

Desarrollo y finitud en el poema extenso: itinerario de *Últimos días de una casa*

Por *Márgara* RUSSOTTO*

1. Contextos: ser y estar o el malestar de la tradición

ANTES DE ENTRAR DE LLENO en *Últimos días de una casa* (1958), uno de los poemas largos más fascinantes y conmovedores de la tradición literaria latinoamericana de Dulce María Loynaz (La Habana 1902-1997), conviene mencionar brevemente algunos datos de su autora y el modo en que la crítica ha recibido su obra. Dicha obra ha experimentado una serie de reveses y condicionamientos acordes con las diversas tendencias y enfoques de la crítica así como con los cambios de la sociedad cubana y con la evolución misma de los estudios literarios durante más de medio siglo. Mi intención no es revisar la gran cantidad de trabajos dedicados a su obra sino enfatizar en ella el aspecto temporal en el sentido “extensivo”, ya que recorre un largo trayecto que va desde las primeras producciones poéticas en la década del veinte, hasta poco antes de su muerte en 1997. Con *Últimos días de una casa* dicho trayecto adquiere la redondez de un emblema preconfigurado que da sentido a su poética. La dimensión extensiva o de larga duración parecería, en su caso, un hecho basado tanto en la experiencia como en la composición, es decir, un evento real y metafórico interconectado. Por una parte, hacia la mitad de su vida Loynaz publica el largo poema que nos ocupa y que constituye una prolepsis de su muerte ocurrida medio siglo después, y por otra, ello le permite articular el desarrollo de una serie de eventos cohesionados alrededor de la casa como una única y poderosa isotopía e imagen de estabilidad y resistencia ante cualquier embate de disolución.¹ Durante ese amplio arco temporal, su obra fue ignorada o reconocida, exaltada o leída, a veces secretamente, siempre interpretada de acuerdo con diferentes tendencias críticas, y fue afirmándose lenta e inexorablemente entre sus

* Profesora de literatura latinoamericana en la University of Massachusetts, Amherst, Estados Unidos; e-mail: <margheri@spanport.umass.edu>.

¹ Loynaz volverá sobre “la casa” en la conferencia “Memorias de una casa: ámbito y época”, dictada en 1990 en la sala José Lezama Lima del Gran Teatro de La Habana. Aunque varias bibliografías la mencionan, hasta el momento no ha sido posible localizar el texto de dicha conferencia.

afortunados lectores, en un proceso de actualización vivo e inconcluso, ya que falta recuperar todavía numerosos textos y documentos que permitirán una comprensión global y sistemática.²

Durante las primeras décadas de la producción de Dulce María Loynaz su perfil fue el de una escritura de tendencia intimista e hispanizante, cuya obra estaba poco vinculada a las circunstancias de su tiempo y contexto social. Es claro que esta desvinculación o “individualismo ahistoricista”, como se le llamó en su momento, era sólo aparente. Y no es necesario rasgar el velo de las apariencias para reconocer el complicado código de mutuos silencios, incomprensiones, amores y reticencias que pronto se estableció, no sólo entre la obra de Loynaz y las instituciones culturales de su entorno, sino entre sí misma y su imagen. Es decir, entre la persona y las máscaras autorales que fue construyéndose a través del tiempo.

Reconocida en España antes que en Cuba, viajera y memorialista, poco a poco se generó a su alrededor el mito de una personalidad literaria como fuera del tiempo, resistente a cualquier cambio, tanto en relación con el proceso histórico cubano como con las mismas tendencias literarias, ya que parecía ocuparse exclusivamente de las evocaciones del pasado. Fue por tanto una presencia al mismo tiempo invisible y monumental, una paradoja viviente; esa otredad al mirar su propio contexto cultural y un testigo silencioso que rechazó cualquier tentación de exilio o gesto de victimismo dramático, porque sabía que en ella latían los restos de un mundo en desaparición cuyo testimonio había que consignar. Ángel Rama consideraba que esos mundos ya perdidos, capturados justamente en el instante de su destrucción y del último aliento, habían producido lo mejor de la novelística latinoamericana durante las décadas del sesenta al ochenta. Las llamó “visiones

² Conviene señalar igualmente algunos momentos importantes de la recepción crítica. Un rico panorama de posiciones, estudios, entrevistas y comentarios puede encontrarse en el volumen de valoración múltiple coordinado por Pedro Simón, *Dulce María Loynaz*, La Habana, Casa de las Américas, 1991. Véase también una extensa bibliografía pasiva que recoge fuentes hemerográficas sobre su obra desde 1945 registradas en el *Diccionario de la Literatura Cubana*, La Habana, Letras Cubanas/Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, 1980, tomo 1. Un agudo estudio con amplia información, actualizada y “recuperadora” y que traza una pequeña historia de la recepción crítica reconectando esta obra a las raíces de la tradición cubana y a las transformaciones sociopolíticas de esa nación en un momento de crisis de su identidad nacional, puede encontrarse en Jesús J. Barquet, *Escrituras poéticas de una nación: Dulce María Loynaz, Juana Rosa Pita y Carlota Caulfield*, La Habana, Unión, 1999. Otro estudio interesante donde se demuestra el difícil arte de la insinuación que siempre dominó Loynaz como estrategia de defensa de la imaginación y la libertad creativa, oponiéndose con sutil ironía a los límites y arbitrariedades de la autoridad y la norma es el de Nora

patricias”,³ formas simbólicas de resistencia ante las violentas oleadas que imponía la modernización periférica continental; visiones que si bien implicaban una concepción aristocrática de un mundo idealizado que iba desapareciendo, también representaban un sistema cultural y regional con valores propios, cuyos códigos de honor y dignidad se veían amenazados, todo lo cual permitió impulsar poderosamente la renovación literaria latinoamericana mediante técnicas compositivas de gran originalidad.

