

**Claves femeninas para el relato
de viaje hispanoamericano:
poesía y utopía en *Un verano en Tenerife*
de Dulce María Loynaz**

María Lucía Puppo

Diario de una poeta viajera

Promediando el siglo XVII Matsuo Basho atravesaba el paisaje de Shirakawa y garabateaba versos que habrían de devenir citas obligadas en cualquier antología del haiku. En 1936 los jóvenes W.H. Auden y Louis Macneice caminaban por Islandia y desde esa tierra fría, blanca y distante escribían un texto heterogéneo donde se vislumbraba una sombra oscura —la guerra— que ya sobrevolaba Europa. Acaso sea posible arriesgar que desde siempre ha existido una relación entre los poetas y los viajes, tal vez porque la composición de todo poema implica un trayecto —de la voz, de la imagen, de las palabras, del silencio—.

En el siglo XX la fascinación por el viaje está presente en la literatura de vanguardia de europeos como Antonin Artaud, Ezra Pound, D.H. Lawrence, Blaise Cendrars y Henri Michaux, y latinoamericanos como Octavio Paz y Vicente Huidobro, entre tantos otros. El tema del viaje sirve a algunos de estos escritores como modelo arquetípico para abordar las experiencias transgresoras relacionadas con el erotismo, las drogas, el misticismo o la violencia.

Si miramos retrospectivamente hacia el siglo recién pasado, sin duda la gran “poetisa” hispanoamericana que cultivó el viaje como estilo de vida fue Gabriela Mistral. La ganadora del premio Nobel fue una incansable viajera de América y Europa, hasta el punto de encarnar la figura de la nómada. Ella constituye “un sujeto social plural y autodiseminado en distintas zonas geográficas”, que marca una “diferencia femenina” por no encarnar las funciones reproductivas y máximamente sedentarias de la mujer chilena de la época (Olea, 68). En

los *Recados contando a Chile* y en otros ensayos de su autoría, el viaje es para Mistral “tanto un repertorio retórico que le permite articular sus textos como una experiencia inquietantemente disruptiva y dislocante” (Pérez Villalón, 56).

Unida a la chilena por una larga aunque interrumpida amistad que revela no pocas afinidades, Dulce María Loynaz (1902-1997) también formó parte del Parnaso de mujeres en el universo de la lírica hispanoamericana de primera mitad del siglo xx.¹ Carente del ímpetu pasional de Juana de Ibarbouro o Delmira Agustini, del desenfado de Alfonsina Storni y de la gravedad profética de Mistral (Sainz de Robles 1953; Barnet, 1993), Loynaz fue identificada desde un principio como “la más contenida” de las poetisas (Oliver Belmás, 1953).² Circunscripta al campo de la poesía femenina, de la poesía pura o de la corriente intimista del posmodernismo, la obra lírica de Dulce María Loynaz fue durante décadas superficialmente leída e incluso ignorada (Puppo, 2006a: 20 ss.).³ Hoy es otro el panorama de la crítica, pues numerosos estudios, más recientes, han indagado en las estrategias

1. Loynaz escribió tres libros de poemas: *Versos* (1938), *Juegos de agua* (1947) y *Poemas sin nombre* (1955), a los que se deben sumar algunos poemas extensos (*Canto a la mujer estéril*, 1937; *Carta de amor [al Rey] Tut-Ank-Amen*, 1953; *Últimos días de una casa*, 1958) y dos importantes recopilaciones, *Bestiarium* (1991) y *Poemas naufragos* (1992). Su obra literaria comprende solamente tres textos narrativos: la novela lírica *Jardín* (1951), el libro de viaje *Un verano en Tenerife* (1958) y el libro de memorias *Fe de vida* (1994). Completan el corpus loynaciano los ensayos de la autora, originariamente concebidos como conferencias y discursos; sus crónicas periodísticas, las traducciones y los proyectos inconclusos –ambos inéditos– y, finalmente, algunos poemas de publicación temprana o aislada.

2. A lo largo de este trabajo utilizaremos el término “poetisa”, infrecuente en nuestro ámbito rioplatense, respetando el uso que le daba Dulce María Loynaz. Por su parte Mirta Yáñez (1997) ha realizado una defensa actual de esta denominación en el contexto cubano. Es evidente que los escritos de Loynaz jugaron un importante rol en la consolidación del mito de las poetisas americanas, que nutrió las historias de la literatura y el imaginario periodístico de mediados del siglo recién pasado (Puppo, 2006b).

3. Las paradojas en torno a su recepción tienen su origen en causas de diverso tipo (Ochando Aymerich, 1993). Es evidente que el simbolismo atemporal de los textos loynacianos contrasta con las propuestas impuras y *engagées* que desde los años 30 preconizaban escritores como Pablo Neruda y Nicolás Guillén, quien luego sería el poeta de la Revolución Cubana. Tras gozar de gran fama y prestigio en la España del 50, con el advenimiento del régimen castrista en Cuba Loynaz se sumió en un silencio voluntario de varias décadas. A partir de los años 80 la autora empezó a recibir –tardía y paulatinamente– la atención y el reconocimiento por parte de los lectores jóvenes de la isla. Fue entonces cuando los galardones más prestigiosos intentaron saldar la deuda cubana y universal, pues en 1987 Loynaz recibió el premio nacional de Literatura y, en 1992, el premio Cervantes.

particulares de la poesía de Loynaz, que no versa sobre temas ambiciosos sino sobre “las cosas pequeñas”. Con un lirismo refinado y sensual ésta presenta “mutaciones mínimas dentro de temas mínimos” y es capaz de “desplazar lo imposible hacia lo posible” (Riccio, 1993: 28). Hasta el momento ha tenido una difusión mucho menor la obra narrativa de Dulce María Loynaz.

A lo largo de sus noventa y cinco años de vida, la poeta cubana amó los viajes, que constituyeron una fuente de inspiración para su obra y una apertura de su horizonte intelectual y emocional. En los años 20 recorrió con su madre y su hermana Turquía, Siria, Libia, Palestina y Egipto. En 1943, tras divorciarse de su primer marido, emprendió un viaje por Sudamérica con su hermano Carlos Manuel. Luego de su casamiento en segundas nupcias con el periodista canario Pablo Álvarez de Cañas, Loynaz conoció la fama internacional. Viajó a distintos puntos del planeta y, principalmente en España y Estados Unidos, dictó conferencias y presidió importantes recitales de poesía.

