

## DISQUISICIONES AUTORIALES EN *FE DE VIDA* DE DULCE MARÍA LOYNAZ

Luis A. Jiménez

### RESUMEN

En *Fe de vida*, de la escritora cubana Dulce María Loynaz, notamos una disposición autorial del discurso biográfico. En la práctica textual, la escritura y la lectura se articulan al derecho de la autora a la publicación del manuscrito.

### ABSTRACT

In *Fe de vida*, by Cuban writer Dulce María Loynaz, we notice an authoritative disposition of the biographical discourse. In the textual practice, writing and reading are articulated to the right of the author to publish the manuscript.

*Y entonces me fueron autorizando a seguir mi propio camino claro,  
que llevaba la escritura al placer de una escritura que segrega más escritura  
y nada más. Un placer de comunicación, por otro lado, afectiva.*  
Umberto Eco (*Apostillas al Nombre de la Rosa*: 40)

Después del tan (re)citado ensayo “La muerte del autor” (1969)<sup>1</sup> de Roland Barthes que postula la sustitución del autor por la lectura del texto por sí mismo (142-8), han circulado numerosas interpretaciones críticas sobre la presencia o la ausencia de la autoría en la obra literaria. En “¿Qué es un autor?” (1969) de Michel Foucault, por ejemplo, el escritor cuestiona y especula sobre la actuación medular de la “figura” autorial en el texto, lo que forma parte de la función normativa de un discurso que se ha transformado a lo largo de la historia de las ideas del conocimiento en la tradición de las ciencias humanas (141-60). Con el planteamiento de Foucault, no se trata de afirmar sistemáticamente la ausencia de este autor en las operaciones del discurso. Sin embargo, el texto literario, al proliferar por sí solo con su sentido de obra, no puede responder únicamente en términos de categoría autorial. En su opinión, la problemática del que escribe, como categoría dada e irreductible, no es otra cosa que la formación del yo, ese sujeto determinado que se denomina específicamente autor, un componente más e indispensable en el funcionamiento de un sistema del lenguaje, atado a otros sistemas de diversas índoles que estructuran el libro que leemos (Amoretti Hurtado: 9-14)<sup>2</sup>.

De hecho, esta autoría, o disposición autorial, si así se le quiere llamar, constituye un pilar vital en la producción artística de Dulce María Loynaz (Cuba, 1902-1997), ya sea en prosa, en crítica literaria o en verso<sup>3</sup>. De por sí, devela cierto interés peculiarísimo con respecto

a su práctica textual en la que se articula la escritura y su correspondiente lectura dentro de la obra literaria. En este estudio, se desarrolla una puesta en escena de la autora en la que el ¿qué se dice o no? no está del todo desligado al ¿cómo se dice? en el discurso narrativo de *Fe de vida*. Nuestro enfoque de lo (in)decible y lo leíble en el acto escritural del texto se respalda también con ciertos planteamientos teóricos y prácticos sobre la autoría y la recepción de la lectura que insistentemente se debaten todavía a ambas vertientes del Atlántico (Iser 1980: 40, Pozuelo Yvancos 1988: 74-6).

Para Loynaz, *Fe de vida* es un discurso típicamente biográfico sobre Pablo Álvarez de Cañas, su esposo de origen canario, a quien la escritora conoció en La Habana. El libro se compone de una “Nota necesaria”, un largo prefacio, seguido de dos partes (auto)biográficas con un *intermezzo* entre ambas. Nuestro asedio exegético se propone extraer y explicar los fragmentos narrativos que dan título al análisis textual: las exposiciones razonadas o razonables de la producción estética en la que la intencionalidad de la autoría; o sea, la maternidad del texto que forma parte indisoluble de la escritura, conjuntamente con su lectura. Dicho a la manera de Derrida, estos segmentos de lo que se dice en la página escrita son “tissu de greffes” (tejido de injertos), fragmentos dispersos que se diseminan por el discurso literario (*Dissemination*: 230). Constituyen en sí una serie de tejidos textuales que se insertan en la obra para añadirle consistencia y textura al proyecto biográfico, sujeto a la pluralidad de lecturas sin principio ni clausuras posibles. La acción de escribir, pues, se vuelve inacabable puesto que obliga al lenguaje a producir e instituir textos indefinibles dentro de otros textos, o intertextos.

