



Los últimos silencios de una casa.

The last silences of a house.

Olga García Yero*

Universidad del Arte en Camagüey
(CUBA)
leaa@cubarte.cult.cu

* Es Doctora en Ciencias Filológicas. Ha escrito numerosos ensayos sobre temas de literatura cubana y latinoamericana para revistas especializadas. Tiene publicados los siguientes libros: *Tres narradores al trasluz*, *Educación e historia en una villa colonial*, *Cocina en dos ciudades* y *Leer páramos lejanos*. Ha impartido cursos y conferencias en diversas universidades en Cuba, así como en la Universidad de Guadalajara, México y en la Universidad Nacional de Seúl, Corea del Sur. Actualmente es Directora de la Universidad del Arte en Camagüey.

Resumen:

Análisis del poema, *Últimos días de una casa*, de la escritora Dulce María Loynaz. Desde una perspectiva de lo descriptivo y lingüístico que permita al lector acercarse a una de las más sobresalientes poetisas del siglo XX, ganadora del Premio Nobel de Literatura.

Palabras clave: Dulce María Loynaz. Premio Nobel. Literatura contemporánea. Poesía hispana.

Abstract:

Analysis of the poem, Last Days of a House, by the writer Dulce María Loynaz. From a descriptive and linguistic perspective that allows the reader to approach one of the most outstanding poet of the twentieth century, winner of the Nobel Prize for Literature.

Keywords: Dulce María Loynaz. Nobel Prize. Contemporary literature. Hispanic poetry.

Dulce María Loynaz publicó su poema, *Últimos días de una casa*, en Madrid, Colección Palma, Serie Americana, 31 de diciembre de 1958. Quizás, en el momento de hacerlo, no tenía conciencia de que sería éste el fin de su carrera como poetisa. Años más tarde verían la luz otros textos como *Poemas naufragos*, *Poesías escogidas* y toda la papelería que se publica a raíz de otorgársele el Premio Nacional de Literatura, máximo galardón que se da en Cuba a los escritores de gran relevancia creadora; y más tarde, el Premio Miguel de Cervantes, considerado con toda razón, el Nobel de las letras hispanas.

Acercarse entonces a este poema es hacerlo también a una despedida, pero a una despedida en soledad: la soledad que le había acompañado siempre y que se haría más aguda en los años posteriores. No podría extrañar entonces que escribiese en sus memorias a las que titulara, *Fe de vida*, estas palabras:



"De nuevo permanezco detenida ante el papel en blanco, muro blanco de cal... Entre el humo y mis ojos — que poco a poco se nublan— está el tiempo, que es todo lo que puedo contemplar. Y lo contemplo avaramente, con la avidez angustiada de quien contempla un tesoro próximo a consumirse" (Loynaz, 1994, p. 82), porque esa es una contemplación que también se produce en medio del silencio y de la soledad.

El silencio y la soledad siempre junto a ella desde sus primeros poemas, como puentes que unieron a la tristeza, la reflexión, la contemplación del entorno y la propia vida de la poetisa. Tales puentes delinearon, cual profesión de fe, la poética de Dulce María Loynaz; ya en su poema "Rompí a mis pies los caminos", aparecido en su primer libro publicado, *Versos*, deja dicho:

Rompí a mis pies los caminos:
Y me quedé sola frente
a la noche. (Loynaz, 1955, p.91).

La casa de este poema, es pues, una casa en soledad. El investigador cubano Rogelio Rodríguez Coronel, al comentar este poema, señaló con razón: "Cuando se lee una y otra vez *Últimos días de una casa*, se entra en la sustancia real de la poesía, que no es sólo reflejo o comentario, sino imagen que preñada de historicidad anticipa lo que puede suceder. Casa, familia y país tienen sus puentes —y no todos visibles— para conformar una sensibilidad y una sabiduría" (Fernández, 1994, p. 385). De nuevo los puentes que trazan esa teluricidad profunda que se advierte en la poesía loynaciana. Poesía que se me antoja como un iceberg del que sólo el lector poco avezado puede advertir la punta.

