



DESPLIEGUES DE INTIMIDAD EN *BESTIARIUM*, DE DULCE MARÍA LOYNAZ: DESCUBRIMIENTOS ZOOMORFOS EN SU POÉTICA

*Intimacy displays in Bestiarium, by Dulce María Loynaz:
zoomorphic discoveries in her poetry*

Humberto López Cruz*

(...) En sus copos de lana y crines,
o en sus careyes relumbrantes,
los cobrizos y los jaspeados
bajan el mundo a pinturarte.
¡Niño del Arca, jueguen contigo,
y hagan su ronda los Animales!

“Animales”
(Mistral, 1992, p. 86)

RESUMEN

El poemario *Bestiarium*, de la poeta cubana Dulce María Loynaz y quien lo mantuvo inédito por décadas, entrega una fauna que se apropia de lo que luego se vería como un discurso contestatario para retar al poder que subestima a la poeta. Si como estudiante fue suspendida por no aportar información adicional, por este medio, los animales elegidos van, con su presencia, a desafiar la autoridad y, a su vez, a acercarse a la intimidad de la voz lírica. No parece ser tan solamente un ejemplo de zoolatría por parte de Loynaz; la particularidad de la selección fáunica adosada al sentimiento inscrito advierte que hay un motivo ulterior que urge develar. La palabra la poeta, transmutada en verso, se afirma en su originalidad y desplaza el centro del poder a la periferia. *Bestiarium* se suscribe, entonces, bajo tres registros diferentes: su función social, su función didáctica y, no menos importante, su función poética.

Palabras clave: Dulce María Loynaz, poesía cubana, bestiario, intimidad.

ABSTRACT

The collection of poems *Bestiarium*, by the Cuban poet Dulce María Loynaz and who kept it unpublished for decades, delivers a fauna that appropriates what would later be seen as a contestatory discourse to challenge the power that underestimates the poet. If as a student she was suspended for not providing additional information, by this means, the chosen animals go, with their presence, to challenge authority and, at the same time, to approach the intimacy of the lyrical voice. It does not seem to be just an example of zoolatry on the part of Loynaz; the particularity of the faunal selection attached to the inscribed feeling warns that there is an ulterior motive that needs to be revealed. The poet's word, transmuted into verse, affirms its originality and shifts the center of power to the periphery. *Bestiarium* would be subscribed, then, under three different registries: its social function, its didactic function and, not least important, its poetic function.

Keywords: Dulce María Loynaz, Cuban poetry, bestiary, intimacy.

* University of Central Florida, Orlando, Florida, Estados Unidos. Profesor de Literatura Latinoamericana en el Departamento de Lenguas Modernas. Correo electrónico: hlopez@ucf.edu

DOI: <https://doi.org/10.15517/rk.v46i2.51292>

Recepción: 7/2/2022 Aceptación: 21/3/2022



Las expresiones poéticas suelen, en una gran mayoría de las veces, acercarse a las intimidades de quienes las componen. Por este medio, reflejan una comunión de pensamientos que se manifiesta no tan solo en el tema de los versos, sino en la proyección que estos exhiben. Unos poemas que ofrezcan una aproximación al mundo animal podrían sugerir que esas composiciones contienen una posible enseñanza o que cotejan el comportamiento de la fauna elegida con el ámbito humano; sin embargo, fusionado a tales propósitos está el vibrar creativo del poeta que no va a desaprovechar la oportunidad de desarrollar un espacio identitario en el que se afirme su originalidad.

Este es el caso de la inusual entrega de Dulce María Loynaz (1902-1997) que lleva por título *Bestiarium*. Es, tal vez, uno de los poemarios de los que menos se ha ocupado la crítica (a pesar de contar con notables elogios), puesto que llegó a los lectores publicado en una revista, décadas después de haber sido compuesto¹, y solo después de recibir la poeta el premio Cervantes, en 1992, apareció en diversas antologías de su obra². Gladys Zaldívar (2006), al hablar de los poemas, explica que Loynaz “no intentó bosquejar ni una zoología fantástica ni una autóctona ya que todos están tratados dentro de una lírica realista en la que la compasión y la exaltación del animal son los sentimientos primordiales” (p. 95); Mirta Yáñez (1991), por su parte, agrega que es un “texto sustancial” p. 386).

