



La experiencia estética del silencio en la poesía de Dulce María Loynaz

The aesthetic experience of silence in the poetry of Dulce María Loynaz

DOI 10.20396/lil.v26inesp.8671474

Ana Iris Díaz Martínez¹

UCLV

Resumo

El presente artículo tiene como objetivo la determinación de las variantes fundamentales del silencio como experiencia estética en la obra de una de las más grandes poetisas de la historia literaria cubana: Dulce María Loynaz del Castillo (1902-1997). Desde su raigal intimismo y originalidad creativa, se analiza aquí el abordaje estético del tópico del silencio en su relación con otros como la soledad, la nostalgia, lo inefable, la desolación y la muerte. También se trabajan algunos ardidres expresivos sugeridores del silencio significativo que acompaña a su textos poéticos.

Palavras-chave: Silencio, Palabra, Texto, Poética, Experiencia Estética.

Abstract

This article has as main objective the determination of de fundamental variants of silence and aesthetic experience in the work of one of the greatest poetesses of Cuban literary history: Dulce María Loynaz (1902-1997). From its intimate roots and creative originality, the aesthetic approach to the topic of silence is analyzed here in its relationship with others such as loneliness, nostalgia, the ineffable, desolation and death. Some expressive tricks suggesting the significant silence that accompanies his poetic texts are also worked on.

Keywords: Aesthetic Experience, Word, Silence, Text, Poetics.

¹ Universidad Central "Marta Abreu" de las Villas (UCLV), Cuba. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5695-401X>



Entre palabras y silencios

Todo decir es una relación fundamental con el no decir.

(Eni Orlandi)

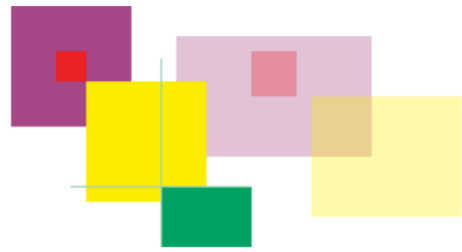
En la década del cuarenta del siglo XX, el filósofo y sociólogo sueco Ernst Cassirer (1874-1945) sistematizó una tesis que, además de constituirse en principio fundamental de la antropología filosófica, devendría fundamento antropológico del arte: la capacidad únicamente humana para la creación de formas simbólicas que “eternizan la existencia individual y efímera del hombre” (Cassirer, 1994, p. 194).

Más allá de la definición moderna de hombre, tenido hasta entonces como animal racional, el pensador definió al ser humano como “animal simbólico” (Cassirer, 1994, p. 28), designando con ello su especificidad creativa e imaginativa, así como su especial sensibilidad con respecto a las sociedades animales, de modo que el sujeto “se ha envuelto en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en símbolos míticos o en ritos religiosos, en tal forma que no puede ver o conocer nada sino a través de la interposición de este medio artificial”. (Cassirer, 1994, p. 26)

Esta trascendental tesis que marcara un giro en las actitudes intelectuales frente a las potencialidades expresivas y creadoras del sujeto, quedó más explícita y sistematizada años más tarde en la obra del semiólogo Umberto Eco, quien, refiriéndose a la cultura, advirtió que esta “debería estudiarse por entero como un fenómeno de comunicación basado en sistemas de significación.” (Eco, 2008, p. 44-45).

Al declarar la importancia de la comunicación a través del arte, quedó sugerida la alta significación de todos los elementos que intervienen en este proceso, teniendo en cuenta que la manipulación de la expresión, encaminada a un reajuste del contenido produce un proceso de cambio de código y con ello “un nuevo tipo de visión del mundo.” (Eco, 2008, p. 367), de este modo, el texto artístico es para Eco: “un retículo de actos comunicativos encaminados a provocar respuestas originales.” (Eco, 2008, p. 367)

En este orden, Eni Orlandi expresó que “El hombre está condenado a significar, con o sin palabras, frente al mundo, hay una coerción hacia la interpretación [...] El hombre está irremediablemente constituido por su relación con lo simbólico.” (Orlandi, 2021, pp. 27-28)



La centralidad de la palabra (de manera especial en la literatura) es una ganancia civilizatoria del hombre en su afán por lograr una expresión estética efectiva. El culto a lo nombrado, a lo dicho y a la letra impresa lleva consigo la impronta fundacional de Occidente, que ha legitimado como verdadero y válido lo irruptor que está en el mundo de las palabras, mientras el resto de los signos que participan en ese tipo especial de comunicación humana que es el arte, quedan en el silente plano de las otredades. En el discurso propiamente literario la palabra adquiere una regencia indiscutible, sobre todo la escrita, en detrimento de otras, provenientes de fuentes orales.