Y una de las puntas que se advierten en su obra es la casa. Recinto que adquiere en la obra de la Loynaz un sentido polisémico extraordinario. En su poesía, la soledad y el silencio habían sido constantes polares de la misma o lazos tendidos entre una y otra motivación lírica como en el Poema XCVI, de la colección *Poemas sin nombre*:

No cambio mi soledad por un poco de amor. Por
mucho amor sí.
Pero es que el mucho amor también es soledad...
¡Que lo digan los olivos de Getsemaní! (Loynaz, 1955, p.339).



La casa es otra de las aristas de múltiples interpretaciones en su obra. La casa que había aparecido en sus poemas anteriores como una silueta escorzada y en ocasiones fundida como ella misma. Ella como recinto de penas, tristezas y soledades. Ella como sombra de algo que se proyecta hasta rendirse ante lo humano. La casa como mirador desde donde se avizora el amor imposible. De nuevo me remito al Poema LXIII, de la colección *Poemas sin nombre*:

Tú eres como el paisaje de mi ventana, que a cada
amanecer encuentro indemne y limpio de la
inmensa noche. De la noche del mundo de que sale... (p.302).

Leer *Jardín* es entrar, junto con Bárbara, en esa extraña casa que se erige como espacio que se abre a la historia. Fino trazado de una nación que erige sus pilares sobre las bases de un viejo patriciado. Lazos de comunión, juegos de agua donde se reflejan los diversos matices de una Isla abocada a un incierto destino. Diálogo —reflexión, quizás— acerca de una modernidad divisada por vez primera desde la literatura y que aparece aquí como extrañeza, como vacío, desde ese espacio abierto que es el jardín:

Lejos huían los últimos pinzones en su inútil lección de vuelos. Bárbara buscó aun la ciudad para asidero de su tristeza y la encontró una vez más, ya con puntos de luz tenue y picada que se encendían a lo lejos en limaduras de estrellas.

(Los habitantes de la ciudad irían por la mañana al mercado...)
Bárbara dio la espalda al vacío y, separándose de la balaustrada, inició un regreso torvo y defraudado
(Loynaz, 1951, p. 87).

Dulce María Loynaz vuelve al tema de la casa en este, su último poema. La casa es espacio interior que vive y respira cual ser humano. Mas esta casa llega a alcanzar tesituras de una fineza tal, que la base de sustancial religiosidad de la autora saldrá a la luz para hacer asistir al lector a los días de vida, pasión y muerte de Cristo, representados a través de una determinada geografía arquitectónica. Pero esta casa es a su vez historia, nación y mucho más.

En *Últimos días de una casa*, la Loynaz traspasa las fronteras entre la poesía y la prosa como antes lo había hecho en la novela *Jardín* o en *Juegos de agua*. Sin embargo, *Jardín* es, sin lugar a dudas, una



novela que sirvió para cambiar los derroteros estilísticos de la narrativa insular y en especial todo lo referente al modo de trabajar los espacios interiores a través de la casa.

Creo que hoy se hace necesario señalar que no fue ésta la primera novela lírica del continente como muchas veces se ha dicho. En los años veinte —fecha de la génesis de la novela cubana— existía en México un grupo de autores que se autodenominaron los *Contemporáneos* y que decidieron hacer un tipo de novela poética a la que me gustaría hacer referencia sólo por el placer de mostrar los diversos vasos comunicantes que toma nuestra cultura latinoamericana.