Aunque en muchos aspectos también podría hablarse de visiones patricias, las de Loynaz han sido refinadas y sometidas a tal grado de lirismo y condensación que su resistencia se ejerce sobre terreno movedizo. Además de dicha filiación patricia, y como hija de prócer,⁴ su lugar de enunciación queda matizado y problematizado por la presencia de marcas de género que presentan elementos singulares en su poesía, donde toda interrogación exige situarse en un cruce de fronteras que problematiza tanto el género como la clase. Sus visiones “patricias”, si pueden llamarse así, serían por tanto más privadas que aquéllas transmitidas por los coroneles y señores de la guerra de João Guimarães Rosa y Gabriel García Márquez, o por los trágicos héroes de Juan Rulfo, de acuerdo con la interpretación de Rama. Las visiones de Loynaz provienen más bien de espacios clausurados. Surgen con gracia y fatalidad desde el encierro doméstico y en ámbitos de la subjetividad femenina, donde se constata la impotencia de la acción, del cambio y una fragilidad esencial en todos los elementos del transcurrir humano. Se trata de un espacio donde es preciso transitar en silencio y asumir una resistencia casi invisible frente al avance de inevitables catástrofes.⁵

Araujo, “De la luz y la sombra; convención y transgresión en textos de Dulce María Loynaz”, *Imagen Latinoamericana* (Caracas), núm. 100-103 (abril de 1994). Desde el punto de vista autobiográfico, aunque no exclusivamente, constituye un material precioso la entrevista de Aldo Martínez Malo, *Confesiones de Dulce María Loynaz*, Pinar del Río, Hermanos Loynaz, 1993. Por último, cabe mencionar una reciente revisión que pone el énfasis en las vinculaciones de esta autora con España, véase Coral García, “Dulce María Loynaz, entre Cuba y España”, en *Cuba in the World, the World in Cuba*, Florencia, Firenze University Press, 2009.

³ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982, pp. 94-116.

⁴ Dulce María Loynaz perteneció a una familia ilustre. Fue hija del general Enrique Loynaz del Castillo, patriota e independentista. Sus hermanos también eran poetas y todos se relacionaron con importantes escritores y artistas de la sociedad habanera de comienzos de siglo, así como de la sociedad europea en general.

⁵ Muy significativo se muestra el título de un documental sobre Loynaz a cargo de Vicente González Castro, *Una mujer que ya no existe* (1990), según aparece registrado en varias listas biobibliográficas.

Como queda luminosamente indicado en el “Poema xxix”: “En cada grano de arena hay un derrumbamiento de montaña”.⁶

Esta forma de secreta devastación, paulatina y silenciosa en un fondo de inmovilidad temporal, constituye una metáfora recurrente que atraviesa su obra con velada discreción, pero también con notable constancia, tal como el imperceptible deslizamiento de un suelo montañoso a través de los siglos y las magnitudes geológicas. En buena parte de su poesía, huellas de este derrumbamiento sutil se manifiestan en un imaginario acuático de la disolución, donde el vértigo de la fugacidad tiene su correlato objetivo en el correr de ríos, fuentes, arroyos, bordes, y olas, entre otros. Es una disolución que aparece en lo grande y en lo pequeño: tanto en la herida que deja la duda amorosa, como en el aislamiento de la experiencia social y sentimental que huye de toda concreción; en la gravedad hierática ante la frustración que remata un verso final, como en la ironía que deshace el tono sublime en distanciamiento e insatisfacción. “Poemas náufragos” son los suyos como consta en el título de la recopilación publicada en 1990. Los poemas son como restos rescatados de un naufragio, piezas milagrosamente salvadas de algún desastre inenarrable. Y si quisiera emprenderse un registro minucioso de ese avance de imperceptibles destrucciones como líneas de un mapa deshaciéndose, quizás comprobaríamos que *Últimos días de una casa* constituye una suerte de desenlace final, donde la destrucción de la casa/cuerpo marca el último instante de la destrucción final, con una nueva y explícita violencia, cuidadosamente evitada en otros poemas.

Pero la tensión entre lo minúsculo y lo monumental, entre la liquidez diluyente (acuática) y la firmeza terrenal (territorial), no es la única tensión. La obra de Loynaz tampoco es considerada como de una representante “típicamente” caribeña, ya que en ella no se encuentran huellas de lo que es característico de esta cultura, entendiendo la noción *característico* como una forma subjetiva de representación, de carácter descriptivo y arbitrario, que no corresponde propiamente a un goce estético desinteresado, sino “a la voluntad humana y para la cual el ideal ya no representa ningún valor vinculante”.⁷ Aunque cubana de pura cepa, la inclusión de Loynaz es bastante marginal en los panoramas dedicados a las literaturas del Caribe, los cuales suelen enfocar

⁶ Dulce María Loynaz, *Poemas sin nombre* (1953), en *Poesía completa*, La Habana, Letras Cubanas, 1993. De aquí en adelante, todas las referencias a su poesía corresponden a esta edición.

⁷ Wolfhart Henckmann y Konrad Lotter, eds., *Diccionario de Estética*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1998.

con óptica exotizante, hiperdiscursiva y colorida la producción literaria del Caribe hispánico, y se centran sobre todo en la narrativa. Sin embargo, como señala un estudio de Luisa Campuzano, las crónicas y memorias de Dulce María Loynaz afirman y enriquecen la tradición hispánica que es fundamento de la cultura caribeña en general y cubana en particular. En este sentido —afirma Campuzano—, su testimonio confirma “el perfil siempre en construcción de la identidad nacional [...] con aquellos rasgos del gran mundo habanero de fines del siglo XIX y la primera mitad del XX sin los cuales resultaría incompleto y falso”.⁸

Por otra parte, su obra también ha sido considerada reacia al análisis de corte feminista, debido tanto al encubrimiento de sus principales tópicos como al deseo de escapar de otro reduccionismo crítico en boga. La escritora Marilyn Bobes afirma que en Loynaz el tema de la mujer es circunstancial y poco afortunado, si se piensa en el *Canto a la mujer viril* de 1938. Según Bobes, la cubana fue una de las pocas escritoras de ese periodo que “no sucumbió a la tentación feminista de exhibir el muestrario de sus atributos sexuales”.⁹ Exhibición que sin embargo, cabe mencionar, fue una etapa decisiva y necesaria dentro del proceso de afirmación de la escritura femenina y de sus coordenadas estéticas diferenciadas.

En efecto, la poética de Loynaz no responde ni al feminismo didáctico y sociologizante de las románticas, ni al irónico y satírico de las vanguardistas de comienzos de siglo; como tampoco responde a los rasgos de “lo femenino” tradicional identificados por la crítica más conservadora. La ausencia de cualquier exhibicionismo superficial revela propósitos concretos en la configuración de una “diferencia” más sustancial, como se muestra en la única novela de Loynaz, *Jardín* (concluida en 1935 y publicada solamente en 1951). De hecho, *Jardín* constituye un auténtico tratado de la subjetividad femenina y una alegoría de la insularidad como categoría fundante del imaginario cubano. A pesar de sus reticencias y estrategias de autopreservación autoral, en muchas entrevistas y declaraciones es evidente su conciencia de

⁸ Luisa Campuzano, “Últimos días de una dama: crónicas y memorias de Dulce María Loynaz”, en Susana Montero Sánchez y Zaida Capote Cruz, coords., *Con el lente oblicuo: aproximaciones cubanas a los estudios de género*, La Habana, Instituto de Literatura y Lingüística/Editorial de la Mujer, 1999, pp. 77-89. Este importante volumen ofrece una relectura de la literatura cubana con criterios de género, donde se intenta renovar no solamente la historiografía y la crítica literarias, sino también la teorización feminista a la luz de la rica producción artística, teórica y cultural de las mujeres cubanas.