Sin embargo, las propuestas de la teoría y literaria contemporáneas no limitan sus miras al uso y funcionalidad estética de las palabras, sino que, al referirse los teóricos antes referidos al arte (incluida, desde luego, la literatura) no observan, de manera exclusiva, el componente lingüístico del mensaje estético - literario, sino que se refieren a las formas simbólicas, los actos comunicativas, nociones que trascienden la centralidad de las palabras. Y en este escenario es indiscutible la presencia de otros elementos como los silencios, que no pueden ser ignorados y mucho menos tenidos como simples espacios vacíos de palabras, sino como interesantes componentes significativos en el discurso artístico-literario, cuyas especificidades y diversidad de manifestaciones no pueden eludirse.

Acerca de la pertinencia del lenguaje en el arte contemporáneo, Susan Sontag observó “[...] el lenguaje es el más impuro, el más contaminado, el más agotado de todos los materiales que componen el arte” (Sontang, 1985, p. 23). Aunque esta afirmación es discutible, si se tienen en cuenta las posibilidades del lenguaje para su renovación y adaptación a los diversos contextos culturales, es patente la necesidad de nuevas búsquedas y sistematización de derroteros expresivos que otorguen vitalidad y frescura a los sucesos literarios.

En similar orden, la catedrática María del Carmen Bobes Naves ofrece sus argumentos a favor de considerar otras formas no verbales como componentes que legitiman el conjunto signficacional que es el discurso literario:

Lo inefable, como valor fuera de la palabra, se confunde, o se solapa, al menos con el sentimiento de que la palabra es insuficiente y el autor lucha por ella para dar forma, hasta donde alcanza, a los propios mensajes, pero también se solapa con el sentimiento de que la renuncia a la palabra es una conducta voluntaria y se realiza, por tanto, con el sujeto del proceso semiósico, si bien las razones de



esa renuncia se encontrarían en una característica de la lengua: su insuficiencia. (BOBES, 1992, p. 117).

Junto a las palabras y no al margen de ellas se erigen, majestuosamente, los silencios. Al decir de Juan Manuel Ramírez Rave no constituyen: “ornamento, alienación de una palabra, epifenómeno, tímido residuo” (Ramírez, 2016, p.149) sino que son inalienables fenómenos de significación del que nacen las palabras y con los cuales interactúan, completándolas.

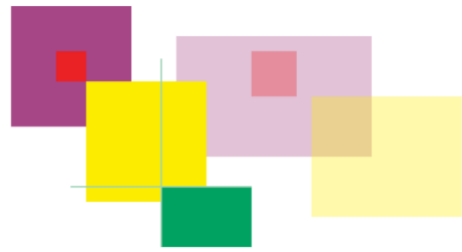
Como observa el propio Ramírez Rave, el valor significativo de los silencios puede y debe cambiar viejos paradigmas occidentales, mostrando “una vía de escape a las propuestas limitadoras de una tradición que ha visto en el silencio el lado oscuro, la máscara, la carencia y el peligro. Por el contrario el silencio es camaleónico, polisémico y en sí mismo es la negación de lo absoluto.” (Ramírez, 2016, p.150)

Verónica Palomares ha ofrecido una magistral síntesis a propósito del valor del silencio en el discurso literario contemporáneo. En tal sentido, su disquisición vale por su precisión, claridad y calidad de las ideas. A propósito del valor significativo del silencio, ha expresado:

[...] el silencio puede ser una acción a la que se le otorga una intención y, por tanto, un significado. El hombre puede decidir comunicarse con un silencio del mismo modo que puede hacerlo el arte. En el discurso oral, el silencio se evidencia por sí mismo. Sin embargo, cuando el silencio necesita ser representado en otro tipo de discursos que no utilizan la materia verbal, la ausencia de un contexto lingüístico no revela fácilmente la presencia de un contenido, lo que no implica que no exista. En consecuencia, si el silencio está cargado de contenido, necesita de una forma de representación en el discurso artístico. El significado que pueda contener, así como las condiciones y medios de expresión de cada disciplina artística, varían considerablemente su forma. (PALOMARES, 2017, p.41)