En el prólogo que Juan Coronado, profesor y ensayista de la Universidad Nacional Autónoma de México, hace al texto *La novela lírica de los Contemporáneos*, expresa:

La prosa del "grupo sin grupo" rompe definitivamente la manera de contar el mundo al decimonónico modo. No inventan nada (ni lo pretenden) simplemente nos otorgan el derecho de ser habitantes legítimos de una cultura que se está respirando en el universo. Con ellos aprendimos a vivir el aquí y el ahora. Supimos que el aquí no bastaba pues nos ahogaría en su cortina de nopal. Tomamos conciencia, también, de que un ahora sin aquí nos podría congelar para meternos en el escaparate de la moda, como les pasó a los estridentistas. No nacionalistas charros ni "modernos" enfundados en la camisa de fuerza quisieron ser los Contemporáneos. Varias décadas nos costó entender su propuesta de un tiempo y un espacio que están en constante movimiento. (Coronado, 1988, p.10).

He querido citar *in extenso* por las coincidencias entre ambas producciones en lo que a fechas e intenciones se refiere, porque en efecto, la metaforización desplegada con tangible intensidad en *Jardín* fue indudablemente un síntoma señalizador de una nueva actitud narrativa que caracterizaba poco a poco a todo el continente latinoamericano y, de esta forma, la novela de la Loynaz se inscribe con nítida propiedad en el contexto creativo vanguardista no solamente cubano, sino también continental.

Cuando en las primeras páginas de *Jardín* se dice:

Esta es la historia incoherente y monótona de una mujer y un jardín. No hay tiempo ni espacio, como en las teorías de Einstein. El jardín y la mujer están en cualquier meridiano del mundo —el más curvo o el más tenso—. Y en cualquier grado —el más alto y el más bajo— de la circunferencia del tiempo. Hay muchas rosas. (Loynaz, 1951, p. 9).



Hay varios detalles de interés en estas palabras liminares de la Loynaz. Ante todo, la observación de que en la novela "no hay tiempo ni espacio" es sumamente sugerente, por cuanto dicha supuesta cualidad la equipara con las "teorías de Einstein". No será la única vez que la autora encare algo similar, lo hará en otro libro, *Un verano en Tenerife*, con la peculiaridad de que no es precisamente un texto de ficción sino de viaje. Por otra parte, en *Jardín*, por primera vez en la narrativa cubana, la casa adquiere una dimensión espacial única, universal, no como simple lugar de objetos y personas. Así queda inaugurada una vertiente estilística que no había tenido antecedentes.

Una mirada a la narrativa cubana del siglo XIX pone en evidencia que el tratamiento de los espacios interiores, en lo que a las casas se refiere, no alcanza ni el interés y tampoco el nivel creativo suficiente como para ver en ellas un antecedente inmediato de lo que ocurriría después. *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, esa novela río, llena de afluentes espaciales, que van a conformar el mural sociológico de una época, no centra su interés, como es obvio, en los espacios interiores y mucho menos en la casa. En Cirilo Villaverde, al igual que en esa otra grande escritora del siglo XIX cubano que fue Gertrudis Gómez de Avellaneda, o Anselmo Suárez y Romero, o el colombiano, residente por muchos años en Cuba, Félix Tanco, o el también novelista Nicolás Heredia entre otros, hay otras obsesiones que están marcadas por los perfiles estilísticos a los que responden, y también a su carácter de escritores de un género literario que con ellos adquiere un carácter fundacional en la Isla.

Tales perfiles, dados por un romanticismo a ultranza que se mezclaba con tonos realistas e incluso naturalistas, hacía que se centraran demasiado en sus propios personajes más que en el entorno que les rodeaba. Ni siquiera una novela como *Mi tío el empleado*, de Ramón Meza (que tanto aportó en lo que a técnicas narrativas se refiere, en la medida que pueden advertirse en ella hasta rasgos de un trazado expresionista de los personajes y un empleo inusitado, al menos para esa época, del personaje narrador unido a un tratamiento espacial que lleva al lector a recorrer toda la geografía urbana de La Habana finisecular) toma la casa como objeto de atención.