Ahora, es obligado hurgar en la intimidad de estos versos para descubrir despliegues textuales que justifiquen la presencia animal en los poemas. No parece ser tan solamente un ejemplo de zoolatría por parte de la poeta; la particularidad de la selección fáunica adosada al sentimiento inscrito advierte que hay un motivo ulterior que urge develar. Sin embargo, el desplazamiento de la intimidad aludida podría estar comprometido por el alegato de broma como apoyo del poemario. Loynaz, en la nota introductoria

¹ La primera vez que estos poemas fueron a la imprenta aparecieron en la revista *Revolución y Cultura* bajo el título de *Bestiario*. Loynaz siempre subrayó su deseo de que estos inusuales poemas llevaran *Bestiarium* por nombre (Simón, 1991); a su vez, se lo ratifica a Aldo Martínez Malo en sus confesiones (Martínez Malo, 1993). Más adelante, en 1991, y con una nota introductoria de Pedro Simón, *Bestiarium* llegó a los lectores en una edición propia (Loynaz, 1991).

² A partir de saberse la noticia de que Loynaz había recibido el Cervantes, las librerías vieron un alud de reediciones de su obra, para muchos desconocida hasta el momento, en los que la poesía destacaba de los otros géneros cultivados por la poeta. *Bestiarium* era un apartado de dichos compendios. Para nombrar tres ejemplos, Ana Rosa Núñez incluye todas las lecciones en su publicación homenaje (Loynaz, 1993c); lo mismo hace Pedro Simón en su edición de *Poemas escogidos* (Loynaz, 1993d). Por su lado, María Asunción Mateo, en su *Antología Lírica*, escoge las lecciones primera, quinta, séptima, octava, novena, undécima, décimo tercera, décimo sexta y décimo nona (Loynaz, 1993a). Los lectores interesados pueden consultar estas entregas bajo el nombre de Loynaz en las referencias bibliográficas.



que precede a la publicación, justifica estas composiciones como una “broma” o “travesura” con las que quiso vengarse de los profesores, muy exigentes, por cierto, que la habían suspendido por no presentar unos cuadernillos antes del examen de historia natural que tomaría. Pese a saber el contenido temático en su totalidad, no aprobó dicha prueba por desconocer que tenía que procurar la información referida. Esto es espacio común al que suelen aludir los críticos que se ocupan de *Bestiarium* (Zaldívar, 2006, p. 95; Araújo, 1993, p. 65; Yáñez, 1991, p. 387).

Sin que sea un punto determinante, para la óptica de este ensayo no hay tal ingenuidad en la broma; más bien, había mucho conocimiento del tema y la poeta quiso fundir en los poemas que conforman *Bestiarium* su conocimiento de la materia a examinar y, además, llevar el asunto un paso más allá y mostrar su capacidad creativa, lo que la pondría, de este modo, por encima del comité examinador. Algo que sí se impondría desarrollar sería la pluralidad de posibilidades discursivas que aflora en el poemario y cómo repercutiría en la obra posterior de Dulce María Loynaz. Es factible conceder que *Bestiarium* se suscribe, entonces, bajo tres registros diferentes: su función social, su función didáctica y, no menos importante, su función poética. Hay, pues, que sustanciar estas propuestas.

Se ha hablado de la devoción que la poeta siempre sintió hacia los animales, en especial los perros. Así le confiesa a Aldo Martínez Malo (1993) cuando admite que “he querido a varios perros, primero a Puchita, ‘ese angelito peludo’” (p. 63). En función social, su perrita era la que viajaba, vestida a la moda y con pasaporte especial, por medio mundo junto a la poeta (Martínez Malo, 1993, pp. 62-63). Loynaz va dejando una estela de sí en los versos que componen la colección; es una intimidad compartida que adquiere diversos matices reflejados en los animales del compendio. Los viajes de Puchita y, por ende, los de la voz lírica, se podrían contraponer con los de Felis Leo, el león: “Es el Rey de la Selva y se ha quejado / a la Liga de las Naciones: / Pues que la Compañía Petrolera / ha venido a invadir el territorio suyo / y él ha sido llevado a Norte América (...) (Loynaz, 1993e, p. 203)”.

La movilidad de espacios, subrayada en la lección, yuxtapuesta con las idas y venidas de Puchita y el león confirman que Loynaz va dejando un rastro personal, como se verá en otros ejemplos, entre el poemario y su persona. Antes bien, sería aconsejable volver a visitar el objetivo que motivó estas



composiciones; dicho de otra forma, la defensa académica que se tornaría en una premeditada función didáctica. Los poemas, en conjunto, ostentan el nombre científico de la especie a resaltar como parte de su título; con este detalle, ya se satisface el propósito pedagógico. Así, no sería un atrevimiento crítico sugerir que la poeta, quien aduce ingenuidad, está educando al mismo comité que aspira examinarla. Tras el injustificado suspenso inicial, la venganza consiste en la afirmación de su conocimiento sobre el tema, en este caso unido a su creatividad artística. En todo momento, la preponderancia de Loynaz se afirma en la “broma” que quiso gastar a los severos catedráticos y que consigue por medio de la intimidad imbuida en su expresión lírica.