Entre los múltiples itinerarios que compartió con Pablo, las islas Canarias fueron el destino más querido por la poetisa. En una de ellas nació su segundo esposo y, a causa de su visita, la escritora recibió en el Puerto de la Cruz el título de “Hija adoptiva”. *Un verano en Tenerife* es el relato del viaje de bodas que tuvo lugar en 1951 y es también una investigación sin precedentes sobre el mítico archipiélago que los antiguos no dudaron en llamar de las “Islas Afortunadas”. Indica Loynaz en el colofón del texto que terminó su redacción “el jueves 10 de abril de 1958”, “a los cinco años y ocho meses de haberse comenzado” (*Un verano...*, s/n).⁴ La primera edición apareció ese mismo año en Madrid, con el sello de Aguilar.

En el Prefacio la autora anuncia que la historia y la leyenda van en las islas, y por consiguiente en las palabras que se escriban sobre ellas, “como mirto y laurel enlazados” (9). En un primer y un segundo acercamiento crítico a *Un verano...* mi objetivo fue analizar de qué modo se articulan en el texto visión e imaginación, viaje y escritura, verdad y poesía (Puppo, 2002a, 2002b), al punto que pretender separar una instancia de la otra es “quebrarlas sin flor, poner en fuga todos los pájaros” (9). En este trabajo retomaré algunas de las hipótesis

4. Los números de página y las citas corresponden a la edición del texto de Letras Cubanas, La Habana, 1994. Esta publicación fue revisada por la autora y tuvo la particularidad de ser la primera edición cubana de la obra.

de entonces, sometidas a un nuevo análisis que pretende explorar otros aspectos y matices que surgen de la lectura del libro de viaje loynaciano. Particularmente me interesa profundizar en dos aspectos: por un lado, las relaciones intra y extratextuales que genera la mirada de la poetisa viajera, en tanto polo subjetivo que dota de unidad al relato y garantiza semióticamente la comunicabilidad del mensaje; por otro, el modo en que Loynaz aprovecha varios tópicos discursivos –la descripción de los espacios y los habitantes de las islas Canarias, las “situaciones de riesgo narrativo” propias del relato de viaje– para plantear una defensa de la imaginación poética.

Visión e imaginación: la subjetividad desbordante

En el seno de los estudios culturales surgieron trabajos críticos ya clásicos que se centran en la experiencia de alteridad del viajero (Tzvetan Todorov, Edward Said) y en la relación de su escritura con el discurso político y las prácticas culturales dominantes (Mary Louise Pratt, Ángel Rama). A la hora de identificar la especificidad del género libros de viaje, tradicionalmente se han seguido criterios que privilegiaban los contenidos o la actitud del emisor. Ahora bien, en la práctica tales clasificaciones no bastan para distinguir, entre el grueso caudal de la literatura o la narrativa de viajes, el relato de viajes propiamente dicho. Sofía Carrizo Rueda (1994, 1997) ha propuesto una poética del género partiendo de una definición basada en tres invariantes estructurales y pragmáticas: una función descriptiva del relato, una subordinación de todo proceso humano al espectáculo del mundo recorrido y ciertas “situaciones de riesgo” que “dependen de interrogantes y mecanismos de supervivencia de la sociedad receptora”. Un estudio a la luz de este marco teórico me ha guiado a confirmar que efectivamente *Un verano...* es un relato de viaje, aun cuando no haya sido escrito en simultaneidad con la travesía viajera (Puppo, 2002a: 52-54).

Producto surgido del cruce de la imaginación con la conciencia histórica, el singular estatuto del libro de viajes acentúa la dimensión referencial que posee el texto literario. Su carácter ficcional no deja de ser problemático si consideramos que el género en cuanto tal presenta características del relato factual (*récit factuel*), caracterizado por la “identidad rigurosa” entre autor, narrador y protagonista (Genette, 1991). Diseñado a partir del juego de préstamos e intercambios entre dos modalidades narrativas diferentes, el relato de viaje es un género

fronterizo en dos sentidos: porque se ocupa de las fronteras entre los espacios y las miradas, y porque, a medias entre lo autobiográfico y lo ficcional, es un tipo de relato que se camufla con otros géneros lindantes como el diario, la memoria o la autobiografía.

En una entrevista Loynaz aludió a *Un verano...* como “mi mejor libro, el más ameno” (Martínez Malo, 1999: 49). Como en un susurro de la voz autoral, los paratextos que anteceden o clausuran el texto (prefacio para la primera edición en Cuba, epígrafe, prefacio de 1958 y colofón) nos informan acerca de un lento y cuidadoso proceso de escritura. Los treinta capítulos que conforman el libro han sido diseñados como textos autónomos, al modo de “estampas o frescos de la vida de las islas” (Portilla Negrín, 2002). Dejando de lado los capítulos I y II, es posible seguir un itinerario geográfico que se desarrolla en paralelo con la narración. El capítulo III constituye un “Breve bojeo de las Islas”, y luego de una somera descripción de cada una de ellas, la narración se sitúa espacialmente en la isla de Tenerife.

A lo largo de los veintisiete capítulos restantes la narradora-viajera transita por diferentes islas, recorre valles y ciudades, conoce gente que le cuenta una leyenda o le muestra algún secreto de su tierra. Ella transcribe las experiencias, comenta sobre lo narrado, no disimula su alegría o su asombro. La recurrencia de frases como “habíamos quedado en” (57) o “habíamos aludido a” (249) prueba la voluntad de la narradora de no perder el hilo discursivo y retornar a la diégesis elemental del relato. Esto es comprensible porque en cierto modo el libro entero es una suma de impresiones o digresiones.⁵ De hecho, el esquema más apropiado para representar los relatos de viajes no es “el de diversos polos en tensión sino el de una red con variadas intercomunicaciones” (Carrizo Rueda, 1997: 124). Los constantes excursos narrativos del relato loynaciano introducen una nueva modalidad discursiva, en tanto que delatan un “cimientto ensayístico” en la obra (Álvarez Álvarez, 1993). Así ocurre, por ejemplo, en el pasaje que versa sobre los tres males que “se ensañaron” en América: los ciclones, la esclavitud y la piratería (106).

5. En este sentido Loynaz responde al tipo de viajero que Tzvetan Todorov (1991) denomina “impresionista”, aquel que “tiene mucho más tiempo que quien vacaciona, por otra parte amplía su horizonte a los seres humanos y, por último, trae consigo al regresar, ya no simples clichés fotográficos o verbales, sino, digamos, esbozos, pintados o escritos” (296). Sin embargo la cubana no comparte el hecho de constituirse como *el único sujeto de la experiencia*, un rasgo que Todorov le atribuye tanto al viajero impresionista como al turista común.