Las novelas con las que comienza el siglo XX tendrán otro carácter en lo que a la casa se refiere. Pienso que ya desde aquí comienza a darse cierto forcejeo por la construcción de un espacio interior que alcanza niveles de interés en algunos textos de la llamada novela naturalista, como *Las honradas* y *Las impuras*, de Miguel de Carrión, *Papaíto Mayarí* de Miguel de Marcos, e incluso en zonas de la obra de Carlos Loveira, como *Generales y doctores* y *Juan Criollo*. La casa en estos textos será asumida como



espacio de poca luz —esa luz insular que no se pudo atrapar en la narrativa cubana hasta muchos años después— en una relación maniquea con los personajes que la habitan.

Pero la casa no es un simple espacio, al contrario, la casa es un espacio pero con un carácter que va más allá de su funcionalidad como objeto habitable. Esta relación es posible porque puede llegar a expresar un acto de comunicación en la medida en que es referente de una época dada. Mas para lograr esa comunicación, debe haber una estimulación por parte del narrador no sólo para con el objeto en sí, sino para con los que le habitan y le emplean como espacio de reunión o transcurrir de vida, y para el lector que la recrea.

No es que se llegase a ignorar la casa en tanto espacio por todos estos escritores antes mencionados, sino que se le englobaba en categorías de otra dimensión como las de ambiente o de acción. Por eso, cuando aparece una novela como *Jardín*, ésta marcará una pauta diferente en lo que al tratamiento de la casa, en tanto espacio interior, se refiere.

La casa de esta novela no es sólo espacio para el transitar de Bárbara, es signo y símbolo de una nación, de una clase que forma parte de las raíces sociales de la Isla. Pero hay más en esto, hay esa comunicación dada por los puentes que la autora tendió a través de toda su obra. Tal como advierte la estudiosa de género Luisa Campuzano en su ensayo, "Últimos textos de una dama: crónicas y memorias de Dulce María Loynaz":

La sensación de disolución que promueve la modernidad —cuyos efectos destructivos ya constituían uno de los ejes temáticos de su novela *Jardín* (1928 – 1935 – 1951)— es la que informa y trasmite el postrer poema escrito por Dulce María Loynaz, *Últimos días de una casa*, en el cual una vieja mansión "toma la palabra" y, entre recuerdos del pasado feliz, de los rituales de la familia, de los juegos de los niños, de cantos y de risas, va refiriéndose el progresivo abandono y, finalmente, la destrucción a la que la someten sus viejos moradores... (Campuzano, 1999, p.77).

Marcelo Pogolotti, uno de los más polifacéticos artistas cubanos, en un breve pero punzante ensayo, "Del espacio al Tiempo", subrayó la importancia del espacio que él manejó como crítico, como novelista y como pintor, diciendo: "El espacio es lo primero que el hombre, al igual que el niño, tiene que afrontar con el mundo exterior". (Pogolotti, 1955, p. 219).



Así, en el prólogo a *El caserón del Cerro*, una de sus memorables novelas junto con *Estrella Molina*, Marcelo Pogolotti declara con absoluta convicción:

Las casas se impregnan de la vida y el espíritu de sus moradores. Testigos constantes de las cuitas, los afanes y las alegorías de las personas que cobijan, acaban por identificarse con ellas. Con el decursar de los años forman parte de una misma sustancia. Constituyen una entidad que deviene un mito. Así, se designa con la palabra "casa" una estirpe, una empresa comercial, una familia que se frecuenta. En esa mitología se ceban la imaginación y la fantasía, tanto individuales como populares. (Pogolotti, 1961, p. 7).