En la “Nota necesaria,” comienzo de escritura y lectura que precede al discurso biográfico, Loynaz justifica el reclamo de la autoría y, sobre todo, accede a la autorización de la publicación de su manuscrito en la cultura gráfica hasta que llega a convertirse en objeto inseparable del consumo adquirido (North 2001: 1380, Inge 2001: 623). La escritora es la dueña de su obra, dígase más bien la madre, y, por lo tanto, muestra respeto por este manuscrito que intenta legalizar la relación entre “autora” y “obra”, lo que Yury M. Lotman denomina “texto-madre”, compuesto de varios “subtextos” (378-9), o lo que Barthes llama el *droit d’auteur* (“De la obra”: 161).

Loynaz lo logra con la publicación de un libro que, en muchas ocasiones, es producto visible pero poco remunerativo en la producción del “bolsillo” del que escribe, a lo que alude en ciertas instancias discursivas en el texto<sup>4</sup>. En un gesto exigente y consentido por la solicitud del intermediario y amigo, Aldo Martínez Malo<sup>5</sup>, hace hincapié en una obra que le pertenece desde la noción de autoridad. Por ser “figura” autorial con todo su derecho, o al menos en apariencia porque vive en Cuba, adscribe simultáneamente su estampa autobiográfica en la propia escritura biográfica que va a llevar a cabo:

Cuando terminé de escribir estas páginas expresé a Aldo Martínez Malo mi deseo de que sólo se conocieran cuando hubiera cumplido noventa años o después de mi muerte. Cumplida una de estas condiciones expuestas, accedo a la solicitud de publicarlas (11).

Como bien ha señalado Foucault, además de este ademán autorial (lenguaje) y autoritario (poder) asumido en el discurso, Loynaz, en la anotación preliminar a la narración biográfica, expresa su complacencia estética ante lo que está escribiendo y queda por escribir, al explayarse con “motivos de alegría” por la acogida de sus lectores. Según su opinión, estos lectores “han dado a mis libros al publicarse [...] demostraciones de respeto y cariño” (11). De

manera similar al placer (*jouissance*) barthesiano ("De la obra": 164), se refiere específicamente a todas las manifestaciones afectuosas que ha recibido a nivel nacional e internacional, puesto que para esa fecha se le había concedido en el "Premio Cervantes 1992"<sup>6</sup>.

Sin embargo, antes de continuar con nuestro asedio biográfico del discurso, conviene preguntarse: ¿es este el "lector modelo" que no peca de ingenuidad al que alude Umberto Eco en *Lectura in fabula*? Eco se refiere al "conjunto de condiciones de felicidad establecidas textualmente que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado" (89). La definición del crítico coincide con exactitud discursiva con los "motivos de alegría" que menciona Loynaz en su diálogo ameno con el lector cuando establece su noción rigurosa de autoría en esta "Nota necesaria". Se convierte así en cómplice confabulado con el texto para que su destinatario participe, junto con la autora, en el goce previsible de lo escrito y lo leíble, el "placer de una escritura" como apunta Eco en el epígrafe que sirve de fundamento a este estudio, o la "economía del placer" que defiende Barthes.

Otra respuesta a la interrogante propuesta del qué y cómo se dice algo en el discurso loynaciano se soluciona y se comprueba mediante una lectura acuciosa de la "Nota necesaria". En el texto, se hace constancia primero de la presencia de este "lector modelo" que lee lo decible en la escritura, a lo que alude Eco. Para Eco, este lector es capaz de cooperar y participar en la producción textual y puede moverse interpretativamente dentro de las condiciones immanentes de la lectura, sin caer en la ingenuidad común de una lectura inicial algo despreocupada (89), planteamiento crítico tampoco muy disímil del "archilector" que propone Michel Riffaterre<sup>7</sup>. En segunda instancia, la autora también sugiere y garantiza la interacción entre "texto" y "lector" dentro de la estética de la recepción para que se pueda aclarar la manera de lo dicho y de lo que queda todavía por decir en el discurso biográfico. En palabras claras y precisas, afirma al respecto: "debo decir que he destinado el último esfuerzo de mi pluma a esos seres de los que ahora sí sé que puedo esperar algo" (11). Obviamente, con ese énfasis en el "debo decir" resume con efectividad discursiva que la escritura es una obra de trabajo operante desde el lenguaje que se entrega al destinatario de la misma. La "pluma" de por sí disemina la textualidad en la escritura loynaciana. De todas maneras, las reflexiones de la lectura promueven el juego de la imposición de concepciones de "emisión" y "recepción", como afirma Chen Sham (1991: 231)