⁹ Marilyn Bobes, “La poética del silencio”, en Simón, coord., *Dulce María Loynaz* [n. 2].

género y su reivindicación de la diferencia, incluso en el campo estricto de la composición, no obstante declararse una “tranquila mujer convencional y respetuosa de la tradición”.¹⁰ En una de las últimas entrevistas, publicada póstumamente, en términos explícitos Loynaz hace una apología de la diferencia considerada no en términos de opresión sino como legítima fuente de enriquecimiento:

Como creadora la mujer puede hacer una poesía enteramente distinta a como la asume un hombre, es más, un hombre no puede hacer lo que una mujer hace en poesía. Hay poemas que son netamente femeninos como los hay netamente masculinos. Usted no puede concebir que una mujer escriba una poesía como “Los caballos de los conquistadores”, de Santos Chocano; eso nunca una mujer lo haría, no está en su psicología ni en su modo de sentir, tampoco un hombre puede hacer la “Carta lírica a otra mujer” que hizo Alfonsina Storni. De modo que sí creo que existe poesía masculina y poesía femenina. La poesía no es una cosa tan abstracta como se quiere hacer ver, tiene sus matices, tiene sus propios dominios y creo que hay que respetarlos.¹¹

Estas tensiones en el intercambio entre lo textual y lo extratextual indican la peculiar posición central y marginal, al mismo tiempo, de esta escritora dentro de su propia tradición. Se trata de una posición doblemente incómoda por consideraciones de clase y de género ante las cuales su obra se resiste con sutilezas, imprecisiones descriptivas y sugerencias inasibles. Como escritora caribeña, memorialista y poeta de un mundo aristocrático y privilegiado ya desaparecido, su obra queda excluida o marginada de cualquier contexto de cambio en la sociedad. A la vez, ella es igualmente “relegada” en cuanto al género ya que no puede ser completamente asimilada por las corrientes feministas del momento. En estas mismas tensiones puede verse la problematización de la relación entre la mujer y sus diferentes contextos, sean referidos al horizonte de expectativas de su época, a los códigos de la tradición literaria a la cual pertenece y a la vivencia de una ambigua modernidad en la cual tampoco podía reconocerse.

¹⁰ Véase Martínez Malo, *Confesiones de Dulce María Loynaz* [n. 2].

¹¹ Véase Yamilé Ferrán y Maithée Rodríguez, *Luz y sombra de mujer: entrevistas*, La Habana, Letras Cubanas, 1998, pp. 21-22.

2. *Afinidades y asociaciones: el poema extenso de autoría femenina*

LA posición “incómoda” de Loynaz en relación con su propio contexto y tradición constituye el denominador común de numerosas escritoras, quienes evidencian un comportamiento independiente con rasgos singulares, muchas veces aisladas y enfrentadas a la propia búsqueda poética sin otro apoyo que su determinación. Pero ya que la tradición no es una entelequia o un pasado absoluto, sino una productividad cambiante que condiciona a los sujetos tanto como es condicionada por la acción de los mismos,¹² es preciso reconocer también el momento constructivo que ellas emprenden, a partir de las posibles respuestas o estrategias ante los conflictos con la tradición y la autoría. Ese “momento” se encuentra expresado en varias dimensiones. Una de éstas es la que se refiere a la función de “mediadoras” de cultura a través del esfuerzo por abrir canales de comunicación y alianzas de género. Otra dimensión importante es la que incide directamente en las operaciones textuales, sea por el uso común y recurrente de tópicos resemantizados (como el mito clásico, o el topos de la casa), sea finalmente a través de la adopción de formas literarias específicas exploradas con nuevas perspectivas. El poema extenso es ciertamente una de estas formas.

Con respecto a la función de mediadoras de cultura, la crítica más reciente ha comprobado que a pesar del aislamiento histórico en el que las escritoras suelen producir en la primera mitad del siglo xx, de la lejanía les llegaban rumores y voces con acentos comunes. El aislamiento era confortado por ecos familiares, relaciones epistolares, encuentros fugaces y numerosas lecturas de subterránea afinidad. Las mujeres escritoras siempre han estado leyéndose entre sí, construyendo un diálogo de alianzas, vínculos intelectuales y apoyo reticular. Se trata de un hecho que sólo en estos últimos años ha sido considerado por la crítica como un hecho de cultura —concretamente de cultura femenina— y de consecuencias abarcales para la “constitución de redes”, como hoy se les llama. Conscientes o no de ser parte de una filiación de género, en cierto modo todas se buscaban, se reconocían, se vigilaban en la dispersión continental, y cuando era posible se encontraban fugazmente. En la feliz denominación de Ana Pizarro, ellas constituyen el *invisible college* de mujeres ilustradas, interconectadas a

¹² Véase Stuart Hall y Paul du Gay, eds., *Questions of cultural identity*, Londres, Thousands Oaks, 1996.

pesar de todas las distancias; es decir, “un grupo disperso por el continente, que tiene una postura común en la diversidad de sus discursos frente al espacio de la mujer escritora y frente a la sensibilidad estética de los primeros decenios del siglo en América Latina”.¹³ Son mujeres ilustradas que se influyen y a la vez discrepan entre sí, pero que constituyen la medida secreta de un comportamiento inédito afin.

Desde entonces y en las décadas siguientes muchas de ellas exploraron la forma moderna y de intensa hibridez que constituye el poema extenso. Gabriela Mistral lo proyecta y elabora en su *Poema de Chile*, el cual quedará inconcluso por su muerte y aparecerá publicado en 1967. Con una voluntad épica totalizante, y en un enorme esfuerzo por recuperar el cuerpo geográfico y cultural de Chile desde el exilio, sus versos surgen *para* la memoria *desde* la memoria, pues no hay que olvidar que fueron concebidos y escritos fuera de Chile. Pero también usará el poema largo para reproducir el delirio de la culpa en “Electra en la niebla”. Aunque el sujeto lírico se dirige a Orestes, la identidad de los dos hermanos queda amalgamada en una demoniaca reversibilidad y la dualidad formada por lo masculino y lo femenino se plasma en una unidad “enferma”, “humosa”, por efecto del mismo deseo de venganza: “El paso enfermo y el perfil humoso, / si por ser uno lo mismo quisimos / y cumplimos lo mismo y nos llamamos / Electra-Orestes, yo, tú, Orestes-Electra”.¹⁴ También Rosario Castellanos emprende una operación rectificadora del mito con el poema largo “Lamentación de Dido”. Ahí vuelve el destino de las desterradas, abandonadas y sacrificadas por el enfrentamiento a la ley que gobierna la polis y desconoce la piedad. Pero con ese gesto, algo fundamental queda alterado. Acudir al mito y a la tradición clásica para contar la traición de Eneas, ese “hermoso narrador de infortunios y hombre de paso”,¹⁵ permite a Dido narrar desde su óptica “el relato de mis hechos”. Y Dido rasga sus vestiduras no sólo por el abandono del amado, sino también por su propia ingenuidad e imprudencia, y por la conciencia de su propia inadecuación respecto al manejo de las reglas. Es así como replantear el mito permite inscribir la subjetividad femenina en el formato épico que la había excluido como heroína o protagonista.