En su estudio sobre la escritura autobiográfica en Hispanoamérica, Sylvia Molloy (1996) analiza de qué modo operan las diversas formas de autfiguración, que se articulan a partir de estrategias textuales, atribuciones genéricas y percepciones del yo. Lo primero que debemos afirmar de la figura autoral que se construye en *Un verano...* es que, tal como lo requieren las convenciones del género, se presenta como viajera. Sabemos que en el caso de Loynaz el nomadismo del viaje no fue contemporáneo de la obligada quietud de la escritura, al punto que es preciso admitir que “quien relata no es quien viaja” (Carriazo Rueda, 1997; Cristoff, 2000). Como es habitual en este tipo de escritos, en su relato abundan las expresiones superlativas que se entretajan para formar un discurso hiperbólico: “el paisaje de las Islas sigue siendo un paisaje anárquico, diferente a todos los paisajes del mundo. Éste de Tenerife me impresiona extrañamente; mucho he viajado ya en mi vida y, sin embargo, no encuentro en mi memoria un poco de tierra para compararlo” (61).

El género es un componente imprescindible en la construcción de la figura autoral. La narradora se autoafirma como subjetividad femenina en el rol de escritora, esposa y compañera de Pablo Álvarez de Cañas. Uno de los motivos del viaje de los recién casados es visitar a la familia y los afectos del cónyuge canario, y sumergirse en la tierra de su marido es para la autora adentrarse más profundamente en su mundo. Llama “mis primas” a las de Pablo y entabla una cálida relación con los dos mejores amigos de su esposo; por otra parte no se cuida de disimular sus celos por una antigua novia del periodista. La mera alusión a estos temas de la vida privada pone de manifiesto en el libro de viaje loynaciano aquello que Philippe Lejeune (1998) denomina el “efecto de diario” (*effet de journal*). Esto implica un juego entre diferentes “borradores del yo” (*brouillons du moi*) insertos en un mecanismo de autogénesis (*auto-genèse*) que, teniendo como punto de partida la experiencia biográfica, pueden tender hacia la autoficción.

En ciertos comentarios al paso la voz autoral de *Un verano...* deja traslucir su malestar ante la inequidad genérica, es decir, la falta de igualdad de derechos para hombres y mujeres. Aunque solapada y sutilmente, en este punto Loynaz coincide con ciertas propuestas reivindicadoras de las corrientes feministas de su tiempo. Un capítulo entero está dedicado a elogiar la maestría de las campesinas canarias en el arte milenario de los calados y bordados, porque “no era justo que el sutil ejercicio de aquellas manos femeninas quedara sin elogio” (243). Asimismo, después de relatar la expedición a las islas de Piaz-

zi Smith y su esposa en 1847, agrega que al sabio le entregaron una medalla “y luego, con esa injusticia que es propia de los hombres eminentes, olvidaron dar otra a su mujer”. Entonces el humor se suma a la ironía cuando refiere que “escalar peñas, deslizarse a gatas junto a los precipicios, [...] y hacer todo eso con un miriñaque a la cintura, tres enaguas, corsé y un redingote, constituyen en verdad una proeza sin precedentes en la Historia” (197).

Pese a que por momentos su discurso la presenta en el rol de historiadora y filóloga, la narradora sólo alude directamente a sí misma como poetisa. La prodigiosa imaginación de Loynaz muchas veces polemiza con las perspectivas de otros personajes. Su mirada puede transformar una imagen trivial, como la llamada que emite una refinera de petróleo, en un espectáculo grandioso:

Yo soy una poetisa que visita un país mitológico. Si una gigante flor de llamas se alza junto al mar y no es el Teide; si la desfleca el viento y no es la luna... Si ilumina los cielos, las casas y las aguas... ¿Quién me impide pensar que hemos equivocado el camino y las fechas y a donde estamos llegando es a Cartago, a Tiro, a Alejandría, a alguna fabulosa ciudad del mundo antiguo? (59)

“Lo cierto es que somos viajeros literarios”, afirmó Bruce Chatwin. Escritora, abogada, mujer de letras al fin, las lecturas previas de Loynaz constituyen una grilla de referencias culturales que filtran su percepción de los lugares, los seres y los objetos. Sin embargo el relato no abruma al lector con alardes de erudición libresca. Generalmente la alusión y la cita sirven para introducir un tema nuevo, o bien aparecen parodiadas, con la función de contribuir a un tono distendido y cómplice con el receptor. En su autofiguración la autora se perfila como una mujer curiosa pero no experta en todos los temas. Confirmando que su terreno es el de la literatura, se resiste a ahondar en temas que no le competen, como las “luchadas” populares o el deporte de las islas (47).

Una tercera dimensión con la cual se autodefine la narradora protagonista es su cubanidad. Por ser ella misma una “criatura de isla”, sabe comprender las vicisitudes que enfrentan los canarios. Viajera de una isla a otras, para la autora es inevitable la comparación. Habla de los “fallos” del algodón y del tabaco de las Canarias, ya que este último “jamás podrá alcanzar la virtud del habano”. Tampoco la producción de la caña de azúcar puede acercarse a la de su tierra tropical, “la

Azucarera del Mundo" (142). En su discurso hay determinadas marcas que delatan los privilegios de su clase social ("modelos de Balmain o de Dior que vestí alguna vez", 241) y en su opinión tanto Cuba como las Canarias están íntimamente unidas a España por la herencia del idioma y la religión católica (66).

Describir el espectáculo del mundo

Los tres pilares sobre los que se erige la voz autoral en tanto viajera mujer, poetisa y cubana sostienen el edificio de la escritura e impregnan no sólo los juicios y los comentarios extradiegeticos sino también las descripciones y los episodios narrados. Desde un principio, en *Un verano...* llama la atención una serie de nombres propios que ponen de manifiesto una trasposición directa de referentes extralingüísticos. Por las páginas loynacianas desfilan, con nombre y apellido, familiares y amigos de su esposo, algunos poetas y gente de la cultura, el pintor Francisco Bonnin, el cónsul de Cuba en Tenerife y otros tantos interlocutores ocasionales como criados y campesinos. Sin embargo, no son los actores lo más importante, sino el espectáculo en su conjunto. La toponimia es un índice de la dimensión espacial que prevalece en la mimesis del relato.