Además, hay que añadir que, con ese gesto de Loynaz tan personalísimo de "puedo esperar algo", el "yo" lector en complicidad con la autora se incorpora a la labor hermeneútica que la autora sugiere. Como no especifica lo que espera, se deduce que se anula la dicotomía lectura correcta / incorrecta en favor de una práctica que abarca diversos modos de interpretación textual que favorece Eco. Al examinar este comentario autorial, inminente e íntimamente autorial, puede suscitarse otra alternativa: el que lee simplemente por "el placer del texto," lo que propone el propio Barthes cuando alude a "lo legible," "lo escribible" y "lo recibable" del lenguaje literario (1997: 129).

Una vez aclaradas la actividad textual y la recepción recíproca del lector en "Nota necesaria", en el "Prefacio", Loynaz se dedica a realizar una crítica perspicaz de la crónica social cubana del período decimonónico. Mencionemos de entrada la importancia autorial cuando nos referimos a la hechura del prefacio (del latín *prae-fatio*) en este segmento del libro. En otras palabras, con esta implicación de lo dicho de antemano, se apresura a las peripecias futuras del lenguaje; la aventura narrativa desemboca en lo que va a decir, sin clausura posible porque la

textualidad es infinita, inalcanzable. La autora, en función (dígase “figura”, en términos de Foucault) de biógrafa, realmente está lidiando en la página escrita con el plano fáctico donde la “verdad” de la vida puede enmascararse dentro de la socorrida invención narrativa fácilmente manipulada en el discurso biográfico, sujeto siempre a la subjetividad de la autoría. Se debe añadir también que la marcada postura disquisitiva de este prefacio, justificable o no, se debe a que el personaje biografiado, don Pablo, fue cronista ilustre de la nación cubana después de la segunda década del siglo XX.

A modo de analogía, en el “Prefacio” fácilmente podemos observar cómo Loynaz ensalza la labor periodística de don Pablo a la crónica de dos grandes escritores modernistas cubanos del siglo XIX: Julián del Casal y José Martí, lo que sirve de pre-texto a la obra<sup>8</sup>. Por esta razón, el lector tiene que apoyarse en el sistema de significantes del autor (el texto) para incorporarlo a otro sistema de significantes (el texto crítico), o sea, la metacrítica o la metateoría de la obra llevada a cabo por este lector, como señala E. F. Kaelin al desarrollar ampliamente ambos conceptos (3-27).

También a modo de intertexto, la autora incluye dos trozos narrativos de algunas de las reseñas martianas cuando el escritor residía en México. Para darle más verosimilitud al relato, se basa en citas, los “tejidos de citas” que, según Barthes, descansan por sí solos en un discurso ya escrito o que se está escribiendo (“La muerte”: 146). Parafraseando a Barthes, Loynaz-lectora de otros textos, dentro del texto biográfico que escribe, se fundamenta fragmentariamente en estos “tejidos” citables y dispersos en su biblioteca casera para la actividad textual, con el propósito de comunicarle su experiencia de lo leíble y “escribible” al lector. Menciona los números de dos tomos de *Obras completas* de Martí, alabando el purismo de su lenguaje, la elocuencia del estilo, al igual que su infalibilidad total, comparable hiperbólicamente a la del “papa” (con minúscula), mientras escribía estas crónicas en territorio ajeno. Si no escribe “Papa”, tal vez sea para distanciarse de la connotación logocéntrica que el nombre otorga en el espacio de la escritura, lo que resalta Derrida (1976: 89-90). Pese a esta hipóbole, las crónicas de Martí en el texto loynaciano constituyen precisamente un modo de funcionamiento discursivo que conduce a la escritura de otros textos fragmentarios que se insertan en *Fe de vida*.