¹³ Según Ana Pizarro, este grupo o constelación de escritoras está formado por Gabriela Mistral, Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni, Delmira Agustini, Dulce María Loynaz y Teresa de la Parra. Véase Ana Pizarro, *El sur y los trópicos: ensayos de cultura latinoamericana*, Alicante, Universidad de Alicante, 2004, pp. 163-176.

¹⁴ Gabriela Mistral, *Poesías completas*, 4ª ed., Madrid, Aguilar, 1968, p. 243.

¹⁵ Rosario Castellanos, *Obras*, México, FCE, 1989, p. 217.

Es significativo que el proceso de resemantización llevado a cabo se encuentre, más tarde, en el poema extenso de autoría femenina en España, el cual es cultivado mayormente a partir de mediados de los setenta, después de la muerte de Franco. Según una recopilación de estudios sobre este subgénero publicada en el 2007,¹⁶ las figuras clásicas de Penélope, Cordelia, Eva y Lilith son deconstruidas para proponer una visión crítica de la mujer que desafía la estructura misma del mito. Ellas relatan la “odisea” de construir su propia experiencia, modificando la versión legendaria e insertando un patrón diferente en la tradición literaria. Aquí, y como advierte Octavio Paz para el poema extenso, “la primera persona del singular se convierte en el protagonista central”¹⁷ y eleva su voz en medio de un colectivo masculino que solamente otorga protagonismo al héroe guerrero.

En Brasil, Cecília Meireles también osó redimensionar la magnitud épica de un hecho histórico, a *Inconfidência*,¹⁸ a través de la evocación tanto de los episodios fundamentales, como de su resonancia fantasmal en protagonistas y voces anónimas del pueblo. El *Romanceiro da Inconfidência* (1953) consigue equilibrar, en ochenta y cinco romances, los sujetos lírico y narrativo articulándolos a un enorme fresco de la historia de Brasil, algo poco usual en la pluma de una mujer. El hecho histórico es aquí recuperado en los entretelones de su intimidad, en la pluralidad de los temas, escenas, animales, costumbres, paisajes y hasta en la misma voz juglaresca advirtiendo el poder neutral de la palabra, que tanto puede inclinarse hacia el bien como hacia la traición.¹⁹ Por su parte, y más recientemente, la mexicana Carmen Boullosa somete el poema extenso *Agua* (2000) a una alucinante transformación, basándose en una figura discursiva de carácter pasional, como es la imprecación. Largo poema de pesadilla apocalíptica (del amor apocalíptico, si es posible imaginar dicha combinación), reproducido en varias revistas y especialmente *online*, asistimos a la fragmentación del yo en voces y entes orgánicos sin identidad definida, al torturado des-

¹⁶ Véase Ana Valverde Osan, *Nuevas historias de la tribu: el poema largo y las poetas españolas del siglo xx*, Nueva York, Peter Lang, 2007.

¹⁷ Octavio Paz, “Contar y cantar (sobre el poema extenso)”, en *id.*, *La otra voz: poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 14.

¹⁸ Revolución brasileña contra la Corona portuguesa, ocurrida en 1789 en la región minera (Minas Gerais).

¹⁹ Véase el “Romance LIII ou das palavras aéreas” que podría considerarse paradigmático de todo el volumen tomando en cuenta que la delación (la “inconfidencia”) es un determinado acto de palabra, lo cual desencadena los hechos que llevan al fracaso de la rebelión, Cecília Meireles, *Flor de poemas*, 7ª ed., Río de Janeiro, Nova Fronteira, 1983, pp. 234-236.

encanto de los amantes en perenne insatisfacción y a los extravíos de una conciencia sin destino, todo ello llevando esta forma poética al estado de tragedia inacabada, más por una tensión acumulativa al estilo de las *Soledades* de Góngora (siempre según Paz) y a la vez por el mismo dramatismo de la tragedia. En *Agua*, Boullosa lleva hasta la exasperación el torbellino de un poemario sin plegarse a desarrollo alguno, trascendiendo y anulando al mismo tiempo las estrategias del poema largo vanguardista. El poema extenso, por lo tanto, no sólo es ampliamente conocido y practicado por las poetas latinoamericanas, sino que constituye el mejor instrumento para la reconfiguración del sujeto femenino de la modernidad en su condición de “intermediario” entre la estructura épica degradada y la autorreferencialidad lírica transcendida.

A pesar de estas evidencias, sólo recientemente este subgénero ha recibido la debida atención de la crítica. Hace pocas décadas todavía era considerado con óptica negativa. Según Massaud Moisés no deja de ser simple “técnica versificatoria de poetas menores”,²⁰ y una forma mediocre usada para apología de los mecenas. De acuerdo con Horácio Costa, en Brasil será sólo en los años cincuenta cuando el formato extenso se asuma como tal, retomando con vigor la tradición de poemas arquitectónicamente concebidos en grandes espacios textuales, y tal como era practicado por Mario de Andrade desde el advenimiento del Modernismo en 1922.²¹ De allí la importancia que le concede Octavio Paz, quien llama la atención sobre este subgénero y señala sobre todo las dificultades para definirlo y los problemas para otorgarle una identidad estable.

Conviene recordar que dicha inestabilidad comienza en su misma denominación; no solamente porque no es posible definir el alcance de su “extensión”, sino por las implicaciones inscritas en el mismo nombre. Mientras en la tradición italiana se usa el vocablo *poemetto*, en la tradición hispánica y anglosajona es llamado *poema extenso* y *long poem* respectivamente. La discrepancia revela un lugar de enunciación opuesto desde el cual se le identifica, otorgándole una cierta identidad contradictoria. Si el término *poemetto* (es decir, poemita, pequeño poema) acentúa su “brevedad”, es porque viene “nombrado” (y com-

²⁰ Véase Massaud Moisés, *A criação literária: poesia*, 10° ed., São Paulo, Cultrix, 1987, p. 258. La traducción es mía.