La sutileza de su facundia oculta el mensaje de superioridad que sí podría esperarse de lo que ha sobrevivido de *Bestiarium*³. La introversión de los versos se desdobra y cumple a cabalidad la inclusión del enunciado faunístico en el ámbito social. De este modo, resarce el agravio académico sufrido en presencia de un tribunal que, tras este evento, queda relegado a un plano inferior delante de la examinada; es decir, se subordina al postulado pedagógico impuesto por la poeta. Las composiciones de *Bestiarium* merecen la honra de abarcar ambas dimensiones; ahora resta asumir una postura más permisible donde la poesía, entiéndase intimidad, rijan el devenir del andamiaje poético.

En su análisis, Nara Araújo (1993) sostiene que en esta colección de Dulce María Loynaz “se anuncia la inclinación intimista y filosófica de su obra posterior” (p. 65). Esta es una característica que signaría sus palabras, o que ya las había signado si se toma en cuenta que *Bestiarium* llegó a los lectores en 1984, y que la definiría en subsiguientes estudios. A su vez, Annie Plasencia (1991) detecta rasgos premonitorios que se acercarán a la obra futura de la poeta, pero también sugiere “la contraposición del mundo animal-natural, con el mundo creado por el hombre” (p. 391). Al conciliar estas dos observaciones, se renueva el acercamiento de intimidad que subyace tras el encuentro con sus versos; además, es preámbulo impremeditado de lo que portaría su inspiración futura. La primera lección, la cual

³ Dulce María presentó tres cuadernillos al tribunal examinador. Loynaz aclara: “No había sido advertida que debería presentarme con tres cuadernos donde hubiera descrito veinte ejemplares del reino animal, veinte del vegetal y veinte del mineral” (Martínez Malo, 1993, p. 28). Solamente sobrevivió el que contiene ejemplos fáunicos; inclusive, en este, falta la Lección décima por haberse extraviado.



trata sobre la araña, marca la pauta a seguir en el resto de su obra poética/: “(...) Sabe que el amor tiene / un solo precio que se paga / pronto o tarde: La Muerte. / Y Amor y Muerte con sus hilos ata...” (Loynaz, 1993e, p. 197).

En la realidad de la araña se dan cita dos elementos que van de la mano en la poesía de Loynaz: amor y muerte; baste asumir la idea que en estas composiciones son inseparables. Pese a que contradice lo que se tildaría de obvio, poéticamente se convierten en sinónimos líricos que el lector acepta sin cuestionamientos. Varios han sido los estudiosos que han enfatizado estas presencias en sus ensayos; de ahí que no sea necesario reincidir en temas ya visitados por la crítica⁴.

Sí conviene, aunque requiera detenerse en el punto, que tanto el amor como la muerte se entrelazan en un sentimiento premonitorio que se asentaría en un tropo utilizado, en más de una ocasión, por la poeta. Dos de las lecciones de *Bestiarium* dan fe de esta propuesta sin que por ello insinúen que son la antesala de futuros poemas. Repásense las lecciones cuarta y octava sobre la abeja y la mariposa, respectivamente: “(...) Embriaguez de rosa, / miel en tránsito y oro en grano vivo; / hélices para el vuelo de algún sueño...” (Loynaz, 1993e, p. 198) y “(...) Oscura / y dura / tortura: / (Un alfiler les clava la cintura / que bailara en el cáliz de una rosa...)” (Loynaz, 1993e, p. 199).

Tanto la abeja como la mariposa protagonizan sus respectivas lecciones sin ocasionar mayor trastorno en el desarrollo de los poemas. No obstante, se debería regresar al tropo aludido, resaltar la intersección –la que arrojaría un aura de complicidad con lectores familiarizados con la poética de la autora– y subrayar la mención a una rosa para así posicionar la lectura de estos versos dentro de un radio discursivo que las acerque. La rosa, ya vista con anterioridad en otras composiciones de Loynaz, sugiere que es un espacio de confort al cual recurre con frecuencia la imaginación de la poeta; basta con visitar