En correspondencia con lo expuesto, ha de decirse que la experiencia estética “se caracteriza, desde el lado de su productividad, no solo como producción en libertad, sino también, desde el lado de su receptividad, como recepción en libertad.” (Jauss, 1992, p.27) Este acto de libertad que es la creación y la recepción literaria está, irremediabilmente, marcado por una fundamental “rebeldía” en la expresión, lo cual sugiere la incorporación también de formas no verbales que integran, enriquecen y dinamizan la comunicación literaria. El silencio es, sin dudas, una de las fundamentales.

Sin la pretensión de obviar la importancia que adquieren los estudios contemporáneos sobre el silencio, y atendiendo a las complejidades para su definición y clasificación,



consideramos en nuestro análisis los valiosos aportes de las catedráticas Carmen Bobes Naves (1992) y Eni Orlandi (2021) al referirse a algunas formas fundamentales del silencio que consideramos pertinentes y fundamentales, entre los que se destacan el silencio como tópico de la obra literaria (designado como la retórica del silencio) y el silencio esquemático, conformador de la estructura textual a través de figuras de la expresión poética.

Dulce María Loynaz²: la palabra poética desde el silencio.

[...] *hay silencio en las palabras.*

(Eni Orlandi)

A propósito de Dulce María Loynaz, Cintio Vitier expresó: “Poetisa natural, silenciosa, destinada, esa falta de fermento polémico en su expresión permite que la esencia de lo femenino trascienda en ella como una pureza, un temblor, una autenticidad que desarmen toda actitud crítica.” (Vitier, 1952, p. 157).

En efecto, una de sus grandes virtudes fue la autenticidad expresiva, conservada a lo largo de su extensa obra, en la que no se vislumbran pretensiones renovadoras, como sí persistieron en sus contemporáneos, vanguardistas Emilio Ballagas y Eugenio Florit. No se conocen concesiones estéticas, su obra se mantuvo incólume ante las modas literarias y su lirismo, pletórico de humanismo, otorgó siempre frescura y vitalidad a su expresión poética.

*En mi verso soy libre, él es mi mar*³ es una verdadera declaración estética y ética, la emanación de su libertad expresiva como concreción de una experiencia estética que

² Dulce María Loynaz (La Habana, 10 de diciembre de 1902 - La Habana, 27 de abril de 1997. Poetisa y novelista cubana. Su obra poética consta de una extensa producción: *Canto a la mujer estéril y Versos, 1920-1938* (1938), *Juegos de agua. Versos del agua y del amor* (1947), *Poemas sin nombre* (1953), *Obra lírica* (1955), *Últimos días de una casa* (1958), *Poesías escogidas* (1984), *Bestiarium* (1991), *La novia de Lázaro y Poemas naufragos* (1991), *Antología lírica* (1993) y *Poemas escogidos y Poesía completa* (1993). En 1951 es elegida miembro de la Academia Nacional de Artes y Letras de Cuba, y el mismo año es nombrada “Hija Adoptiva por el Ayuntamiento de Puerto de la Cruz” (Canarias). En el año 1959 ingresa en la Academia Cubana de la Lengua y años más tarde, en la Real Academia Española. En 1992 le es otorgado el premio Cervantes. Su obra es conocida en el ámbito hispanoamericano y ha sido traducida a varios idiomas.

³ Pertenece al poema “En mi verso soy libre”, incluido en *Versos* (1938). Todas las citas de la poesía de Dulce María Loynaz han sido seleccionadas de: *Poesía*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 2002



encontrara en el silencio, la soledad, la desdicha amorosa, sus principales derroteros temáticos. Como expresara sabiamente Enrique Saínz:

sus emociones se entregan como una secreta pasión, sin efusividades. En sus libros abundan reflexiones en torno a la existencia, el anhelo de trasmutación, la idea del dolor y un ansia fruitiva de comunión con la realidad natural, rasgos que los alejan de toda pretensión de desentrañamiento de la esencia de los fenómenos. (SAINZ, 2003, p. 347)

El silencio es dolor

Al tópico del silencio le asisten diversas connotaciones en la poesía de Dulce María Loynaz. Sus textos recuerdan la observación de Eni Orlandi cuando advirtió que “no estamos en las palabras para hablar sobre ellas o sobre sus contenidos, sino para “hablar” con ellas.” (Orlandi, 2021, p.14) y este es precisamente uno de los resortes fundamentales que mueven la poética de Loynaz, promover el diálogo, mover los sentidos de las palabras, cuidadosa y entrañablemente dispuestas.