Antes de cerrar este “Prefacio” conducente a la lectura de más textos dentro del discurso narrativo, se hace énfasis en la aparición de la cultura gráfica de la época y la cooperación del lector implícito o explícito en los eventos sociales que ocurren en la nación mexicana. En su postura de “figura” autorial, sustenta que el estatuto comunicativo del discurso martiano en el seno del contexto general de la recepción social, engarza el fenómeno gráfico de la escritura al entretenimiento de la lectura en función de la sociedad de ese período. El comentario de la autora sugiere que entre el cronista y su público simplemente media el producto que se consume, la crónica social en este caso, lo que adquiere importancia capital para comprender la relación entre escritura y lectura en la obra.

Para justificar el espacio gráfico que la escritura de Martí ocupa, expresa que en estas crónicas sociales se incluyen “noticias de interés a un periódico con miras al gran público” (19). De nuevo, el doble propósito de Loynaz en este enunciado es vincular directamente la ávida comercialización del periodismo a la inclusión del sujeto que lee lo escrito en la letra de imprenta. Como autora de varias obras, está consciente de la estrecha ligazón entre el consumo de la mercancía impresa y la recepción del lector en la actualización textual. En efecto, lee

las crónicas martianas y, por el derecho de autoría que le corresponde, las vierte repetidamente en el acto de la escritura. Por otra parte, el lector se enfrasca en dos niveles de lectura en el texto loynaciano: la de la lectura de las reseñas de Martí, es decir, el intertexto y la de otra lectura del "Prefacio de la autora".

Al llegar al motivo culminante de la recepción de la lectura de Martí que ahora nos concierne, la autora reitera con lucidez discursiva sin caer en la inflación de la memoria: "De que el público, grande o pequeño, leía con interés estas reseñas, es cosa en la cual tampoco debe sustentarse duda alguna. Prueba de ello fue el buen siglo que se prolongaron" (20). ¿A qué "público" se remite? Es cuestión innegable que se refiere a los lectores del siglo XIX, en un intertexto leíble más de cien años después por otros lectores de *Fe de vida*. Seguidamente, añade: "No recuerdo en ningún diario una sección que haya alcanzado tan dilatada existencia, salvo tal vez, las de anuncios de transacciones comerciales..." (20). Descartada cualquier duda y comprobada su hipótesis inicial sobre el éxito de las crónicas sociales martianas del siglo XIX, se acoge con sinceridad autorial a los recuerdos del "tal vez" truncados por los años. Sin embargo, las trampas de la memoria tampoco ponen en tela de juicio la claridad y la simpleza con que realiza su crítica sobre estas reseñas finiseculares.

Finalmente, en la última página del "Prefacio", la autora se limita al meollo de su comprometida empresa biográfica: "saber un poco más acerca de quién fue Pablo Álvarez de Cañas" (26). Pocas líneas antes de la mención a don Pablo, la autora se conecta nuevamente con los lectores de su biografía como si ya supiera que lo que estos están buscando es sólo un modo de entretenimiento: "Después que quienes hayan comenzado a leer estas páginas encuentren la lectura entretenida y la prosigan hasta el final" (26). La prefacista, o cualquier otro nombre que le demos a Loynaz, porque el nombre carece de relevancia, va a continuar repitiéndose en el discurso. Rápidamente nos damos cuenta de que existe entonces una red de relaciones discursivas que le permiten a la autora hablar sobre el texto para explicarlo en su totalidad.