Esa condensación del espacio a través de la casa tiene en *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier otro importante hito para nuestra cultura, no más recordar aquel inolvidable pasaje del Capítulo I, de la novela anteriormente mencionada, en que Sofía, a la espera de la llegada de Carlos, está situada en el centro del gran salón de una casa que es descrita de forma inigualable por el autor:

El zaguán, el vestíbulo, el patio, estaban alfombrados de jazmines, nardos, claveles blancos y siemprevivas, caídos de coronas y ramos. En el Gran Salón, ojerosa, desfigurada –envuelta en ropas de luto [...]– esperaba Sofía [...] La gran puerta quedó cerrada por todos los cerrojos. Cruzando el patio donde, en medio de las malangas, tales columnas ajenas al resto de la arquitectura, se erguían los troncos de dos palmas cuyos penachos se confundían en la incipiente noche, Carlos y Sofía fueron hasta el cuarto contiguo a las caballerizas, acaso el más húmedo y oscuro de la casa: el único, sin embargo, donde Esteban lograba dormir, a veces, una noche entera sin padecer sus crisis. (Carpentier, 1974, pp. 17–18).

O qué decir de una novela que mucho de poética tiene como es el caso de *Paradiso* de José Lezama Lima, novela metáfora, si se quiere, donde la casa aparece desde sus primeras páginas como:

La casa a pesar de su suntuosidad, estaba hecha con la escasez lineal de una casa de pescadores. La sala, al centro, era de tal tamaño que los muebles parecían figuras bailables a las que les fuera imposible tropezar ni aun de noche. A cada uno de los lados tenía dos piezas: en una dormían José Cemí y su hermana, en la otra, dormían el Jefe y su esposa con una salud tan entrelazada que parecía imposible, en aquel momento de terror para Baldovina, que hubiesen engendrado a la criatura jadeante, lanzando sus círculos de ronchas. Después de aquellas dos piezas, los servicios, seguidos de



otras dos piezas laterales. En la de la izquierda vivía el estudiante primo del Jefe, provinciano que cursaba estudios de ingeniería. Después dos piezas para la cocina [...] (Lezama, 1988, p. 4).

Se habrá notado ese sabor naturalista en la descripción de los espacios que volverá a estar presente en *Oppiano Licario* pero con un vuelo lírico que irradia desde el inicio mismo de la novela lezamiana cuando presenta la casa:

De noche la puerta quedaba casi abierta. El padre se había ido a la guerra, estaba *alzado*. Bisagra entre el espacio abierto y el cerrado, la puerta cobra un fácil animismo, organiza su lenguaje durante el día y la noche y hace que los espectadores y los visitantes acaten sus designios, interpretando en forma correcta sus señales, o declarándose en rebeldía con un toque insensato, semejante al alazán con el jinete muerto entre la hierba, galopando con la herrada en la cabeza de la encrucijada. En aquella casa había que vigilar el lenguaje de las puertas. (Lezama, 1977, p.17).

Obsérvese cómo la casa se incorpora, paulatinamente, con una fuerza cada vez mayor en la literatura cubana hasta alcanzar ribetes poéticos, ya no por pasajes, sino en su totalidad, como una de las condiciones que Michel Butor analiza en su texto *Sobre literatura II*,¹ cuando se refiere a la interconexión entre novela y poesía y viceversa. Tal tratamiento va a llegar, a mi juicio, a una estatura mayor en la novela de José Soler Puig, *El pan dormido*:

Remedios mira de pronto a los muchachos como si se les hubieran olvidado. Los mira detenidamente, uno por uno, a los tres, como si tuviera que convencerse que son ellos, los muchachos, porque los está viendo diferentes. Berta se pega a la puerta de su cuarto y se sabe que se irá en cualquier momento. Angelito le está contando las arrugas al pantalón de Cuco Sánchez. En un rincón de la sala, al lado del piano, un cuadradito de sol está reverberando. (Soler, 1999, p. 18).

En el pasaje arriba citado, los personajes fusionan su destino a los objetos y lugares de la casa que habitan, y lo hacen, de una forma inigualable en nuestra literatura, pero llegar hasta allí fue el resultado de un

¹ Cfr: Michel Butor: *Sobre literatura II*. Barcelona. Editorial Seix Barral, 1967, p: 26. En ese ensayo Butor señala cómo la novela debe ser poética y la poesía debe también alcanzar ribetes de prosa. Para demostrarlo se apoya en una serie de textos de Dostoievsky y , Baudelaire y Balzac.



camino iniciado por Dulce María Loynaz con su novela *Jardín* y con esa obsesión de la autora por el tiempo y el espacio narrativo a través de los interiores en una poética que subvierte los diferentes géneros.