José Lezama Lima (1957) señaló que "ante todo, el paisaje nos lleva a la adquisición del punto de mira, del campo óptico y del contorno" y, por eso, "paisaje es siempre diálogo, reducción de la naturaleza puesta a la altura del hombre". En *Un verano...* la mirada de la viajera selecciona y recorta, aporta un encuadre a esos elementos que son reconfigurados por la voz narrativa.⁶ La representación del espacio requiere una lexicografía y una retórica propias, y de ese modo el discurso se orienta principalmente hacia una función descriptiva.

El lector de *Un verano...* a menudo se ve tentado de recurrir a las ilustraciones de un diccionario o un atlas, a medida que disfruta de incontables descripciones de flores, animales, objetos y costumbres de las Canarias. Con inquietud de antropóloga, la autora cuestiona cier-

6. Es inherente al relato de viajes la distancia entre la experiencia y su correlato en la escritura. Es preciso tener siempre presente que "a partir de la puesta en relación de una serie de acontecimientos dispersos", el proceso de configuración textual "genera un modelo de realidad en un intento de interpretarla" (Carrizo Rueda, 1997: 139).

tas etimologías e incorpora vocablos heredados de los guanches, primeros habitantes de las islas. La hondura semántica del texto se manifiesta a cada paso en un símil o una metáfora nueva para definir poéticamente lo que se contempla. Veamos, por ejemplo, la descripción de un elemento clave en la poética loynaciana, la rosa:

Y es que una rosa de Canarias es una maravilla en miniatura; excepto azules, las hay de todos los colores, pues algunas caldean su carmín y lo oscurecen tanto, que pasarían a primera vista por negras.

[...] También están las blancas, de blancor azulado como la nieve del Teide, y otras color de llama, dignas de un soneto de Rojas. (41-42)

La enumeración incluye luego “otras muchas flores” como las callas, el *bouganville* o buganvilia, la hortensia, el lirio sanjuanero, el hibisco, el geranio, “el clavel campante y la azucena cándida, y flores nuevas, sin nombre todavía, y flores viejas, cuyos nombres se olvidaron” (42). Observamos que tales flores están descritas sincrónicamente, insertas en una continuidad sintagmática. Sin embargo, más adelante las rosas aparecen confrontadas en el tiempo, superpuestas en dos planos:

Pero las rosas fueron mi delicia; no dejaron de serlo aun cuando las viera en abundancia y, por ello tal vez, desposeídas del primer encanto irreal con que me sorprendieron...

[...] Hoy, que estoy lejos, cuando pienso en las Islas, veo, primero que nada, sus rosas. Se quedaron por siempre en mi memoria como la fórmula mágica con que torno a formarlas en todos los meridianos de mis sueños. (42)

He llamado paradigmática a este segundo tipo de descripción en que un mismo elemento es presentado diacrónicamente (Puppo, 2002b: 266-267). Es muy frecuente en la prosa de Loynaz, donde la superposición temporal puede adquirir diferentes matices. En el caso anterior, la descripción de las rosas remite a dos momentos del viaje (cuando la autora las vio por primera vez y cuando las vio ya “en abundancia”) y a una instancia posterior, cuando las recrea en su memoria. Esta misma fusión de dos planos (lo visto y lo soñado) se une al desplazamiento temporal en la descripción del “fenecido hotel Quisiana” de Santa Cruz de Tenerife. Mediante un esfuerzo de imaginación, la viajera unirá la triste imagen del edificio abandonado con la belleza y el esplendor que debió haber tenido a principios de siglo:

Una leve melancolía flota sobre los que fueron macizos de rosales, enmarañados ahora por el cardo silvestre, y todavía en pie sobre la fuente sin agua, un pequeño Cupido apunta sus flechas al vacío... [...] Pero el poeta gusta de vestir las ruinas con flores de su huerto; me basta un poco de imaginación para volver a ver los canteros rebosantes de rosas, la fuente echando agua, los salones animados por viajeros que llegan o se van... (56)

Asimismo, el mecanismo de la actividad descriptiva permite que un mismo elemento pueda trasladarse no sólo cronológica sino localmente. Esto ocurre con la lluvia que golpea contra la ventana de don Joseph Viera y Clavijo en París, en 1772, y que de pronto se asimila a la de una ciudad canaria, dos décadas antes:

Llueve sin tregua desde hace varias horas; no es aguacero, sino agua desflecada entre lluvia y llovizna, pero fija, enervante, monótona.

También en La Laguna llovía por diciembre de este modo, y, sin embargo, no lo apocaba la humedad. Pero a los veinte años no es la humedad razón para desánimos... (14-15)

Los ejemplos citados demuestran la importancia de las descripciones de *Un verano*... Ellas no sólo proporcionan un conocimiento “implícito” (los indicios) o bien “ya elaborado” (los informantes), como lo señalaba Roland Barthes (1999) para todo tipo de relato. Dado que se trata de un relato de viajes, las descripciones son los auténticos núcleos narrativos, pues ellas constituyen el verdadero sostén del discurso, que se estructura en relaciones paratácticas. Por la peculiaridad del género, el espacio deviene sujeto al punto tal que se invierte la jerarquía habitual y la narración se vuelve *ancilla descriptionis* (Carrizo Rueda, 2001). Todo progreso en la acción se subordina a “la presentación del relato como un espectáculo imaginario” que abarca “conductas de diferentes sociedades, conocimientos referentes a áreas muy variadas, objetos para la admiración y las mismas acciones de los personajes” (Carrizo Rueda, 1994: 115). La actividad descriptiva provoca situaciones de prolepsis y analepsis, o bien transgrede el nivel diégetico. En tales casos, las descripciones constituyen verdaderos puentes o bisagras que permiten articular en el texto el fluir de las emociones y los deseos de la voz autoral.

*Visto, oído y recordado: la polifonía discursiva*⁷

“Yo sólo contaré lo que a su vera me contaron las gentes y el paisaje; lo que he escuchado y lo que he visto o creído ver”, afirma Loy-naz en el Prefacio (9). En la polifonía del texto tiene cabida lo que otros han escrito o hablado sobre las islas, en una fusión de varios “géneros trasvañados” tales como el ensayo, la crónica histórica, el diario, la guía turística (Álvarez Álvarez, 59). La autora, investigadora honesta, no escatima datos ni esconde las fuentes de su información. Con el fin de recoger en la “pequeña caracola” de su voz “un eco de otras augustas voces antiguas” (22), introduce una breve reseña de los comentarios de Herodoto, Plinio y Plutarco sobre el archipiélago de las Afortunadas o Hespérides, nombres de las Canarias en la Antigüedad. El repaso no olvida la tradición oriental, y en una misma página conviven San Jerónimo y el árabe Sharif-Al-Edresi, el geógrafo de Nubia. A lo largo del libro son citadas numerosas obras que estudian aspectos étnicos, antropológicos, botánicos y lingüísticos de las islas, pero existe una referencia constante a la magistral *Historia de Canarias* del arcediano Viera y Clavijo, escrita según el gusto ilustrado del siglo XVIII.