²¹ Véase Horácio Costa, “Appunti sul *poema largo* in America Latina (José Gorostiza e Octavio Paz, Jorge de Lima e Haroldo de Campos)”, en María Cecilia Graña, ed., *Il poemetto: un esempio novecentesco di ricerca poetica*, Cagliari, Cooperativa Universitaria Editrice Cagliari, 2007.

parado) a partir de la tradición épica. Es desde allí, desde la gran poesía homérica fundadora de mundos y cima del género, que la mirada “desciende” hasta esta forma que podría considerarse abreviada, reducida o incompleta. La “esencia” de la poesía sería entonces épica, heroica, totalizante, legendaria y por tanto histórica, ante la cual el poema extenso podría ser considerado “una pequeña muestra”. Por lo contrario, al nombrarlo como *extenso* queda acentuado su carácter de oposición a la lírica moderna, a la brevedad y concisión de una forma que no pretende evocar totalidades sino quedar en la introspección meditativa y en la brevedad que es la cifra de su perfección. En este caso, él sería la carne que le falta al esqueleto diamantino, suficiente y concentrado de la “gran” poesía moderna. En ambas denominaciones el sentido conceptual es divergente. Y si el *poemetto* se desvía (de la tradición épica) por defecto ya que implica un movimiento reductor, el *poema extenso* se desvía (de la tradición moderna) por exceso y ampliación, en un movimiento arborescente y contaminado de prosaísmo. Si el *poemetto* pierde peso y nobleza, el poema extenso gana trivialidad y múltiples tensiones. Estas connotaciones no son solamente nominativas, sino que sugieren la condición inestable y problemática del poema largo, su irresolución siempre latente, su implícita “imperfección” moderna sea por exceso sea por defecto, y la necesidad de ser descifrado como un palimpsesto.²²

Una última afinidad importante por destacar es la que existe entre otra constelación de escritoras que se aleja de la que forma el conjunto de amantes, rebeldes, suicidas o prematuramente muertas de comienzo de siglo. Por lo contrario, la relación se establece entre escritoras longevas y saludables que desarrollan una producción sostenida a lo largo del siglo xx. El ejemplo más notable, por lo menos en primera instancia, es la venezolana Antonia Palacios (1904-2001). Como Loynaz, ella nace en la primera década del siglo xx y asiste a los cambios y vicisitudes históricos, tanto de su respectivo contexto nacional como de la cultura literaria y artística continental. En este sentido, ambas disfrutaron de una larga vida, con los cambios de cada etapa biológica y diferentes estaciones vivenciales. Podría decirse que cada una enlaza con la otra mediante una misma problemática altamente significativa: la degradación del cuerpo femenino por la vejez y el olvido mediante la representación del derrumbamiento y destrucción de la casa como su metáfora esencial. Pues si la venezolana emite su voz de

²² Véase el volumen compilado por María Cecilia Graña (así como los trabajos de su autoría dentro de dicho volumen), *La suma que es el todo y que no cesa: el poema largo en la modernidad hispanoamericana*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.

médium nocturnal para lamentar “los desastres de un cuerpo y una conciencia en ruinas”, como señaló agudamente Luis Alberto Crespo,²³ la cubana utiliza la imagen de la casa desintegrándose, y superpone así el cuerpo de la mujer al cuerpo social y al espacio de la memoria femenina ante lo irrecuperable.

Contemporáneas en muchos aspectos, y no exclusivamente por proximidad generacional, Palacios y Loynaz convergen, a cierta altura de su producción, en el tratamiento de la decrepitud femenina mediante diferentes registros y operaciones dignos de un estudio comparativo. Una lectura cruzada del grupo de poemas de Palacios publicados entre la década del setenta y el ochenta, aunque de composición anterior, como *Textos del desalojo* (1973) y *Crónica de las horas* (1983), y de *Últimos días de una casa* (1950) de Loynaz, podría ser reveladora de las ricas vinculaciones que determinan el enfoque y el comportamiento del sujeto lírico en relación con las marcas de género.

“La casa se derrumbó”, lamenta una y otra vez Palacios, en varios poemas en prosa:

Dejó unos polvos dispersos, trozos de cemento duro. Dejó también los recuerdos regados por todos los sitios. Los techos que rebosaban de un agite de palomas se vinieron muy abajo. No quiero rehacer la casa, levantar nuevos muros, ni puertas, ni tejados, ni una pequeña ventana por donde pasaba el mundo, ni aquel anchuroso umbral donde se alzaba el portón y yo penetraba en los días, en las noches, buscando allí mi calor. Se derrumbó la casa, una casa transparente donde el día se encendía y temblaba por la noche una densa oscuridad. Nada quedó de la casa, ni la luz en las paredes ni en el patio el resplandor. Sólo el silencio recorre el vasto espacio vacío y las palabras estériles con delgados filamentos que el viento disolverá. Yo me quedaré en la intemperie mirando la niebla en los árboles hasta que llegue la muerte, una casa que alza el tiempo y nunca se derrumbará.²⁴

La destrucción obsesiva de Palacios —su agigantada repetición que borra presente y pasado convertidos en “delgados filamentos” de palabras y silencios— es, en el poema extenso de Loynaz, un itinerario temporal definido y gradual, una revisitación episódica de la propia vida a través del ejercicio de la memoria y, por último, un desarrollo

²³ Véase el prólogo de Luis Alberto Crespo, “Antonia Palacios y todo lo inmóvil”, en Antonia Palacios, *Ficciones y aflicciones*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989.

²⁴ Antonia Palacios, *Ese oscuro animal del sueño*, en *ibid.*, p. 285. La imagen de la casa como espacio de la decrepitud y la disolución del sujeto adquiere un rasgo metafísico también en otros de sus poemarios en prosa. Por ejemplo, en *Hondo temblor de lo secreto* se dice: “No tengo donde sostener la casa. Toda tierra es deleznable, toda tierra se derrumba”, en *ibid.*, p. 238.

sistemático tendiente a la finitud claramente evidenciada en los últimos versos: “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” (p. 160). La afinidad subsiste claramente, tanto en la preferencia por el mismo *topos*, como en el uso de dos formas poéticas cercanamente emparentadas: el poema en prosa y el poema extenso. No obstante, ellas se diferencian en cuanto a la elección y predisposición fundamental para resolver aspectos específicos de la composición: la simultaneidad y recurrencia de la destrucción en Palacios, y su duración y desarrollo en Loynaz.