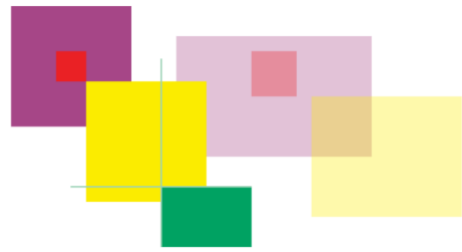
En su poema *A la del amor más triste*⁴ dicho tópico es esencial. Aunque el término *silencio* se registra en el penúltimo verso del texto, es posible percibir su presencia desde sus versos iniciales durante la invocación de la voz lírica a una segunda persona, innominada, pero indiscutiblemente del género femenino, a quien le interpela: *Tú, que amas un amor fantasma/ y que das un nombre a la niebla/ a la ceniza de los sueños...* (p. 27)

Lo fantasmagórico, opaco y onírico son nociones a través de las cuales se va conformando el campo semántico alusivo al mundo del silencio, además, obsérvese la peresencia en el último de los versos citados de una figura retórica de omisión representada gráficamente por tres puntos suspensivos llamada borradura.⁵

Según Heléna Beristáin, esta “Se diferencia de otras figuras por omisión en que lo que se sobreentiende no aparece en otra parte del mismo texto. Se trata de una metábola de la clase de los metaplasmos y producida por supresión completa. Es una variedad del silencio.” (Beristáin, p. 162). Esta marca textual es muy empleada en toda la poesía de Loynaz, a través

⁴ Pertenece al poemario **Poemas sin nombre** (1953)

⁵ Cfr. Beristáin Helena. **Diccionario de retórica y poética**. séptima edición, Ed. Porrúa, México, 1995



de la cual la voz lírica calla aquello que debe ser completado por el universo de recepción. Tal como ha afirmado Umberto Eco:

Así, pues, un texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar. Quien lo previó preveía que se les rellenaría y los dejó en blanco por dos razones. Ante todo, porque un texto [artístico] es un mecanismo perezoso o económico que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él [...] Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar. (ECO, 1993, p. 76)

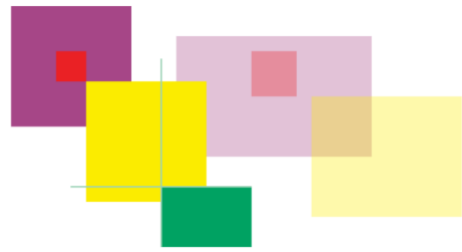
La admiración por la figura a la cual se dirige el sujeto lírico, (que pudiera ser su alter ego) es evidente ya en los tres versos próximos, en los que expresa: *Tú, que te doblas sobre ti/ misma como el sauce se dobla/ reflejada en el agua* (p. 34). Ese ejercicio, sugeridor de fuerza interior, contracción, estoicismo, grandeza humana, es el preámbulo de próximos y decisivos enunciados en los que el vocativo sentencioso invita, impera: *Tú, que cierras/ los brazos vacíos sobre el/ pecho y murmuras la palabra que no oye nadie* (p. 34). Esa simulación de un abrazo que no llega a concretarse y es solo sueño, ilusión, añoranza, se completa con el vacío comunicativo de una voz que no es escuchada, pero que lleva en sí la frustración de un amor no correspondido.

Y de pronto, la invitación reveladora de un deseo impostergable de la voz lírica: *ven y enséñame/ A horadar el silencio/ A encender, a quemar la soledad...*” (p.34)

Un excepcional aprendizaje es sugerido: el de penetrar y deshacer el silencio, que en este caso se homologa a la idea de soledad, frustración amorosa, estoicismo, sufrimiento. En tal sentido, es pertinente el juicio de E. Saínez cuando enunció que: “El centro de su problemática [de Dulce María Loynaz] es un yo insatisfecho y enclaustrado que no encuentra otra salida que un exterior ilimitado e indeterminado [...] (Saínez, 2003, p.349)