Lo que sigue de la lectura de *Fe de vida* en la primera parte del libro es una serie de historias personales mezcladas fragmentariamente con el autobiografismo que Loynaz maneja bien y, por esta razón, opta por injertarlo en la escritura. Recordemos que ya ha publicado *Un verano en Tenerife*, obra autobiográfica que comparte con don Pablo durante la estancia de ambos en territorio canario. Dentro de esta sección (auto)biográfica se intercalan anécdotas dentro de otras anécdotas que le dan al texto cierto carácter de dispersión del lenguaje escrito, como si fueran huellas de huellas de experiencias vivenciales, acompañadas de digresiones autoriales siempre justificadas ante el lector. Algunos de estos dispositivos anecdóticos reproducen el modo de comunicación dialógica entre el "yo" autorial y el "tú" biografiado en el que la "verdad" pudiera parecer equívoca y relativa debido a la distancia entre el "antes" y el "ahora".

Así, se hace una alusión rápida a una carta que intercepta don Pablo antes de conocerse la futura pareja. Comenta con respecto a la escritura como grafema: "ya el trazo de la letra en el sobre había atraído su atención" (72). Sin discutir el contenido de dicha carta porque no iba dirigida al personaje biografiado, discute brevemente este "trazo de la letra", puesto que en aquel entonces con ese aditivo escritural se "entretiene en hacer piruetas caligráficas y lograba con ellas unos caracteres casi chinos" (72). En efecto, la mención a la caligrafía casi china nos remonta a la "(auto)reflexión metadiscursiva" sobre vestigios de una escritura previa que se escribe de nuevo en el texto biográfico (Pozuelo Yvancos 1988: 216-7). En otras palabras, la autora expresa de forma calculada la producción signica del "trazo" y las "piruetas"

en el discurso. Este funcionamiento del signo se acoteja al acto mismo de la escritura en búsqueda del significado extraviado, y su contexto ofrece un brindis a la representación entre lo que se representa y es representado.

De vez en cuando, Loynaz pone un alto a la narración para decirle al destinatario de la obra lo que se propone hacer: mantener un circuito sincrónico de comunicación abierto de lectura montado en el “entonces” previo al libro que “ahora” escribe. Es extremadamente consciente de lo que expresa en búsqueda de la actitud y la atención del lector hacia el texto mismo. También se refiere a un “vago boceto” de lo que más tarde fue su novela *Jardín*: “esas extrañas páginas brotadas, todavía no sé de dónde, todo muy confuso, muy embrionario” (98). Quizás, el propósito de ello sea adecuado: la inclusión dispersa de su única novela que la autora intenta remitir al lector para que sea leída. No es casual entonces que esta manera de estructurar la obra literaria plantee una lectura de esta como la suma de otros textos, un modo de acercarse a la escritura en términos de conjuntos idóneos y diferentes a la vez, un dispositivo textual que se apuntala dentro de la noción fragmentaria y dispersa de este texto biográfico.

“Intermezzo”, subtítulo “(Una pauta que pudo ser epílogo)”, presenta un impresionante montaje narrativo en el que Loynaz (auto)reflexiona diacrónicamente sobre la ruta ya recorrida en la dispersión del discurso donde procura “algún respiro a la mente” (165). Este descanso temporal adecuado le permite hablar de sus muchos años de silencio para dar por cerrada la muerte de don Pablo. De este modo, al reclamar la autoría, concentra las “dispersas energías” del lenguaje con el simple propósito de “comunicar a otros ideas y sentimientos. [...] No quisiera rendirme a su reclamo” (165). Más adelante, justifica y repite su posición conjunta como escritora y lectora del texto:

Dije que necesitaba dar descanso a la mente, y puede que el descanso esté en releer despacio lo que escribí de prisa, en el afán de retener sucesos y situaciones que ya habían empezado a desvanecerse en mi horizonte (165).

En este breve enunciado, se genera la operación del metalenguaje, lo que obviamente explica la construcción de la obra, produciendo así un discurso transparentado en la lectura, sin opacar la escritura. Se debe añadir también que Loynaz tiene que leerlo primero para autorreflexionar luego ante lo ya escrito y lo que falta por escribir, antes de presentárselo a un lector móvil que se pone a leer junto a la autora. Tal como si fuera un texto postmoderno, se escribe, después se lee y se vuelve a escribir o borrar lo tachable a modo de “palimpsesto”, dicho a la manera de Michael Davidson cuando hace hincapié en la materialidad de este tipo de texto al que hemos aludido (310)<sup>9</sup>. En definitiva, por la intencionalidad y la complicidad explícitas de Loynaz, *Fe de vida* se sitúa más allá de la textualidad de un texto cuya estructuración pudiera estar sujeta y sustentada por sistemas estrictos e innecesarios.