Esta subversión genérica es advertida también en *Últimos días de una casa*, pero esta vez desde un lenguaje poético pero donde el marcado interés de la autora por marcar el tiempo y el espacio, el transcurrir de la historia hace que se sienta con fuerza el diálogo, la narración. La casa necesita contar su historia y entonces el llamado *sujeto lírico* se convierte en un sujeto que dialoga con el lector o con todo aquel que quiera oír contar su historia. De esta forma se pone en evidencia lo expresado por Michel Butor en su ensayo "Novela y poesía":

La poesía novelesca, o si se prefiere la novela como poesía que ha sabido aprovechar la lección de la novela, será una poesía capaz de explicitarse por sí misma, de mostrar por sí misma cuál es su situación, y podrá contener su propio comentario.(17)

Ya en la primera parte del texto la casa se presenta marcada por un silencio que le ahoga, que le impide respirar:

Pero nadie puede decir
que he sido yo una casa silenciosa;
por el contrario, a muchos muchas veces
rasgué la seda pálida del sueño
—el nocturno capullo en que se envuelven—,
con mi piano crecido en la alta noche,
las risas y los cantos de los jóvenes
y aquella efervescencia de vida
que ha borbotado siempre en mis ventanas
como en los ojos de
las mujeres enamoradas. (Loynaz, 1958, p. 8).

La casa cuenta y se cualifica a sí misma. Ella ha sido dueña de ruidos, sonidos, voces y fiestas y su alegría ha brotado por las ventanas cual si fueran ojos que miraran a su alrededor, así da pie a la historia, *su historia* que encierra, cual cajita china, muchas otras que van a ir brotando en la medida que se adentra en la narración poética.



El diálogo, por tanto, se establece no necesariamente a través de términos como "oye", "escucha", "mira"; no, en modo alguno esto ocurre; el diálogo transcurre a partir de esa necesidad de ser oída a la que ya he aludido y que se da, al decir de Paul Ricoeur en su libro *Teoría de la interpretación*, como: "[...] un acontecimiento que conecta dos acontecimientos, hablar y escuchar" (Ricour, 1998,p: 30), y a partir de este hecho se asumen los elementos del discurso que se escogen para su comunicación a ese otro que escucha a través de la lectura y que va a reconstruir las imágenes del texto.

Todo esto es lo que hace del lector un sujeto activo y recreador de un texto donde puede identificar los objetos y situarlos en un contexto dado. Ya este acto en sí mismo, al decir del propio Paul Ricoeur en el libro citado, es un "acto dialógico". La casa entonces va a hacer al lector jugar con el tiempo y le va a tender sus trampas. Así se sabe que *antes* se morían los niños de difteria y que ahora no pasa; y el signo de modernidad no viene dado sólo por este elemento, sino también por lo constructivo porque, una vez que ha confesado que es una casa vieja, dice:

Poco a poco —sumida en el estupor—
he visto desaparecer a todas mis hermanas,
y en su lugar alzarse las intrusas,
poderosos los flancos,
alta y desafiadora la cerviz. (Loynaz, 1958, p. 10).

Y si antes le asfixiaba el silencio que proviene de la soledad humana, ahora lo siente por la ausencia de sus viejas compañeras, que han sido sustituidas por esos intrusos edificios que ahora ocupan espacios que nunca le pertenecieron. La modernidad constructiva carece de raíces identitarias; por tanto, no posee un rostro, ni tan siquiera una voz, sólo un frío y oscuro silencio. Además, esos edificios le impiden ver el mar; así que todo paisaje se ha perdido para ser suplantado por otro que se impone, artificial, violento y arrasador. Por eso:

Es triste confesarlo,
pero me siento ya su prisionera,
extranjera en mi propio reino,
desposeída de los bienes que siempre fueron míos. (p.11).