El procedimiento narrativo más frecuente y, de más está decirlo, habitual en los libros de viajes tradicionales consiste en que la narradora engarza relatos de leyendas o acontecimientos históricos a propósito de los lugares que va visitando. Tanto la cita de autoridades como la glosa de otro texto y la incorporación del estilo directo responden a un enorme esfuerzo de síntesis por parte de la autora. Se incluye también un conjunto de textos que parecen escapar de este afán compilatorio y que establecen un interesante juego de intertextualidad con el discurso predominante. No con poco asombro el lector descubre que está leyendo parte de una cédula real “lacrada, sellada y encintada” por el rey Felipe IV (77), o bien un “romancillo anónimo” que alguna vez habrían cantado las mujeres isleñas (225). Tampoco falta una inscripción hallada en un sepulcro vacío (93) o el menú de una cena que nunca tuvo lugar después del estallido de la guerra civil (229). Incluso la autora nos sorprende con una versión temprana del “Arro-rró”, la canción de cuna que heredamos de las Canarias (255).

7. *Visto, oído y recordado* es el título del libro de memorias que, en 1950, publicó Daniel García-Mansilla, el hijo de Eduarda, una viajera incansable del siglo XIX. Su fecha de composición lo sitúa en la contemporaneidad del texto aquí analizado.

Hay ocasiones en que se filtra el discurso oral, coloquial, de otra persona. La citación del discurso directo suele presentarse bajo la forma de diálogo y, en este caso, las sucesivas intervenciones de cada interlocutor favorecen el desarrollo de una progresión semántica propia del género teatral. También es frecuente que la voz autoral haga referencia a lo que “me contaron” (58) o lo que impersonalmente “dicen” (41, 69). Tales marcas de oralidad constituyen una isotopía que genera una paradoja en los diferentes niveles del relato. Mientras que en el plano de la *historia* la oralidad traduce la autenticidad de la narradora (en tanto que recoge un testimonio y no fabula para los narradores-lectores), en el nivel de la *narración* es sinónimo de inexactitud histórica (porque tanto Loynaz como los receptores saben que “lo que cuentan” no siempre es “lo que fue”). Es evidente que las marcas de oralidad reflejan una voluntad autoral de incluir mitos, tradiciones y leyendas provenientes del folclore de las islas. El criterio que subyace es que, aunque no tengan una base empírica ni validez histórica, los relatos que circulan oralmente son partes fundamentales del imaginario colectivo. Más cerca de la invención literaria que del registro de la historiografía, le otorgan una nueva significación al archipiélago y constituyen un excedente de sentido que embellece la realidad.

Una estrategia narrativa de *Un verano...* se relaciona con el *modus operandi* de la novela histórica, paradigma indiscutido del “entrecruzamiento de la historia y de la ficción” (Ricœur, 1985). Algunos capítulos del libro de Loynaz ofrecen verdaderas reconstrucciones de distintos momentos de la historia de las islas. Como textos literarios son de los más logrados, y entre ellos se destaca el primer capítulo, “Las tres primaveras del Arcediano”. Allí aparece como personaje José Viera y Clavijo (1731-1813), el mayor historiador de las Canarias. Tres fechas y tres espacios diferentes dan ocasión a un retrato sutil, hecho de minúsculas pinceladas: la esperanza del clérigo cuando termina el primer tomo de su obra, el dolor y el frío de una larga estadía en París, la humildad del sabio ya anciano...

Como la máquina soñada por H.G. Wells, el texto de Loynaz se traslada en el tiempo. De pronto se sitúa un siglo antes, en el jardín de unas señoritas que bordaron el primer “tapiz de flores” (cap. IX) o bien en el salón revolucionario de unos hombres que leían clandestinamente los “libracos que venían de Francia” (cap. X). Luego el texto se remonta a una época anterior, cuando vivió sus últimos días el célebre pirata Ángel García (cap. XI), mientras que el capítulo XVIII se ubica en el puerto de Garachico, en 1705, el año en que un galeón car-

gado con “el oro sagrado de los incas” quedó sepultado bajo la lava de un volcán. En todos los casos, la apropiación de un determinado momento histórico da ocasión a un microrrelato de estructura cerrada que ayuda a comprender o saborear mejor la situación presente de la narradora-viajera. Un lugar no es el mismo si sabemos que allí murió de pena la madre del último marqués, o suspiró arrepentido el “espectro empecinado” de un pirata (101).

Cuando peligra el relato

En los libros de viaje tradicionales no es infrecuente, después de una batalla o una tormenta despiadada, la experiencia del naufragio. En los modernos, en cambio, sobrevive mayormente el otro peligro: perder el hilo, quebrar indefinidamente el orden del relato. Al principio enumeramos las tres características que Carrizo Rueda señaló como propias del libro de viaje. La tercera de ellas es la presencia en el texto de un tipo específico de “situaciones de riesgo narrativo”. Explicaré con más precisión este concepto, que resulta clave para ahondar en el mensaje ideológico del texto que venimos analizando.

Según Barthes, lo que caracteriza la narración en general es el factor “riesgo”, que engendra el suspenso y aun la zozobra por los múltiples desenlaces posibles. En cualquier relato el receptor, fascinado por estas “situaciones de riesgo”, se ve llevado de una en otra hacia un final que justifica el recorrido entero. Pero en otros casos, como señala Raúl Dorra (1984), ese recorrido y ese desenlace pueden ser menos importantes que el mundo que les sirve de escenario. En tal caso, el relato está orientado hacia la función descriptiva pues su fin último es “construir una imagen que pueda ser objeto de observación” (513). Entre este tipo de textos deben incluirse los relatos de viaje, puesto que su “objeto final” es “la presentación del relato como un espectáculo imaginario”, y eso es “más importante que su desarrollo y su desenlace” (Carrizo Rueda, 1997: 19). Ahora bien, si en un libro de viajes paradigmático no existen núcleos de tensión de los cuales dependa el desenlace, parecería entonces que tal tipo de relato carece de clímax y anticlímax. Sofía Carrizo Rueda ofrece una solución a este problema al sostener que en estos relatos el proceso se desarrolla en dos niveles diferentes: el del texto y el del contexto de la sociedad receptora. La autora introduce entonces la hipótesis de que existe otro tipo de “situaciones de riesgo narrativo”, propias del relato de viaje. Se trata de

una segunda categoría que “exige detenerse y abismarse en signos que apuntan a posibles desenlaces que se jugarán en ese otro nivel que es el entorno del receptor” (25).