⁴ Entre otros ensayos que abordan los temas, se señalan los de Aldaya, A. G. R. (1978). Amor y dolor en *Poemas sin nombre* de Dulce María Loynaz. En *Tres poetas hispano-americanos: Dulce María Loynaz, Jaime Torres Bodet, José Martí*. (pp. 58-68). Playor; Cleger, O. 2 (2009-2010). El cuerpo de Ofelia: mito y erotismo del agua en la poesía de Dulce María Loynaz. *Caribe*, 12.2, 81-100; Fuentes de la Paz, I. (2002). El amor desteje el tiempo dorado por el Nilo. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 93.3-4, 20-25; de Navascués, J. (1993). *La novia de Lázaro: amor más allá de la muerte. Anthropos*, 151, 60-62; Núñez García, X. F. (1998). Agua y amor en *Juegos de agua* de Dulce María Loynaz. *Islas*, 40.118, 19-37; Vega, J. (1993). Eros, resurrección, hipertelia. *Anthropos*, 151, 56-58. Soy muy consciente de que no son los únicos; de hecho, hay más trabajos sobre la poética de Dulce María Loynaz de fecha más reciente que algunos que utilizo. Sin embargo, ninguno enfrenta *Bestiarium*. Es necesario resaltar esta ausencia.



Versos, 1920-1938 (Loynaz, 1993e, pp. 15-74) y rastrear la presencia de la flor en este, su primer poemario. María Lucía Puppo apunta que “la multiplicidad de significaciones que adquiere la rosa pone de manifiesto una característica de toda la obra poética de Dulce María Loynaz, porque en ella conviven antitéticamente la tristeza y la esperanza, la desesperación y el misticismo” (2006, p. 51)⁵.

Sin embargo, como la orientación general de este trabajo no reside en la magnificencia de la rosa, este ensayo solamente dialogará con uno de sus poemas más elocuentes donde la flor alcanza un nivel protagónico: “La oración de la rosa” (Loynaz, 1993e.). La plegaria a su creador sustenta la armazón que unifica las lecciones de la abeja y de la mariposa; en la súplica y la promesa del perdón residen la ansiedad de vida de la abeja y el dolor de la muerte de la mariposa. Habría, entonces, que repasar una de las estrofas de “La oración de la rosa” para confrontar lo expuesto: “(...) Perdona nuestras deudas / –la de la espina. / la del perfume cada vez más débil, / la de la miel que no alcanzó / para la sed de dos abejas...– / así como nosotras perdonamos / a nuestros deudores los hombres, / que nos cortan, (...)” (Loynaz, 1993e, p. 26).

La jaculatoria oscila entre la tristeza de la abeja por la carencia de alimento y la desesperación de la mariposa ante la crueldad de los hombres, variantes señaladas por Puppo, que no dejan de afirmar el intimismo que desarrolla la poética de Loynaz. Si bien esta intimidad va más allá de la exaltación zoomórfica que pudieran denunciar las lecciones, ahora se ve una poeta que se identifica con los animales, siente con ellos y sufre el destino de estos. Tanto la voz lírica, devenida en rosa, como la representación fáunica son inequívocas pistas de que Loynaz persigue una relación de comunidad con los versos que ofrece. En el tropo escogido, la rosa, van a convergir polos opuestos de su originalidad y va a hablar la subjetividad que caracteriza sus composiciones. El fracaso del suspenso ante el tribunal examinador ha quedado redimido con una publicación, denominada “simpática anécdota” (Martínez Malo, 1993, p. 28), la cual vaticinaría concesiones similares que estamparían su carrera poética.

⁵ Ya he señalado en otros trabajos sobre la obra de Dulce María Loynaz la importancia del texto de María Lucía Puppo, *La música del agua*, como apoyo crítico de la trayectoria literaria de la poeta cubana. Véase, una vez más, el capítulo titulado “La tentación de la rosa” (2006, pp. 41-52) para un mejor entendimiento del tema.



Hay un aparte que afirmaría, en calidad de desplazamiento discursivo, la triple relación rosa-abeja-poeta en una feliz intersección entre dos poemarios. Retornando a *Versos, 1920-1938*, el poema “Miel imprevista” (Loynaz, 1993e) abarcaría, en su función inclusiva, la ilación aludida. Los lectores se percatan de que lo que comienza como una rutinaria confluencia de la flor y el insecto tiene como finalidad avalar que la intimidad de la voz lírica ha quedado al descubierto. Basta repasar fragmentos de la composición para constatar el planteamiento:

Volvió la abeja a mi rosal.

Le dije:

–Es tarde para mieles; aún me dura
el invierno.