Y entonces comienza a morir la casa, lenta, agónicamente. Y en ese morir está también el cuestionamiento de los signos que le rodean. Ella no puede entender lo que sucede a su alrededor. Le es difícil asumir el hecho de que los hombres pierdan la noción de la historia, de la memoria y el patrimonio — no ya constructivo sino familiar y espiritual— por el simple hecho de volcarse a los nuevos tiempos; atrapados por esa violenta carrera hacia lo superfluo, donde ya no hay espacio ni para nacer ni para morir.

Las imágenes se suceden de una manera vertiginosa en el texto. La historia se fragmenta y, al hacerlo, borra la memoria de un pasado que no se quiere guardar. Ya no hay sonidos, sólo silencio, el único ruido que se escuchará será el de las picas que darán muerte definitiva al recinto. Nacer y morir han llegado a convertirse en actos ajenos a la sensibilidad del hombre moderno. No hay tiempo para detenerse en nada, ni siquiera en la inmediatez de un pasado que a nadie importa:

Me pareció. No estoy segura.
Y pienso ahora, porque es de pensar,
en esa extraña fuga de los muebles:
el sofá de los novios, el piano de la abuela
y el gran espejo con dorado marco
donde los viejos se miraron jóvenes,
guardando todavía sus imágenes
bajo un formol de luces silenciosas. (p.15).

Los muebles que comienzan a salir de su recinto y que el lector no ve, sino imagina, hacen que se creen nuevos signos del lenguaje poético. Son recuerdos que van a dar lugar a un espacio que se despoja de sus atributos hasta quedarse totalmente vacío. Estos objetos van a emprender un viaje sin retorno, ya no habrá vuelta atrás. El "sofá de los novios", ¿cuáles novios?, ¿cuál fue su destino? El piano es el de la abuela —signo de tiempo acumulado—, el espejo devuelve las imágenes de "viejos que se miraron jóvenes".

Todo es pasado, tiempo ido y guardado en una memoria que está a punto de perecer ¿A quién importará todo este patrimonio expresado a través de los objetos signos de un tiempo que se perderá? ¿A quién le importará que cada objeto extraído sea una herida, una sajadura profunda como lo fueron las heridas alevosamente recibidas por Cristo en la cruz?



La respuesta se da a través de una imagen que es perfilada a través de un tiempo lento, cinematográfico, que crea una atmósfera especial que va a envolver al lector en una rara sensación de pérdida:

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. (Loynaz, 1958, p. 16).

La soledad vuelve a adueñarse del espacio hasta llevarla casi a la desesperación. A la casa le urge que se invadan de nuevo sus locaciones vacías, el patio, el comedor. Necesita del orden y las voces porque sin ellos va muriendo lentamente. Poco —casi nada— necesita para ella, solo un "poco de cal y de ternura".

Pero la casa sigue viva a través de los recuerdos que le habitan. Una hora escuchada de un viejo campanario será el recurso efectivo para hacer saltar las viejas imágenes vividas. El tiempo perdido, aunque prefiero decir ido. El tiempo que la ciñe a los objetos y que avanza sin orden, en imágenes que se superponen a través de un último recurso por mantener viva una memoria. Ese mismo tiempo que tendrá su colofón inigualable en ese otro texto que aparecerá años después, *El pan dormido*, de José Soler Puig, para hacerle decir:

Y es mentira que los días pasan; están ahí, en algún lugar, amontonados y revueltos, esperando que alguien los encuentre, cada uno diferente, aunque parece que todos son iguales, y lo que pasa es que cualquiera se equivoca y saca otro día en lugar del que se quiere; y se puede creer entonces que se ha perdido un día, pero el día que se busca sigue ahí, metido en el montón. (Soler, 1975, p. 146).