¿Cómo detectar la presencia de estas peculiares situaciones de riesgo narrativo en un relato de viaje determinado? Carrizo Rueda propone que, en primer lugar, se analicen atentamente las descripciones del texto, de modo que sea posible detectar los elementos que aparecen con más frecuencia. Luego, es preciso atender a las posibles *declaraciones del autor* respecto de algún tema o problema en particular. Y en tercer lugar, debemos comprobar, en el nivel del *contexto histórico*, si hay alguna relación con inquietudes de la sociedad receptora. Veamos qué ocurre cuando sometemos el texto de Loynaz a estas tres “pruebas” para reconocer las situaciones de riesgo propias de su género.

Un análisis minucioso de las descripciones de *Un verano...* revela que en varias oportunidades el texto brinda más de una versión de los hechos, incluso cuando las hipótesis son contradictorias. Así sucede cuando se describe el número de las islas Canarias:

Hasta el mismo número de las Islas es cosa de misterio, no porque sean trece, sino porque se creyó durante mucho tiempo que eran catorce, o sea que eran doce... [...] Los antiguos pensaban que había una isla más, pero también pensaban que había una isla menos. (23)

Es muy significativo el caso de la misteriosa isla de San Borondón, que se trata extensamente en el capítulo XIV. Algunos textos de la Antigüedad hacen referencia a esa *Aprostitus Inaccessibilis*, la isla “velada, vedada, imposible” (125) que sólo podía ser vista excepcionalmente y cuya presencia consta en mapas y numerosos testimonios del Medioevo. Luego de presentar al lector esa evidencia, la autora afirma:

Pues bien: esta isla, visitada por santos, citada y dibujada por geógrafos, objeto de reclamaciones civiles y de pactos de reyes; esta isla con sus dos montes y sus siete ciudades, con sus obispos y sus arzobispos, no existió jamás. (125)

El rigor histórico de la narradora, ciudadana del siglo XX, la lleva a negar la existencia *real* de la isla pero, como su antecesor Viera y Clavijo, ha optado por presentar a los lectores “las razones que se pueden alegar por ambas partes”, de ese modo “dejándolos en entera libertad para que crean lo que quisieren” (128). Es por eso que, después

de la refutación, vuelven a aparecer los argumentos a favor. Se nos informa entonces que a partir del siglo XVI hubo varias expediciones para buscar la isla que "continúa, no obstante, mostrándose a las gentes" (131), pero ninguna tuvo el éxito esperado. Para justificar la visión que los testigos alegaban haber tenido, se habló de un fenómeno de "refracción", de un "miraje" o "nube" que actuaba como "espejo cóncavo" y repetía la imagen de otra isla (133).

Finalmente Loynaz esboza un particular balance de la situación. En el terreno de la verdad histórica, ya hemos visto qué parte tomó la autora, pero eso no significa que la tradición fantástica le merezca desprecio:

Arduo es persuadir a las gentes de que crean las cosas que no ven, pero más arduo es todavía persuadirlas de que no existe lo que están mirando. Y con mayor abono si lo que entrara por los ojos les ha llegado ya al corazón. (133)

El capítulo concluye sin descalificar ni una ni otra versión, aunque en realidad "fue así como la Historia no pudo arrebatarse esa conquista a la Leyenda" (134). Recordemos que al hablar de la isotopía de la oralidad ya adelantábamos que en el relato ciertos enunciados permanecen ambiguos, a medias entre la historia y la leyenda. Veamos ahora qué ocurre con otro tema recurrente en el texto, el de la supuesta presencia del agua en la sequedad de las islas. En este caso el descrédito que la autora atribuye a las versiones proviene de la inverosimilitud de lo que plantean los testimonios:

Así, pues, la laguna de La Laguna no es un mito, como yo pensaba o malpensaba, sino una visión retrospectiva, una verdad geográfica plena de encanto y sugerencia.

[...] ¿Qué sucedió con la laguna aquella, que, luego de enamorar a los Adelantados, se evaporó de la ciudad fundada a su socaire?

Parece que fue eso mismo: se evaporó. Pero ello no explica cómo dejó un pueblo ávido de agua perder aquella que debió representar un tesoro imposible de restituirse. (68, 75)

En otro punto del itinerario Loynaz relata que "se encuentra el lecho de un mar antiguo, evaporado ya hace miles de años" (182). Luego vuelve sobre el tema y no pierde la oportunidad de ofrecer un guiño a sus lectores:

Sospecho nuevamente que debe tratarse de otra alucinación hidromaniaca. Aquí la gente sueña de continuo con el agua... [...]

Expongo con cierta timidez mis dudas sobre un mar instalado a tal altura, y al instante caen todos sobre mí en defensa de la tesis que me atreví a poner en tela de juicio.

Para que yo lo sepa, ahora mismo vamos andando sobre el agua. No hay que sonreír, es segurísimo. Vamos andando sobre agua que está encerrada como en un cofre bajo suelo. (182)

Las dos situaciones de conflicto reseñadas, *la isla inaccesible* y *el agua invisible*, permanecen en el relato como “cabos sueltos”. Aunque no coinciden con los “núcleos” que Barthes identificaba en el nivel de las funciones narrativas, estas tensiones internas surgen a partir de las descripciones espaciales y constituyen auténticos nudos de significación en el relato. No conducen al desenlace pero representan un momento de clímax. Ya han pasado dos de las pruebas que sirven para detectar las situaciones de riesgo narrativo (frecuencia, declaración autoral), pero aún falta explicar de qué modo operan también en el nivel del contexto de la sociedad receptora.

