en prosa cuya lectura puede hacerse en forma autónoma (siempre que quede el epígrafe inicial) o en forma continua con una progresión en la cual la novia intenta cernir la duda que la sumerge: "No sé si es tarde o pronto para ser feliz. De veras no sé; no recuerdo ya el color de tus ojos" (189).

Los versos se hacen párrafos sin dejar de contestarse uno a otro mediante paralelismos o reiteraciones anafóricas. Es de notar la anáfora que se crea, por ejemplo,

---

<sup>23</sup> *Ibidem*.

en el poema inicial que se asemeja al "versículo mayor"<sup>24</sup>, como intento por remedar la prosa bíblica:

*Vienes por fin a mí, tal como eras [...]*  
*Vuelves a mí, entero y sin jadeos [...]*  
*Vienes sin contar con más esperanza que tu propia esperanza [...]*  
*Vienes todo de flor y luna nueva [...]*  
*Vienes siempre tú mismo [...]* (189)

Numerosas imágenes se elaboran insistentemente con un ritmo ternario: "Dulcemente. Sencillamente. Indolentemente" (191); "Aprenderé de nuevo el vuelo de los garzas, los diminutos ríos de tu sangre, la intimidad de tus luceros" (192). Como para los primeros poemas estudiados aquí, la forma poética permite una inclusión fluida en el texto evangélico. Además de un acercamiento detenido al pensamiento de la novia y a su verbo prolífico marcado por la oralidad y una relación directa con Lázaro: "De veras no sé [...] // Dime Lázaro [...] // No te empeñes, Lázaro mío [...]" (189-190); por la distorsión de refranes: "y no te impacientes, amado mío, que yo aprendí paciencia como letra con sangre, bien entrada" (190).

Existe cierta resistencia por parte de la novia ante el milagro de la resurrección: "soy una novia vieja a la que abrá que perdonarle sus torpezas tanto como su piel marchita y sus ojos cerrados todavía al milagro" (190). Esta misma incompreensión provoca un discurso introspectivo en el cual le exige a Lázaro que se distancie de lo que acaba de vivir para detenerse en lo que le ocurre a ella: "ven a reconocermé" (190); para que cuestione su propia seguridad de novio: "Vienes [...] impaciente y seguro de encontrarme uncida todavía al último beso" (189). Todos los poemas contienen una presión del yo sobre el tú que siempre reitera lo esencial para ella:

---

<sup>24</sup> Me apoyo en la definición del versículo tal como la recoge Isabel Paraíso: "llamaremos *versículo*, desvinculando de este nombre las restantes modalidades de verso libre y reservándolo para este tipo versolibrista que, nacido de la Biblia y de su incorporación a la poesía por obra de Whitman, se caracteriza por su *ritmo paralelistico de pensamiento*, y, como consecuencia de este ritmo a nivel formal, por sus *anáforas y enumeraciones*" (subrayado en el texto) in *El verso libre hispánico*. *Op. cit.*, p. 245.

el reconstruir el lazo amoroso ya distendido por la muerte y tal vez en mayor parte por la resurrección.

Todo el monólogo de la novia oscila entre el recuerdo<sup>25</sup> de lo que había antes de la muerte de Lázaro, la felicidad sencilla de la vida cotidiana, humilde, y, la constatación de la transformación que ha ocurrido en ella: "Yo también soy ya nueva de tan vieja: de los milenios que envejecí" (190).

Poema tras poema va reforzándose la letanía de su malestar de novia, aunque ella también note un renacimiento -"como novia que vuelvo a ser" (189)- pero éste nunca colma una angustia que se ahonda a medida que toma conciencia de la distancia que los separa como amantes. Lo primero que los separa es el tiempo que no ha pasado igual para uno y otro: "Lázaro rezagado, ajeno al fuego de la espera, olvidado de desintegrarse, mientras se hacía polvo, ceniza lo demás" (189). Tras la resurrección, todas las imágenes que connotan a Lázaro tienen que ver con el nacimiento y por lo tanto un retorno a la inocencia de la infancia: "este amanecer en que vienes de donde vengas, de donde nadie vino antes, es un amanecer nuevo o demasiado viejo; es ciertamente como el primer amanecer del mundo" (190), o "reposabas en tu propia muerte como en un lago sin orillas, como el niño antes de nacer en la remansada sangre de la madre" (191). Mientras tanto, ella recorrió el camino en sentido contrario -"Yo esperé un siglo sin esperar nada" (190)- viviendo una agonía como lo expresa la poeta en los dos versículos siguientes:

*[...] yo seguía viva con unos ojos que querían taladrar tu tiniebla y unos huesos negados a tenderse y una carne mordida, asaetada por ángeles negros rebelados contra Dios.*

*¡Tú estabas muerto y yo seguía viva sintiendo el paso, el peso, el poso de la noche que se me había echado encima, incapaz de morir o conmoverla!*  
(191)

---

<sup>25</sup> Jesús Vega. "Eros, resurrección, hipertelia" in *Anthropos*, n°151, p. 56-58.

El desfase es constante en el poema: "Sólo yo quedé atrás", "yo me he quedado fuera del prodigio, ajena a lo que hacían con tus labios" (191). El conflicto es tan extremo que va a quedar sin solución y, de la imagen agónica anterior, la amante invierte las proposiciones:

*[...] ¿y si fueras tú quien no me hallaras?*

*[...] Si fueras tú quien a tu vez me hablaras sorda, me besaras fría, me sacudieras rígida... Tú quien me sorprendiera muerta, muerta, sí, inexorablemente muerta [...].*

*Sí, yo soy la que ha muerto y no lo sabe nadie. (192)*

Así nace la exigencia de un milagro que le sea propio en tanto que novia, que la ponga al mismo nivel que Lázaro: "Ve y dile al que pasó, que también me levante... Me eche a andar" (192). Es de notar que la petición no remite al milagro de Lázaro sino a otro anterior, la cura a un paralítico. Porque en cierto sentido todo ha ido paralizándose entre los amantes. Con el milagro, Jesús revela su impotencia de mujer, en dos sentidos: Jesús le roba su potencia materna al resucitar a Lázaro ya que lo trae por segunda vez a la vida (le sale de la cueva en la que estaba sepultado y hace que le quiten vendas y sudarios). Le roba el sentido de su actuación y de su propia pasión de mujer: ella es incapaz de salvar a Lázaro:

*Conmover la muerte... Eso yo pretendía. Conmover a la Inconmovible, a la Ciega, a la Sorda, a la Muda...*

*Fue otro quien lo hizo. Vino y la noche se hizo aurora, la muerte se hizo juego, el mundo se hizo niño. (191)*

Su palabra de mujer ha sido impotente frente a "[la] palabra taumatúrgica". Porque ella lo había resucitado en su imaginario; alude a "la otra [vida] que ya te había dado yo en él y donde tú flotabas perfecto, maravilloso, inmutable, rabiosamente defendido..." (192). Más aún, el milagro le señala la impotencia de sus poderes de amante humana -ahí está el terrible resentir de la novia- al punto de pedir que se restablezca la igualdad entre ambos. Es insostenible la pérdida del combate frente a la

divinidad, no tanto por un orgullo que sería desmesurado sino porque su derrota señala los límites de un amor que era infinito antes de la muerte de Lázaro, y porque la condena a no serlo todo para el amante: el pacto amoroso está fracasando al interponerse la divinidad en la relación amorosa.

La relativa dispersión de los poemas estudiados en la obra de Dulce María Loynaz no molesta a la hora de destacar una coherencia temática y una constancia formal.

Dentro del texto bíblico, la cubana encuentra una huella fecunda en la que insertar su propia percepción del mundo femenino, al margen, cotidiano y humilde, humano e intuitivo. Una huella de la que se apropia y en la que re-escibe su versión de unas escenas que todas asedian al milagro, la encarnación y por lo tanto el Verbo. Palabra en desfase con el texto canónico, palabra heterodoxa, palabra apócrifa, que siempre matiza, incide o profundiza en nuestro conocimiento final. Palabra que se impone en unos linderos que el poema en prosa es capaz de captar e interpretar de nuevo.

Al mismo tiempo que su palabra encaja en los pasos de la Otra, se vuelve taumatúrgica, salvadora, dadora de vida, poesía.