3. *Una vida: fina como un hilo de agua*

*ÚLTIMOS DÍAS DE UNA CASA*²⁵ es un largo poema de quinientos quince versos, apreciado por la crítica y considerado una muestra de privilegiada madurez artística. La autora misma señala su preferencia al decir: “*La novia de Lázaro* como *Últimos días de una casa* considero que es lo mejor que he escrito”²⁶.

Se trata de una estructura de largo aliento que realiza una operación antropomórfica basada en la prosopopeya. El sujeto lírico habla desde la casa, toma su voz y forma; adquiere el mismo estatus que ella, tanto gramatical como de género; se hace estático y pesado como ella; viejo como ella. Esa personificación alegórica vive, clama, recuerda la felicidad perdida, siente dolor físico cuando empieza a ser derrumbada y al final se hunde en el olvido y el silencio de la muerte. Como señala Bachelard, la casa constituye no sólo un espacio externo sino también un ámbito de refugio interno que actúa como poderoso resorte simbólico. Considerado uno “de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre”,²⁷ resulta impresionante su desenlace trágico en el poema, ya que ese poder es inútil ante los embates del tiempo y el proceso de desintegración física.

El tono inicial del poema es pausado, preparatorio. Colocado en el ámbito de relato y confidencias que conlleva la proximidad de la muerte, introduce la recuperación del pasado diferenciándolo del presente degradado mediante un acto de lucidez: “Puedo hablar de mi tiempo

²⁵ Todas las referencias a este poema corresponden a Loynaz, *Poesía completa* [n. 6], pp. 147-160. Originalmente el volumen fue publicado en Madrid con un prefacio de Antonio Oliver Belmás, Madrid, Imp. Soler Hermanos, 1958 (*col. Palma, Serie Americana*, 3), 31 págs.

²⁶ Véase Martínez Malo, *Confesiones de Dulce María Loynaz* [n. 2], p. 62.

²⁷ Véase Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, FCE, 1965, p. 105.

melancólicamente, / como las personas que empiezan / a envejecer, pues en verdad / soy ya una casa vieja”. Así, los pasos extraños de los hombres que resuenan “ahora” en las habitaciones son muy diferentes de los pasos de “antes”, de quienes iban y venían, de “cuando los míos marchaban de viaje” para luego volver. Pero ahora no habrá regreso, sino certeza de finitud ya que se trata de los hombres que empiezan el trabajo de derrumbar puertas, voltear muebles, desmontar ventanas. El “antes” y el “ahora” sobre cuyo hilo se desplaza la memoria es esencial a la función de la casa como cronotopo de identidad por excelencia. Es en esta unidad de espacio y tiempo donde se hace tangible el desarrollo y evolución de una vida, donde se abraza la memoria familiar y los afectos.

Este espacio constituye el soporte del *desarrollo temporal* de todos los que vivieron y crecieron en ella durante generaciones, y esto se expone en dos registros que coexisten espesando la profundidad del poema. Hay, en efecto, un registro narrativo, cuya función es dar coherencia y desarrollo episódico a una vida a través de la memoria, por una parte; y por la otra, un registro de carácter eminentemente lírico que se cristaliza en la vehemencia emocional que le imprime el sujeto lírico. Así, la muerte de la niña Ana María es mencionada claramente por el sujeto narrativo con un término médico (“difteria”), lo cual es luego retomado por el sujeto lírico y llevado a una imagen de intensa emoción sinestésica: “aquel nido / de ruiseñores lentamente desmigajado en su garganta” (p. 148). De modo que si el carácter narrativo del poema favorece un desarrollo extensivo —valga la redundancia—, el sujeto lírico mantiene la misma centralidad en su función específica de carácter intensivo. Es esta rara conjugación lo que convierte la “anécdota” realística en un “evento” cósmico de ingentes proporciones; en la connotación universal que adquiere toda vida que se acaba.

Por otra parte, identificada totalmente con la historia del género —con las mujeres que habitaron ese espacio largo tiempo, abuelas, madres e hijas—, la imagen del cuerpo/casa agonizando apunta claramente al cuerpo de la mujer en la vejez. Esta referencia se verifica a través de las roturas, perforaciones, úlceras y otros signos de la degradación corporal que aparecen en el poema, y también a través de las acciones antropomórficas que realiza la casa, la cual duerme, recuerda, mira, y siente dolor físico. Puede decirse que el sujeto lírico se “espacializa” en la casa, y ésta, a su vez, se “corporiza” de lo femenino en su función de abrigo y protección. La casa es sobre todo eso, cuerpo femenino y parte del extenso léxico corporal donde encontramos labios, brazo, sangre, cerviz, frente, hueso, carne, ojos, lengua, riñones,

pies, pelo, garganta, flancos. Es un cuerpo que problematiza el sentido de su propio valor, y cuya reducción al absurdo toma un cariz casi humorístico: “y la mujer que vino luego / poniendo precio a mi cancela; / a ella le hubiera preguntado / cuánto valían sus riñones y su lengua”. En este sentido, es posible una lectura no solamente cósmica o sociopolítica del símbolo, sino también una lectura articulada al imaginario femenino y a las especificidades de su posición en tanto sujeto. Los estudios de género han profundizado en las etapas de la vida de la mujer que además de biológicas son culturales. De acuerdo con el conjunto de significaciones imaginarias de lo femenino que maneja la sociedad patriarcal, el cuerpo de la mujer vieja es inútil en varios sentidos: primero, porque ya no puede tener hijos (que es la principal justificación para la familia patriarcal); después, porque tampoco puede criarlos ni guiarlos (que es su segunda función); y, por último, porque tampoco sirve ya como objeto sexual (que es su tercera función).²⁸ Casa y cuerpo se han amalgamado y concretado en la vivencia histórica del sujeto femenino, cuyo destino depende demasiado de su cuerpo.

Además del campo semántico corporal, el mobiliario se explora y se revisa con nostalgia como otra dimensión que constituye la intimidad de la casa. El uso del léxico mobiliario se produce a lo largo del poema como acariciando la superficie pulida de una mesa. Es el repaso por la interioridad, y su significación se fortalece mediante los rituales de la vida doméstica. Aquí, en momentos y versos diferentes, se recoloca en el justo lugar de la memoria el bargeño, las gavetas, el piano de la abuela, retratos de parientes, las muñecas, el sofá de los novios, la bandeja, el espejo con dorado marco. Cada objeto indica una pertenencia, una función social, una escena fugaz y una función simbólica. Como metonimias vivas que acompañan las distintas “edades” de cada uno de sus miembros, el sujeto lírico se reconoce en ellos en tanto símbolos con valor identitario. Es por eso que al moverlos arbitrariamente se produce una gran alteración. Es la gran *fuga de los muebles* lo que modifica la centralidad de la casa, dando paso a una nueva condición marcada por el exilio, la degradación física, el “desalojo” en términos del imaginario de Antonia Palacios. Y si es cierto que las actitudes del sujeto lírico pueden aludir subrepticia o “veladamente” a “restos” del universo autobiográfico, como señala Slawinski,²⁹ entonces cabría preguntarse si una causa íntima o personal puede convertirse en causa

²⁸ Véase Ana Teresa Torres, *Historias del continente oscuro: ensayos sobre la condición femenina*, Caracas, Alfa, 2007.