Isla y utopía

La descripción del espacio es siempre un acto lingüístico, sea que se inscriba en un discurso científico (geografía), documental (testimonio) o literario (relato). Consciente de la imposibilidad de marcar límites definitorios dentro del universo discursivo, en una carta enviada a Julia Rodríguez Tomeu, en 1939, Dulce María Loynaz escribió:

La Geografía es una de tantas mentiras deliciosas que se dicen a los niños... Cuando dejé de creer en ella, comencé a envejecer. (Cit. por Portilla Negrín, 2002)

El relato de viaje de Loynaz se nos presenta como un texto anfíbio, a medio camino entre una ficción homodiegética (autoficción) y un auténtico diario de viaje (autobiográfico). La narración se despliega como un tejido en red, donde cada lugar visitado es un centro de confluencias, un punto en el que coinciden accidentes geográficos, personas, animales y vegetales, objetos, historias, tradiciones. En la construcción de los referentes espaciales interviene lo visto y lo oído, pero también lo soñado, lo leído y lo cuestionado por la narradora.

En la literatura un destino simbólico frecuente de las islas es la utopía. Más allá de la carga afectiva que poseían para la autora y su segundo marido, las islas Canarias surgen en *Un verano...* como un espacio ideal en el cual conviven la historia y la leyenda. Allí no existen animales dañinos (45), los casos de longevidad son muy frecuentes (44) y las mujeres, muy hermosas (46). Las islas presentan una inusual combinación de monte y mar, por lo cual no se parecen a Europa ni a África. “¿Pedazos de qué cosa son las islas Canarias?”, se pregunta la narradora. “¿Pedazos de un mundo desaparecido, de un jardín mitológico, del Paraíso bíblico?” (201).

El cronotopo de la isla es elevado a escenario edénico por obra de la alquimia poética loynaciana. La frágil porción de tierra rodeada de mar deviene *axis mundi*, resto de Atlántida donde la humanidad aún respira un aire mítico. Esta dimensión utópica de la isla se contrapone con las carencias y los problemas que Loynaz percibía en la sociedad de su tiempo.⁸ Así lo ejemplifican las “situaciones de riesgo narrativo” que hemos señalado: en el caso de la isla de San Borondón, una misteriosa leyenda acaba por imponerse sobre la verdad histórica debido a su enorme arraigo en las creencias populares de varios siglos. Además, la historia confirma la antigua presencia de un mar real imperceptible a los sentidos y que parece ser la mera proyección de un deseo. Detrás del antagonismo de historia y leyenda existe en el texto de Loynaz un conflicto mayor entre ciencia y poesía, razón e imaginación, visión material o positiva y visión emotiva o espiritual. Se trata, ni más ni menos, de la herida que acompaña el desarrollo de la historia y el pensamiento en Occidente.

La narradora-viajera describe el espectáculo inédito que contemplan sus ojos instalada “en la indecisa zona, en la tierra de nadie que separa la vigilia del sueño” (49). Sintiéndose parte de “una generación que cada vez más exige más [*sic*] para su cuerpo y menos para su alma” (56), advierte la pobreza espiritual que acecha a un mundo posindustrializado, donde las relaciones humanas, la valoración de la naturaleza y la actitud contemplativa se ven cada vez más amenazadas por el interés económico y la falta de tiempo. El pragmatismo es la nueva versión del positivismo en las sociedades consumistas y masi-

8. Según Paul Ricœur (1994), la utopía se mueve en el terreno de lo que no existe, en la zona descompuesta de la alteridad, de la exploración de lo imposible que, sin embargo, puede hacer posible que lo real se transforme. La matriz ideológica de lo utópico constituye así un desafío al poder establecido.

ficadas. Frente a ello Loynaz reivindica la poesía, uno de los pocos refugios donde se preserva el misterio:

No estar seguro de una cosa casi es mejor que poseerla con todas sus medidas: que se nos deje una parcela mínima para imaginar, para soñar, para instalarnos a nuestro gusto en ella, sería lo mejor que, hoy por hoy, pudiésemos pedir a la vida. (262)

En este panorama desalentador, donde la mundialización de la economía y el triunfo de la tecnocracia desterraron antiguos valores, la autora desgrana soterradamente, con una prosa rica en metáforas y elementos mágicos, una defensa de la imaginación poética. No propone una renovación estética que sea la hazaña de unos pocos; le interesa compartir la belleza (de una flor, de un baile, de un bordado) que hermana a campesinos y catedráticos por ser “de esas cosas que salvan en un minuto la dignidad del hombre” (89). Para Loynaz “poesía” es el término general que alude a una percepción intuitiva y no puramente racional de las cosas y los acontecimientos. El poeta es quien observa los hechos presentes y pasados con una mirada más profunda, capaz de aniquilar el tiempo. Por tal motivo al concluir el relato aclara que poesía significa “casi verdad” y equivale a “acontecer remoto puesto en duda por los desconfiados” (262).

Así como las “situaciones de riesgo narrativo” provienen en la ficción narrativa de la posibilidad de uno u otro desenlace, en el relato de viaje derivan de consecuencias que potencialmente pueden afectar a la sociedad receptora. En el de Loynaz, el riesgo es sucumbir a la deshumanización y perder el contacto con la poesía que habita en las cosas.⁹ Para la cubana, “se hace duro renunciar a la belleza porque no aparezca en las radiografías. La gente dice: «Una leyenda digna de ser verdad...». Pero yo digo siempre: «Una verdad digna de ser leyenda»” (69).

Aristóteles expresó en su *Poética* que la poesía es “más filosófica” que la historia porque cuenta lo que podría haber sucedido (1451b 5-6). Loynaz se pregunta si acaso no es tan verdadera una leyenda viva como un dato objetivo del pasado. Gracias a su poder connotativo, la ficción no delimita sino que sugiere, abre puertas a mundos ima-

9. Este concepto amplio y democrático de poesía permite entender como un todo orgánico la totalidad de la obra de Loynaz. En este sentido, la lectura de *Un verano...* resulta un complemento ineludible a cualquier abordaje de la producción lírica de la autora.

ginarios y a nuevas maneras de enfrentar lo real. La poesía comparte el carácter utópico de las islas visitadas, pues ella cumple una función imaginativa en la vida social, en tanto práctica discursiva cuyo lugar es quizá el negativo del lugar, cuyo status se inscribe justamente en la puesta en crisis de cualquier status (Méndez Rubio, 14-15).

Definir la intención autoral en términos de ideología permite comprender de qué modo la historia entra en el texto (Eagleton, 1978). El libro de viajes de Dulce María Loynaz dista mucho de ser sólo un relato pintoresco o exótico, surgido de un ansia burguesa y evasiva.¹⁰ Muy por el contrario, hemos comprobado que *Un verano...* parte de un fino diagnóstico de las sociedades capitalistas y llega a delinear una utopía contemporánea, donde la poesía y la imaginación constituyen una vía para la sensibilización y la fraternidad de los pueblos.