El silencio es un templo

El estudioso cubano Enrique Saínez observó, acerca de la obra poética de Loynaz que: “En 1953 aparece *Poemas sin nombre*, prosas poéticas en las que hay un tono reflexivo propio de una larga experiencia interior. Muchas son breves e intensas, síntesis muy cargada de vivencias múltiples: la soledad, los años transcurridos, el amor.” (Saínez, 2003, p.349) Y esa brevedad no ha de traducirse aquí en carencia de inspiración, sino en sobriedad, síntesis, esencialidad de la palabra poética, como expresa con precisión la poetisa en su poema CXI,



correspondiente a esta colección: *He ido descortezando tanto mi poesía, que/ Llegué a/ la semilla sin probarle la pulpa.*(p. 46)

Por otra parte, la visión problematizadora de la palabra precisa, la imposibilidad de encontrar la perfecta, ruptural, frente a la magnitud del silencio es tematizada en el poema LIV, de la referida colección. El propio título es indicativo de la decisión autoral de no nombrar las creaciones aquí contenidas. En tal sentido, son sustituidos los títulos por números romanos y acaso el antes referido poema es una declaración del arte poético que preside la colección toda. Su recelo de las palabras para llenar estados del alma es contradictorio con el amplio registro lingüístico de Loynaz. Así, junto a la voz lírica, expresa: *Si pudieras escogerlas libremente/ Entre las más brillantes o las más/ Oscuras* (p. 52) y esta clasificación entre lo brillante y lo que no lo es, aunque ambigua, indica que existe en la poetisa una noción de la diversidad lingüística que pasa por el tamiz de la subjetividad creadora.

Del mismo modo, sugiere la posibilidad de que el indeterminado sujeto invocado por la voz lírica pueda escogerlas: *si te fuera dado/ entresacarlas con mano trémula/ [...] Si pudieras/ pescarlas como estrellas caídas/ en un pozo, o afilarlas como seda.* (p. 52) Como se aprecia, los actos de entresacar, pescar y afilar o pulir son acciones que, en este contexto, funcionan como tropos poéticos para reforzar la noción inicial de búsqueda privilegiada, selectiva, cuidadosa.

No obstante, la mayor intensidad lírica tiene lugar a partir del sexto verso del poema, en el que se enuncia la idea del valor nutricional de las palabras para el hombre, comparables ahora con el trigo y con igual capacidad que este de ser desgranadas, molidas y degustadas. Aún cuando todo ello fuera posible *no tendrías todavía la/ palabra que pueda ya/ llenarme este silencio.* (p. 52)Entonces crecen las potencialidades del silencio, así como ha crecido, a través de todo el poema, la imposibilidad de las palabras para transgredirlo.

A propósito del análisis anterior, conviene convocar nuevamente a Ramírez Rave, cuando recordaba en su excelente artículo que:

la historia moderna va en contravía de la tradición en la que el lenguaje se funda en una verdad superior. De aquí en adelante hace carrera cierto escepticismo ante el lenguaje: Rimbaud realiza una «invitación al silencio», mientras llega «el tiempo de un lenguaje universal»; Mallarmé postula una escritura del silencio, de purificación, para dar un «sentido más puro a las palabras de la tribu.» (Ramírez, 2016, p. 163)



Efectivamente, en Loynaz la experiencia estética traducida en actos de libertad creadora se concreta en la búsqueda de la selección y la pureza expresiva, que transgrede, por su sencillez, la grandilocuencia o afanes renovadores de un lenguaje que espera por ser redescubierto desde la más fina de las sensibilidades.

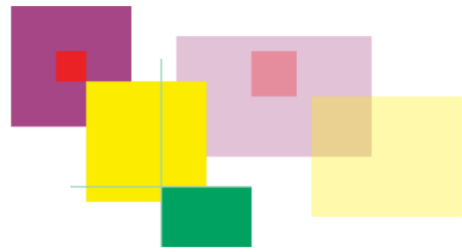
El silencio es la selva

Además de la insuficiencia de las palabras ante la fuerza íntima del silencio, propio del esencial intimismo de Loynaz, la poetisa alude en su poema *Selva* al silencio en su cualidad de escudo, refugio femenino frente a la frustración amorosa, otorgándole así nuevas connotaciones al silencio como espacio de significación. Aquí el silencio adquiere la densidad de la selva, a cuya apretada entraña es difícil acceder. El refugio en las márgenes de la civilización, en lo natural virginal e impenetrable, otorga ilimitadas posibilidades al silencio: *Selva de mi silencio,/ apretada de olor, fría de menta./Selva de mi silencio, en ti se mellan/ Todas las hachas; se despuntan/ Todas las flechas;/ Se quiebren/ Todos los vientos.*(p. 86)