²⁹ Janusz Slawinski, “Sobre la categoría de sujeto lírico”, en *Textos y contextos*, Desiderio Navarro, sel. y trad., La Habana, Arte y Literatura, 1989, vol. 2.

formal de la obra, o inversamente. Aunque no se pretende dar respuesta a esta pregunta, es inevitable recordar que Loynaz, como ya se ha señalado, vivió en el espacio de su hogar —y de su fama— como en una isla, donde los objetos —además de los recuerdos— eran atesorados y preservados del paso del tiempo. No hay que olvidar que durante muchas décadas ése fue también el espacio total de su ejercicio literario, el *locus* que resume la construcción de su propia identidad autoral. Memoria viva o presencia muerta, hay algo de intemporalidad inquietante en los objetos así mantenidos, más allá de su funcionalidad por la presencia viva de sus dueños, sea una águila de bronce de olvidada procedencia, sea un busto cuyo homenaje y ocasión se ha perdido.³⁰

Ciertamente, el *topos* de la casa ha sido una referencia constante en la poesía latinoamericana, y no exclusivamente cubana. Pero lo ha sido en la distancia de la segunda persona; es decir, objetivada a través de la contemplación de sus atributos y poderes. Ella ha sido el ámbito del equilibrio universal, basado en la minucia del perfecto servicio y la sabia contención femenina (en Lezama Lima). Ha sido el dulce túnel, oscuro y enigmático, del cuerpo-pasaje por atravesar, apuntalar y reinventar amorosamente (en Eugenio Montejo). Ha sido sobre todo el punto de quiebre de la infancia perdida, un tópico que subyace en buena parte de la poesía latinoamericana. Pero en ninguno de estos casos se llega a plantear una transmutación tan radical y osada del yo lírico como en el poema de Loynaz.

He aquí entonces que el poema extenso permite esa transmutación convirtiéndola en proceso sin dejar de ser contemplación al mismo tiempo, garantizando la posibilidad misma del acontecimiento y la serie de episodios que no hubiera podido recuperarse en la brevedad del poema lírico. El *desarrollo episódico* propicia entonces la articulación

³⁰ En el año 1997 visité y fotografié en La Habana la casa del Vedado que Dulce María Loynaz habitó desde 1948 hasta su muerte. Allí estaban los signos del deterioro temporal. La atmósfera era de un fin largamente pospuesto. La sombra de los objetos removidos, semejante a un aura tan discreta como insistente, podía verse en la humedad en las paredes, el jardín decadente, la fuente sin agua, las estatuas mutiladas, el suelo agrietado, las sillas deshechas, mesas volteadas debajo de una escalera. El lugar era la perfecta encarnación del poema, como si hubiera estado incrustado en las paredes desde siempre. Como un eco de profecía casi medio siglo antes, en medio de la enorme devastación del tiempo, él parecía flotar indiferente como la última flor en medio del estanque. Me dijeron que el lugar estaba destinado a convertirse en museo. Es decir, en aquello que en cierto modo ya era, o para lo que hace tiempo se había preparado. Tal vez ya fue consignado así por Loynaz en un temprano verso: “Deja, deja el jardín... / no toques el rosal: / las cosas que se mueren / no se deben tocar”, Loynaz, “Eternidad”, en *Poesía completa* [n. 6], p. 17.

de una serie de momentos que llevan a la resolución final. La composición total del poema está claramente dividida en diferentes partes de extensión irregular a manera de jornadas de lamentación, donde la casa-cuerpo evoca los días de su plenitud, las etapas de la pasión —que es su agonía— y finalmente muere. Cada jornada equivale a un día en la representación temporal del poema, aunque la medida en versos es cada vez más corta, como corresponde al proceso de la vejez y desintegración corporal que va del lento comienzo hasta su precipitación final.

La primera jornada se abre con dos estrofas de seis versos cada una, donde la casa se sorprende envuelta en el silencio y la opresión. Este silencio alude al sopor de un cuerpo agonizante que alterna desmayos de la conciencia y vueltas a la lucidez. Se introduce así el proceso de introspección centrado en la conciencia de sí, generando el primer impulso de la memoria hacia el pasado: “Nadie puede decir que yo he sido una casa silenciosa” —dice— y pasa a evocar la felicidad perdida, los episodios de alegrías y penas, la presencia de la otredad que da sentido a la existencia de la casa, la familia, la maternidad, las celebraciones y voces de los que se han ido. La siguiente jornada se abre en la perplejidad: “Otro día ha pasado y nadie se me acerca. / Me siento ya una casa enferma, / una casa leprosa”, y profundizará en las agresiones corporales. Con la tercera jornada se agudiza la certeza del fin. Formada apenas por seis estrofas, remata con el verso del primer golpe destruyendo los ojos-ventanas del cuerpo-casa: “Pero no, no me mira ya tampoco. / No mira nada, blande el hierro... / Ay los ojos!...”. Más breve aún y más intenso será el despertar en medio de la pesadilla vuelta realidad, en la última y breve jornada, cuando la casa finalmente asumirá su muerte.

La rigurosidad de la composición es extrema y controlada, de allí que cada jornada sea introducida siempre con una breve estrofa de transición preparatoria, a manera de puente o receso, antes de pasar a la siguiente. Así, el paso de la primera, larga, jornada de lamentación a la segunda está marcado por cinco versos de atmósfera onírica y extrañamiento, lo cual suspende el relato de la evocación, sea para retomar aliento, sea para abandonarse al sopor del agotamiento: “Todo esto es muy raro. Cae la noche / y yo empiezo a sentir no sé qué miedo: / miedo de este silencio, de esta calma, / de estos papeles viejos que la brisa / remueve vanamente en el jardín”. Sin embargo, aunque estas fases sean explícitas como pasajes a la muerte, ellas quedan matizadas y a ratos confundidas por los pequeños grupos de versos que difuminan hábilmente la transición, en una atmósfera de incom-

prensión y dolor cada vez más agudo y localizado (“¿qué buitres picotean mi cabeza?”), de preguntas sin respuesta (“¿Y de qué hablaba aquí? Resbalo / en mis propios recuerdos”), y de pérdida de la conciencia como en los enfermos terminales. Las prolepsis retrospectivas y las visiones de anticipación sirven para legitimar la historia vivida, y a la vez para acentuar la representación crítica del estado de memoria y su naturaleza infiel. Con ello se esfuma la verdad última del sujeto lírico y la historia de la casa: “La memoria / empieza a diluirse en las cosas recientes”. Lo antiguo y lo nuevo se confunden y pierden su sentido.