Así, del montón va sacando también la casa loynaciana sus recuerdos:

¿Y de qué hablaba aquí? Resbalo
en mis propios recuerdos... La memoria
empieza a diluirse en las cosas recientes,
y recental reacio a hierba nueva,
se me pega con gozo
a las sabrosas ubres del pasado. (Loynaz, 1958, p. 26).



Y esa memoria la lleva a la autoafirmación última de quien se sabe ya un condenado a muerte:

Está ya frente a mí.
Una canción le juega entre los labios;
con el brazo velludo
enjúgase el sudor de la frente. Suspira
La mañana es tan dulce,
el mundo todo tan hermoso,
que quisiera decírselo a este hombre;
decirle que un minuto se volviera
a ver lo que no ve por estarme mirando.
Pero no, no me mira ya tampoco,
No mira nada, blande el hierro...
Ay los ojos!

Termina el ciclo de una historia con el tránsito hacia la muerte. Y con el derrumbe definitivo de la casa se concluye una parte del pasado arquitectónico de la Isla que es a su vez patrimonio espiritual, lenguaje de una época, signo de una nación.

Dulce María Loynaz se despedía también con este poema de su producción lírica. Ella, como la casa, se sentiría habitada por fantasmas que permanecieron en ella hasta su muerte. También ella reduciría su hábitat en aquella vieja casona del Vedado por la que vería desfilar a algunos de estos hombres que describió en su poema; sólo que ella nos enseñó como Michel Foucault que:

El discurso no es la vida: su tiempo no es el vuestro; en él, no os reconciliaréis con la muerte; puede muy bien ocurrir que hayáis matado a Dios bajo el peso de todo lo que habéis dicho; pero no penséis que podréis hacer, de todo lo que decís, un hombre que viva más que él. (Foucault, 1970, p. 355).

Porque hay que decirlo de una vez: ella era la casa. Recinto en soledad y tristeza permanente. Atada a un pasado que le nutría un presente en ocasiones hostil. Digna en su vetustez. Erguida y firme, a quien ninguna pica pudo derrumbar. Porque ella era historia, memoria conservada, raíz fundacional de una isla: su Isla.



Referencias:

- Butor, M. (1967). *Sobre literatura II*. Barcelona: Seix Barral.
- Campuzano, L. (1999). Últimos textos de una dama: crónicas y memorias de Dulce María Loynaz. En *Con el lente oblicuo. Aproximaciones cubanas a los estudios de género*. La Habana: Editorial de la Mujer.
- Carpentier, A. (1974). *El siglo de las luces*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Coronado, J. (1988). *La novela lírica de los contemporáneos (Prólogo)*. México: UNAM.
- Fernández, P.A. (1994). Al agua fina y alta. En *Los cervantes en la isla*. Alcalá de Henares: Gráficas Algoran.
- Foucault, M. (1970). *La arqueología del saber*. México: Editorial Siglo XXI.
- Lezama, J. (1988). *Paradiso*. Madrid: Edición Crítica.
- Lezama, J. (1977). *Oppiano Licario*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Loynaz, D.M. (1951). *Jardín*. Madrid: Edición Aguilar.
- Loynaz, D.M. (1955). *Obra Lírica*. Madrid: Ediciones Aguilar.
- Loynaz, D.M. (1958). *Últimos días de una casa*. Madrid: Serie Americana.
- Loynaz, D.M. (1994). *Fe de vida*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Pogolotti, M. (1955). Del espacio al tiempo. En *Puntos en el espacio*. La Habana: Editorial Lex.
- Pogolotti, M. (1961). *El caserón del Cerro*. La Habana: Universidad Central de Las Villas.
- Ricour, P. (1998). *Teoría de la interpretación*. México: Editorial Siglo XXI.
- Soler, J. (1999). *El pan dormido*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.