Acto seguido, le comunica al lector que mientras escribe la biografía lee fríamente; es decir, desasida de sí, a la manera que pudiera leer un sujeto ajeno con sensibilidad para la captación. Esta digresión y licencia autorial le da la oportunidad de hacerse una autocrítica pertinente: “Leyendo así, me sorprende de ver cuán irregular es ya mi estilo [...] Releyendo lo escrito, me parece que salvo en las láminas o ilustraciones, sobran muchas [...] en conjunto constituyen una estructura anárquica bastante heterogénea” (166, 168). En estos pasajes llama altamente la atención que la autocrítica intencional posee juicios de valor metaestilísticos porque Loynaz nos cuenta cómo escribe dentro del mismo texto.

En sus hábiles disquisiciones, establece un común denominador entre el “descubrir” y el “describir”, para la apreciación de su libro en el que aparecen: “Palabras, sí... Palabras. Es todo lo que veo en estos trazos” (167). Estos “trazos” que se vuelven a repetir son huellas que dinamizan en el discurso narrativo. Irónicamente, confiesa además que hay poco dialogismo en el texto, lo que es todo lo contrario de lo detectado en el libro. Denomina la obra “esta historia de amor” de la que sólo sobreviven “fragmentos de aquellos diálogos que juzgaba inolvidables” (169). Entre “trazos” y “fragmentos” va tejiendo y destejiendo la empresa autorial que está llevando a cabo nuestra escritora. El propósito difusor de esta técnica fragmentaria justifica y explica el acto escritural en el que se lee lo decible, lo ya dicho y lo que se sigue diciendo hasta los límites de la infinitud, ya que el significado es inalcanzable. El referente central de *Fe de vida* es el texto mismo que, como significante solvente del discurso, se sostiene por sí solo, pero siempre con la complicidad de la autoría.

Alerta de los nuevos modos de recepción comunicativa y consciente del fallo de la memoria tras largo tiempo, advierte que la reproducción textual que realiza no puede ser exactamente la misma porque “la mente humana no es una grabadora, ni un receptor de información electrónico” (169). Y poco antes de concluir el “Intermezzo”, mediante otra autocrítica aguda, resume su obra como “una sinfonía inconclusa”, “tristes reflexiones” que le ha prometido publicar a Aldo Martínez Malo, “la persona que me había impulsado a escribir estas páginas tras diecinueve años de silencio” (176). No obstante, expone que, como autora, no está obligada a contar nada y podría guardar la pluma si fuera pertinente, pero al entregarse a la escritura concibe las palabras metafóricamente engranadas en “pequeñas ruedas” en perpetuo movimiento, sin principio ni fin, en un discurso diseminado por “trazos”, “fragmentos” y “(auto)reflexiones” tan comunes en la postmodernidad literaria.

En “Época de azul”, la primera sección de la segunda parte, se remonta a su niñez, su juventud y el primer matrimonio con su primo Enrique Loynaz de Quesada con sólo breves menciones a don Pablo, porque todo lo dicho sobre el personaje aparece en la primera parte de la obra. Si no se nombra al personaje biografiado es porque el lenguaje expresa mucho sin decir. Tampoco se hace mención al lector que hasta el presente ha seguido la historia biográfica. Esta omisión puede deberse a que ya ha establecido el pacto autorial con el destinatario, y al confiarse en esto supone que éste sigue leyendo el texto para poder ahora reconstruir la autobiografía completa de Loynaz, que en realidad se ha insertado desde las primeras páginas del libro. Mediante esta habilidosa técnica discursiva puede hablar de sí misma ya que los datos más revelantes del sujeto biografiado tienen su clausura en el “Intermezzo” que concluye con la muerte de don Pablo.