La crítica a la modernidad es otro tema contundente que se va explayando desde la primera jornada, con efectos devastadores para las condiciones de vida del universo evocado. El cambio en la noción del espacio trastorna el orden que había preservado la casa y convierte las ciudades en lugares “inesenciales”, banales. Aquellos eventos substanciales que se hacían “en casa”, como nacer y morir, quedan desplazados a lugares anónimos y asépticos sin la densidad que brinda la experiencia. Ya no hay un paisaje contemplado sino sometido a la invasión arrogante de lo nuevo y amenazante: los grandes edificios son “cemento perforado”, muros que proliferan sin otro criterio que dominar sobre el territorio despedazándolo como “botín de guerra”. Estos versos son el mejor testimonio de la brutal transformación de las ciudades latinoamericanas a partir de los cincuenta; de la inadecuación del diálogo entre ciencia y humanismo, que se irá distanciando abismalmente cada vez más; del crecimiento irracional sin espesor de cultura. Se impone así la mercantilización, el aplanamiento de las diferencias y el violento despojo de todas las identidades. La casa pierde aire, sol, y pierde sobre todo la cercanía íntima y aromática del mar, un elemento central en el imaginario de Loynaz. Todo esto se inserta en la discusión sobre la antinomia entre valores tradicionales y valores modernos, y en cuyo debate se afinca particularmente la defensa de la felicidad. Considerada un valor supremo —y una presencia recurrente en la enunciación de género—, a la felicidad se le atribuye el bien máximo, y se le reafirma incluso por encima del heroísmo patriótico o de cualquier otra índole, sea posesión o aspiración: “las gentes que yo vi nacer / en verdad fueron siempre demasiado felices; / y ya se sabe, no es posible / serlo tanto y ser también otras / hermosas cosas”.

Un elemento que sirve de contención a la gravedad general del poema, lo constituye la presencia sorpresiva del coloquialismo en versos de carácter ruptural. Es la figura retórica del *bathos* que disuelve lo sublime en el lugar común y reduce la exaltación de la propia vida en la insignificancia y el cliché: “Por cierto que la otra mañana, cuando /

sacaron el bargueño grande...”. Y es como decir “por cierto”, “casualmente”, “vaya”, una muletilla del idiolecto cubano, una cualquier cosa sin significación. Considerado por Pope el corazón —el *non plus ultra*— de la verdadera poesía moderna,³¹ el *bathos* implica un acto de rebajamiento y descrédito de cualquier valor, el voluntario descenso a lo trivial entronizado de la vida moderna y de enormes consecuencias estilísticas. De allí que, ya cerca del final, hasta la niña Ana María ha perdido dramatismo y consistencia. Ella, que había sido el fragmentado, y enmascarado de pudor, *leitmotiv* del amor y del dolor más prístinos a lo largo de todo el poema, surge ahora fantasmal en la sombra, tal vez, de unos ojos azules, pero ya, definitivamente, *tan lejanamente muerta*.

Los estragos devastadores que el paso del tiempo ejerce sobre mundos y cuerpos es el gran tema del poema, y del poema extenso en particular, en su intento por recuperar movimiento y quietud, canto y cuento, memoria histórica y olvido, grandeza e impotencia del destino humano en un solo vuelo. Sin embargo, en *Últimos días de una casa* hay una cierta paradoja ya que el tema de la caída, la vejez, la decadencia y la muerte es sometido a un desarrollo temporal de doble dirección simultánea. Por una parte, es una arquitectura que construye la elegía del pasado, la celebración y dignificación de la vida y de todo lo vivo: “vida honrada que he vivido [...] una historia limpia, que es mi historia [...] una vida muy larga / [que] me fue dado vivirla sin premuras, / hacerla fina como un hilo de agua”. Por la otra, es una estructura que se deshace, que desacumula las piedras y paredes de la casa, tal como destroza los elementos formales que componen el poema. Composición que “descomponen” su mismo desarrollo, todo camina hacia la anulación: cuerpo, casa y poema. Ése es el sentido y objetivo último en su más perfecto logro y originalidad.

Convertido en memoria pura, el sujeto lírico construye retrospectivamente “hacia arriba”, mientras deconstruye descendiendo al abismo de la muerte. La casa se ha convertido en la Casa, un complejo de productividad que mitologiza, engrandece, protagoniza y ennoblece una vida: “La Casa, soy la Casa, / más que piedra y vallado, más que sombra y que tierra / más que techo y que muro, / porque soy todo eso, y soy con alma”. Pero la mirada omnicompreensiva sobre la propia vida sólo es posible en el acto de la muerte. Demasiado tarde, entonces. De allí el valor testamentario de la poesía. De allí, por último, el

³¹ Véase la entrada “Bathos” en *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Londres, Penguin Books, 1999.

desafío del poema largo escindido entre la caída y la aspiración a la eternidad.

RESUMEN

El presente es un estudio sobre el poema extenso como forma peculiar de la modernidad asumida por la enunciación femenina en general y por Dulce María Loynaz (La Habana, 1902-1997) en particular. El análisis problematiza las nociones de *autoría* y *tradición*, para luego mostrar los usos del *desarrollo* (temporal, episódico y compositivo) como núcleo esencial del poema *Últimos días de una casa* (1958). El artículo concluye demostrando la importancia de dicha forma poética como instrumento capaz de superar la escisión entre sujeto lírico y sujeto narrativo, y para rearticular una vida a través de la memoria, reafirmando así el valor testamentario de la poesía.

Palabras clave: Dulce María Loynaz, poesía latinoamericana, memoria cultural, autoría femenina, la vejez como tema poético.

ABSTRACT

The author offers an extensive study of the long poem as a peculiar form of modernity adopted by women's voices in general and by Dulce María Loynaz (Cuba, 1902-1997) in particular. The analysis begins by problematizing the notions of *authorship* and *tradition*, in order later to show the uses of *development* (temporal, episodic and compositional) lying at the heart of the poem *Últimos días de una casa* (1958). The study concludes by demonstrating the importance of said poetic form as an instrument that is capable of overcoming the scission between the lyric self and the narrative self, and to rearticulate a life through memoir, reaffirming the testamentary value of poetry.

Key words: Dulce María Loynaz, Latin American poetry, cultural memory, female authorship, old age as a poetic theme.