Evitando caer en los excesos de la erudición petulante, la ingenuidad o el sentimentalismo, la subjetividad de la narradora-viajera es la savia que da vida al relato loynaciano. La prosa limpia y ajustada de Loynaz alcanza una densidad semántica capaz de propiciar un silencio contemplativo en el lector. A la riqueza léxica y la armonía sonora que conforman las descripciones, se suma una recurrencia de las imágenes (el agua, las flores, el volcán) que constantemente remiten a un trasfondo simbólico. Detrás de los avatares episódicos y de la multiplicidad de microrrelatos está siempre presente la voz de la autora que poetiza todo cuanto ve, oye y toca. Es posible concluir que la lectura de *Un verano...* resulta un ejercicio paciente y demorado, que al final deja como recompensa la misma sospecha que anima sus páginas: cada persona, cada hecho y cada elemento de la naturaleza esconde una “ilusión” (152), y el “milagro” (67) no sólo es un prodigio sobrenatural sino una realidad cotidiana, accesible a todos aquellos que se atrevan a creerlo.

10. Según Paul Fussell (1980), la era del viaje propiamente dicho existió entre la era de la exploración y la del turismo. Con la masificación del transporte aéreo y la creciente facilidad para desplazarse, la era del viaje llegó a su fin, pues “el viaje suponía un grado de incertidumbre, no en las condiciones o posibilidades de supervivencia, pero sí en la consistencia del lugar al que el hombre se dirigía” (Fermandois, 343). Aunque arribe a aeropuertos y se aloje en modernos hoteles, Dulce María Loynaz es una auténtica viajera –tal vez una de las últimas– del siglo xx. Nada en su actitud es asimilable a los clichés del turista, que encuentra solamente aquello que esperaba encontrar (Augé, 1998).

Referencias bibliográficas

Edición consultada de Dulce María Loynaz

Un verano en Tenerife, La Habana, Letras Cubanas, 1994 (1ª edición: Madrid, Aguilar, 1958).

Estudios críticos

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, L. (1993), "Un verano en Tenerife: los géneros trasvasados", *Anthropos* 151, diciembre, pp. 58-60.

AUGÉ, M. (1998), *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*, Barcelona, Gedisa.

BARNET, M. (1993), "Dulce María", *Anthropos* 151, diciembre, p. 67.

BARTHES, R. (1999), "Introducción al análisis estructural del relato" (1966), en *Análisis estructural del relato*, México, Coyoacán.

CARRIZO RUEDA, S. (1994), "Hacia una poética de los relatos de viajes. A propósito de Pero Tafur", *Incipit*, XIV, pp. 103-144.

– (1997), *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger.

– (2001), "Joseph Conrad y Javier Reverte, de la «literatura» de viajes al «relato» de viajes", en *Actas del Segundo Simposio Internacional del Centro de Estudios de Narratología "Nuevas tendencias y perspectivas contemporáneas en la narrativa"*, Buenos Aires, Centro de Estudios Narratológicos.

CRISTOFF, M.S. (sel. y pról.) (2000), *Acento extranjero. Dieciocho relatos de viajeros en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana.

DORRA, R. (1984), "La actividad descriptiva de la narración", en M.A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Madrid, CSIC, vol. 1, pp. 509-516.

EAGLETON, T. (1978), *Criticism and Ideology*, Londres, New Left Review Editions.

FERMANDOIS, J. (2000), "El fin del viaje: ¿una pérdida irrecuperable?", *Estudios públicos*, 77.

FUSSELL, P. (1980), *Abroad. British Literary Travelling Between the Wars*, Oxford University Press.

GENETTE, G. (1991), "Récit fictionnel, récit factuel", en *Fiction et diction*, París, Seuil, pp. 65-94.

LEJEUNE, Ph. (1998), *Les brouillions de soi*, París, Seuil.

LEZAMA LIMA, J. (1969), *La expresión americana y otros ensayos* (1957), Montevideo, Arca.

MARTÍNEZ MALO, A. (1999), *Confesiones de Dulce María Loynaz*, La Habana, Editorial José Martí.

MÉNDEZ RUBIO, A. (1999), *Poesía y utopía*, Valencia, Episteme.

MOLLOY, S. (1996), *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica.

- OCHANDO AYMERICH, C. (1993), "Un espacio sin tiempo", *Anthropos*, 151, diciembre, pp. 40-45.
- OLEA, R. (1998), "Apuntes para (re)visar una biografía", *Nomadías*, 2, 3, primer semestre.
- OLIVER BELMÁS, A. (1953), Prefacio a Dulce María Loynaz, *Carta de amor a Tut-Ank-Amen*, Madrid, Nueva Imprenta Radio.
- PÉREZ VILLALÓN, F. (2004), "Variaciones sobre el viaje (Dos viajeros ejemplares: Mistral y Oyarzún)", *Revista chilena de Literatura*, 64, abril, pp. 47-72.
- PORTILLA NEGRÍN, J.R. de la (2002), "*Un verano en Tenerife*: el viaje como tropo", Biblioteca Virtual Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Loynaz.
- PUPPO, M.L. (2002a), "Autobiografía y ficción en *Un verano en Tenerife*, de Dulce María Loynaz", *Letras*, 45: *Monográfico Literatura del Siglo XX*, pp. 51-62.
- (2002b), "Un libro de viajes olvidado de Dulce María Loynaz", en AA.VV., *Hispanismo en la Argentina. En los portales del siglo XXI*, Editorial Universidad Nacional de San Juan, t. IV, pp. 256-264.
- (2006a), *La música del agua. Poesía y referencia en la obra de Dulce María Loynaz*, Buenos Aires, Biblos.
- (2006b), "«Floración de un nuevo mundo»: la poetisa americana en los ensayos de Dulce María Loynaz", *Rilce*, 22, 1, pp. 105-124.
- RICCIO, A. (1993), "La poesía como taumaturgia", *Anthropos*, 151, diciembre, pp. 28-31.
- RICŒUR, P. (1985), *Temps et récit III. Le temps raconté*, París, Seuil.
- (1994), *Ideología y utopía*, Barcelona, Gedisa.
- SAINZ DE ROBLES, F. (1953), "Nota preliminar" a Dulce María Loynaz, *Poemas sin nombre*, Madrid, Aguilar.
- TODOROV, T. (1991), *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*, México, Siglo Veintiuno.
- YÁÑEZ, M. (sel. y pról.) (1997), *Álbum de poetisas cubanas*, La Habana, Letras Cubas.