Con su derecho de autora, Loynaz tiene la opción de estructurar la obra a su manera. ¿Acaso no es *Fe de vida* el mismo texto repetido, vuelto a reiterar en instancias fragmentarias del presente al pasado y viceversa, y en complicidad con la escritora? La respuesta a nuestra proposición se encuentra en uno de los segmentos narrativos de “El minuto decisivo”, la sección final del libro donde el regocijo es doble: escritura y lectura de una obra que pragmáticamente ya ha cumplido su cometido:

Si las presentes páginas pueden considerarse como tales, habrá que atribuirlo a que cuando empecé a escribirlas, no sabía a dónde me llevarían, y una vez sabido, no podía ya retroceder. Conciernen a tres personajes cuya posición debe quedar esclarecida, y de todos modos, sólo después que yo muera se conocerán (235).

Dulce María Loynaz fallece en la Habana en 1997, dos años más tarde de la fecha de la publicación del manuscrito. Después de muerta, lo que en realidad queda de *Fe de vida* es un texto disperso dado a la explicación y la interpretación del lector, ya sea modelo, implícito, explícito, archilector o simplemente un lector común de (auto)biografías. Las disquisiciones autoriales formulan comentarios (auto)críticos y (auto)reflexivos que afirman la continuidad de este texto biográfico sostenido por fragmentos y trazos narrativos y que, sin clausura, concluyen con su publicación a petición de Martínez Malo. En resumen, la escritora, siempre en favor de los significantes, se integra con precisión ilustrativa y textual a los “tesoros de los significantes” lacanianos, junto a las “galaxias de los significantes” barthesianas y el “tejido de injertos” derridiano.

## Notas

1. Además de este ensayo, en mi asedio me baso en “De la Obra al Texto” (155-64). Ambos artículos aparecen en la traducción inglesa titulada *Image- Music-Text*. Sin embargo, a diferencia de Barthes, utilizo “obra” y “texto” como términos intercambiables en este análisis. En su libro, Seán Burke afirma que la visión saussureana de Barthes no elimina el concepto de la autoría. Desde otra óptica de desconstrucción de la “muerte del autor”, véase el artículo de Clara Clairborne Park.
2. Amoretti Hurtado, en su contundente ensayo interpretativo sobre el autor y la autoridad en el discurso literario, discute muy de cerca estos postulados de Foucault en la obra de Magón. Barthes, por su parte, indica que la significación literaria no puede ser una “ciencia de contenidos, sino una ciencia de las condiciones del contenido” (1966: 57).
3. Toda la obra loynaciana, apolítica por antonomasia, es muy difícil de encasillamiento generacional. No formó parte integral de ninguna corriente estética de su época, a pesar de que pudo compartir la etapa vanguardista, lo mismo que conoció a fondo la producción textual de la “Generación del 98” y de la “Generación del 27”, especialmente por medio de Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca, ambos amigos personales de la escritora.
4. Desde una óptica metacrítica, diferente a la nuestra, Manuel Picado sostiene lúcidamente que la producción textual no se puede garantizar en términos de objeto de consumo, sino como producto de una lectura gratificante del texto (86). Para Paul Ricoeur, las operaciones del metalenguaje van más allá del grado cero del discurso, espacio fuera del lenguaje del texto escrito y legible (141-2).
5. Se refiere a Aldo Martínez Malo, que escribió en Cuba un libro de las confesiones loynacianas y que se incluye en obras citadas.
6. Para la trayectoria biográfica y literaria de Loynaz, remitimos al lector al artículo de Janet Pérez (1995: 9-19) que articula y explica con acertado juicio la vida y obra de la autora.
7. En esta interpretación de arquitectura de Riffaterre, se puede llegar a la recepción textual si se compendia una suma de lecturas como medio de detección de los estímulos estilísticos del texto, lo que se observa en nuestra propuesta del ¿cómo se dice? en *Fe de vida*. Desde una óptica metapoética, Xiomara Nuñez García (1999) aclara que en la obra de Loynaz el “emisor” y el “destinario” aparecen en el texto no como polos de la enunciación, sino como “papeles actantes del enunciado” (40-9), el ¿qué se dice? observable también en el discurso biográfico de la escritora cubana.