En este poema, cuyo principal recurso expresivo es la aliteración, estamos, sin dudas, ante la construcción artística de una subjetividad marcada por el desengaño amoroso, la soledad, la nostalgia y la tristeza, cuyo amor propio y fortaleza interior le conminan a la búsqueda de soluciones que se hallan en el mundo del silencio, que ahora es escudo, refugio, transformado así el dolor en belleza, la belleza terrible de la selva, fiera y virgen a un tiempo.

Las potencialidades poéticas de la experiencia estética del silencio y la belleza moral que ello supone en este contexto, son homologables a la belleza física de la selva, espacio natural privilegiado en el que reza: *Verde sin primavera/ Tú tienes la tristeza/ Vegetal y el instinto vertical/ Del árbol. En ti empiezan/ Todas las noches de la tierra;/ En ti concluyen todos los caminos./ Selva apretada de olor, fría de menta.* (p. 86)

Sin embargo, es el tropo: *Trenzadura de hoja y de piedra,/ Masa hinchada, sembrada, crecida toda,*(p. 86) el que sintetiza la fuerza inexpugnable del silencio selvático construido exquisitamente por la brillante pluma de la poetisa cubana. La combinación del manto vegetal y la piedra, que sugiere la simbiosis de texturas diversas revela, silenciosamente, la resistencia que ofrece el silencio a la palabra de amor cuando es falsa. Aquí, la acción de eludir, rechazar, desechar se resuelve con un verbo rotundo: *para aplastar aquella,/ tan pequeña/ palabra de amor.*(p. 86)



El silencio es la ausencia

A propósito del poema *Últimos días de una casa* (1958) ha observado con acierto Virgilio López Lemus:

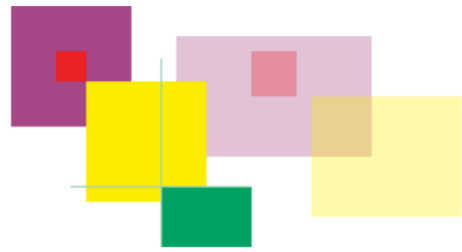
[Este poema] signa una despedida y lo que pudo haber sido un principio: una nueva línea en la meritoria obra lírica de Dulce María Loynaz. También es el poema más importante de esta autora y un texto capital en las vertientes elegíacas, todo ello sustentable en estudio particularizado del texto. (LÓPEZ, 2008, p. 185)

En *Últimos días de una casa* una vieja mansión es personificada y relata una historia de vidas y de generaciones sucesivas. Entre recuerdos del pasado feliz, de los rituales de la familia, de los juegos infantiles, de cantos y de risas, va refiriendo el progresivo abandono y finalmente, la destrucción a la que la someten sus antiguos moradores. Junto a ello, un amplio despliegue semántico del silencio transita el extenso poema.

Como es presumible, en un texto con estas características, el tópico de silencio es fundamental, asociado a las nociones de la ausencia, la pérdida, el dolor, la vejez. En esta oportunidad, el silencio alcanza dimensiones negadoras de vida, de alegría, esperanza, no es lo callado ahora un arma contra el dolor ni un escudo frente al fracaso amoroso. La vieja casona (voz lírica) anuncia la presencia de un estado que adquiere tintes de extrañeza y ajenidad: *No sé por qué se ha hecho desde hace tantos días /este extraño silencio/ silencio sin perfiles, sin aristas, /que me penetra como un agua sorda.*(p. 95)

Al tópico del silencio le asisten cualidades como la penetración persistente e incesante que deviene asfixia, ahogo, muerte. Pero también es capaz de adquirir texturas específicas para reforzar la idea de una omnipresencia y ajenidad. La viscosidad sugerida en uno de los versos otorga originalidad y genera una sensación de rechazo por aquel estado que parece ser definitivo y progresivo: *Como marea en vilo por la luna, /el silencio me cubre lentamente./Me siento sumergida en él, /pegada su baba a mis paredes;/ y nada puedo hacer para arrancármelo.* (p. 95)