8. Encerrada en su "torre de marfil", como dice en uno de sus versos de "La oración del alba" (*Homenaje*: 35), Loynaz admiraba el modernismo cubano y sobre todo la obra poética de Julián del Casal. Véase sus dos ensayos "Influencia de los poetas cubanos en el Modernismo" (9-28) y "Ausencia y presencia de Julián del Casal" (83-100), incluidos en su libro *Ensayos literarios*.
9. Para la práctica del palimpsesto en la escritura literaria, véase el libro de Gérard Genette (1989).

## Bibliografía

- Amoretti Hurtado, María. 1998. "Autor y autoridad... Cuestión de principios". *Káñina. Revista de Artes y Letras*, Universidad de Costa Rica. 22 (1): 9-21.
- Barthes, Roland. *Barthes por Barthes*. 1997. Trad. Julieta Fombona Zuloaga. Caracas: Monte Ávila. Editores Latinoamericana.
1966. *Critique et vérité*. París: Seuil.
1977. *Image-Music-Text*. Trad. Stephen Heath. New York: Hill and Wang.
- Burke, Seán. 1992. *The Death of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Chen Sham, Jorge. 2002. "Las dos columnas del templo de Salomón: De la poesía pura a la poesía mística en Helena Ospina". *Revista de Filología y Lingüística*. 26 (2): 47-54.
1991. "Proposiciones para una teoría de la lectura sociocrítica". *Káñina. Revista de Artes y Letras*, Universidad de Costa Rica. 15 (1-2): 231-40.
- Davidson, Michael. 1987. "Palimtexts: Postmodern Poetry and the Material Text". *Genre*. 20 (3-4): 307-27.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. 1976. Trad. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: The University of Johns Hopkins Press.
1981. *Dissemination*. Trad. Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press.
- Foucault, Michel. 1979. "What is an Author". *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ed. Josué Harari. Ithaca: 141-60.
- Eco, Umberto. 1981. *Lectura in fabula*. Barcelona: Lumen.
1988. *Apostillas al Nombre de la Rosa*. Barcelona: Lumen.

- Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Harari, J. (ed.). 1979. *Textual strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. N.Y.: Cornell University Press.
- Inge, M. Thomas. 2001. "Collaboration and Concept of Authorship". *PMLA*. 116 (3): 623-30.
- Iser, Wolfgang. 1980. *The Art of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: University of Johns Hopkins Press.
- Kaelin, E. F. 1999. *Texts on Text and Textuality. A Phenomenology of Literary Art*. Amsterdam: Rodopi.
- Lotman, Yury M. 1994. "The Text within the Text". *PMLA*. 109 (3): 377-84.
- Loynaz, Dulce María. 1993. *Ensayos literarios*. Salamanca: Ediciones Universidad.
1999. *Fe de vida*. Madrid: Ediciones Libertarias-Prodhufi, S. A.
- Martínez Malo, Aldo. 1993. *Confesiones de Dulce María Loynaz*. Pinar del Río, Cuba: Ediciones Hermanos Loynaz.
- North, Michael. 2001. "Authorship and Autography". *PMLA*. 116 (5): 1377-85.
- Núñez, Ana Rosa. 1999. *Homenaje a Dulce María Loynaz*. Miami: Ediciones Universal.
- Núñez García, Xiomara. 1999. "La reflexión metapoética de Dulce María Loynaz". *Islas*. 41 (121): 40-9.
- Park, Clarta Clairborne. 1990. "Author! Author! Reconstructing Roland Barthes". *The Hudson Review*. 43 (3): 377-98.
- Pérez, Janet. 1995. "Vida, poesía y existencia de Dulce María Loynaz, Premio Cervantes 1992". *Letras femeninas*. 21 (1-2): 9-19.
- Picado, Manuel. 1983. "La literatura: entre el diálogo y la metalengua". *Káñina, Revista de Artes y Letras, Universidad Costa Rica*. 7 (1): 85-90.
- Pozuelo Yvancos, José María. 1988. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Ricoeur, Paul. 1972. *The Rule of the Metaphor*. Trad. Robert Czerny. Toronto: University of Toronto Press.
- Riffaterre, Michael. 1976. *Ensayos de estética estructural*. Barcelona: Seix Barral.