El contrapunto entre los estados de silencio y ruido queda revelado con el expreso propósito de negar al invasivo y cruel silencio: *Nadie puede decir/ que he sido yo una casa silenciosa; /por el contrario, a muchos muchas veces /rasgué la seda pálida del sueño.*(p. 95)



Tampoco niega la extraña voz lírica la presencia de otros silencios; sin embargo, frente a aquel silencio visceral, opuesto a la alegría, a la vida, causado por la muerte, la destrucción y la soledad infinita, se presenta el silencio suave, pasajero, hermoso o triste, pero no definitivo: *Pero el silencio era distinto entonces: / era un silencio con sabor humano./ Quiero decir que provenía de «ellos»,/los que dentro de mí partían el pan.* (p. 96)

En asociación al tópico de la muerte, el silencio es también un callar piadoso, signado por el dolor de la pérdida irreparable de un miembro de la familia: *Decía que he tenido/también mis días silenciosos:/ [...] Aquel verano/ –¡cómo lo he recordado siempre! –/en que se nos murió la mayor de las niñas de difteria.* (p. 96)

Pero el peor de los silencios es el que produce el estado de indefensión ante la destrucción, el abandono y la ignorancia del valor sentimental frente al valor económico: *No ha sido simplemente un trasiego de muebles/[...] Ahora han sido todos arrasados /de sus huecos,/ los huecos donde algunos/ habían echado ya raíces...*(p. 97) Al anuncio de la rareza de maniobras invasivas que marcan y esencializan el silencio le sobreviene la declaración de las emociones que produce el silencio: *Cae la noche/ y yo empiezo a sentir no sé qué miedo:/ miedo de este silencio, /de esta calma.*(p. 97)

Y es en estos versos el silencio es miedo, es calma, pero una clama fría que arrasa lo bello para imponer su sello lúgubre y doloroso.

La estridencia del silencio

La presencia del silencio en la poesía de Dulce María Loynaz evidencia la relevancia y diversidad de este componente fundamental de la comunicación poética. El silencio adquiere connotaciones diversas y siempre es altamente significativo, llegando a revelar una cosmovisión propia y estados del ser integradores de su más íntima y esencial entraña humana. El silencio es integrador de una retórica y es patente a nivel gráfico través de otras figuras de supresión.

La experiencia estética del silencio no es reveladora de vacíos o carencia de palabras, es, muy por el contrario, la resultante de un ejercicio de libertad creativa en el que el silencio acompaña los sentimientos más caros a una subjetividad creadora de sesgo intimista.



Referências bibliográficas

BERISTÁIN, Helena. **Diccionario de retórica y poética**. séptima edición, Ed. Porrúa, México, 1995.

BOBES María del C. El silencio en la literatura. En: **El silencio**. Compilador Carlos Castilla del Pino. Madrid: Alianza Editorial, pp. 99-123, 1992.

CASSIRER, Ernst. **Antropología filosófica**, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

ECO, Umberto. **Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo**, Ed. Lumen, Barcelona, tercera edición, 1993.

ECO, Umberto. **Tratado de semiótica general**, Ed. Félix Varela, La Habana, 2008.

LÓPEZ, Virgilio. El siglo entero. El discurso poético de la nación cubana en el siglo XX., Ed. Oriente, Santiago de Cuba, 2008.

ORLANDI, Eni. **Las formas del silencio en el movimiento de los sentidos**. Pontes Editores, Campinas, 2021.

LOYNAZ, Dulce María. **Poesía**. Ed. Letras Cubanas, la Habana, 2002.

PALOMARES, Verónica. **La escritura del silencio en la narrativa femenina portuguesa contemporánea**. Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid. En: <http://>

RAMÍREZ, Juan Manuel. Hacia una retórica y una poética del silencio. **Revista CS**, no. 20, pp. 143-174. Cali, Colombia: Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Icesi, 2016.

SAÍNZ, Enrique. El desarrollo de la lírica (1923-1958). Ballagas, Florit, Dulce Ma. Loynaz y Feijóo, en: **Historia de la Literatura Cubana**, t. II, ed. Letras Cubanas, 2003.

SONTANG, Susan: La estética del silencio. En: **Estilos radicales: ensayos**. Trad. Eduardo Goliogorsky. Barcelona: Muchnik Editores, 1985.

VITIER; Cintio. **Cincuenta años de poesía cubana**, Ed. del cincuentenario, La Habana, 1952.