Volvió la abeja...

...Elige

–le dije– otra dulzura, otra frescura
inocente...

(Era la abeja obscura
y se obstinaba en la corola hueca...)
¡Clavó su sed sobre la rosa seca!...

Y se me fue cargada de dulzura (Loynaz, 1993e, p. 23).

Aunque el poema aparezca en su totalidad, sería aconsejable concentrarse en los versos en que la abeja regresa al rosal y cuando la voz poética, tras la fachada de una flor, inicia el diálogo con el insecto. El fruto de la relación emerge devenido en la miel que, satisfecha la unión, se lleva la abeja. Es significativo detenerse en la estructura semántica de la oración conclusiva para corroborar el intimismo augurado: “se *me* fue” (el subrayado es propio) sugiere que la rosa devenida mujer produce la miel de su esencia, de su poesía, de lo más recóndito de su concepción artística y, una vez logrado el propósito, lo deja volar al mundo.



A pesar de que Eros podría acusar presencia en el discurso lírico, la intimidad de la “miel en tránsito” de la cuarta lección hace suyo el espacio que la poeta ha escogido como ejemplo revelador de su particularidad poética. El despliegue de interioridad se adhiere a las palabras de Loynaz cuando revela en “Mi poesía: autocrítica” que la poesía es “tránsito”, para agregar que

por la Poesía damos el salto de la realidad visible a la invisible, el viaje alado y breve, capaz de salvar en su misma brevedad la distancia existente entre el mundo que nos rodea y el mundo que está más allá de nuestros cinco sentidos (Loynaz, 1993b, p. 138).

El peregrinar de la abeja que busca miel ha transmutado al *viaje alado* de la poeta en su realización más auténtica: la brevedad, la corta vida de la mariposa que sucumbe ante un mundo indiferente que puede hacer caso omiso del arte desdoblado en los versos. La vida de ambos insectos ha sido el tránsito en su alegado incursionar entre ambos mundos.

Regresando a otro acápite de *Bestiarium*, no menos importante, convendría pausar en la lección décimo tercera y especular lo que hubiera interpretado el tribunal examinador al escuchar la definición poética de un ruiñón. Aparte de un posible enfado, por el desenfado –discúlpese una repentina redundancia– de las composiciones, cabría presuponer una perentoria sensibilidad que fuera marcando el avance del poema. La alumna, devenida poeta, va incorporando todo su ser a una versificación que continuaría en su siempre referido *Versos, 1920-1938* para, tal vez inconscientemente, perseverar en una idea, ya con anterioridad germinada en un cuadernillo de historia natural y que con el tiempo floreciera en su primera entrega.

Al revisar de cerca segmentos de la lección sobre el ruiñón se agudizaría la sospecha:

(...)

En vano buscaremos en su aire

la que dejara, musical estela...

¡Más de noche se enciende, canta y vuela!

Vuela y se enciende –luz, flor al desgaire–

entre las frondas de nocturna seda,

azul como la luna que declina



y verde como verde menta en flor.
Ópalo tibio, rueda en la neblina;
música alada en la neblina rueda... (...) (Loynaz, 1993e, pp. 200-201).

Esta escisión tendría que ser cotejada, condescendiendo a una posible prolongación creativa, con su posterior poema, “La duda” (Loynaz, 1993e): “Pasó volando y me rozó la frente... / Era buena la Vida: Había rosas. (...) // Pasó volando... –había muchas rosas.../ y era buena la Vida todavía” (Loynaz, 1993e, p. 39).

El ruseñor puede haber sido la causa de la intersección discursiva o de la mencionada continuidad de la poeta; el efecto es, sin titubeos, que la autora vuelve a comulgar con el verso y logra, con éxito, su autoinclusión. Las lecciones se han ocupado, sistemáticamente, de satisfacer su función didáctica al expandir los temas anunciados en los títulos; no hay necesidad de abundar en justificaciones adicionales, puesto que han cumplido con la inquietud original. Regresando a las sugerencias previas, en calidad de funciones, “La duda” sería otro ejemplo de una composición depositaria de la aptitud de la por entonces joven poeta, donde se funden lo social y lo íntimo en un esfuerzo por unificar ambos registros en la espontaneidad de la voz lírica.

La comparación entre una vida que era buena y una luna declinante augura un pesimismo en ciernes que va a distraer a los lectores, brevemente, por la fijación de la flor por antonomasia. Por un lado, había rosas; al final, había muchas rosas. Por otra parte, la luna era también verde como menta en flor. La rosa (la flor) actuaría como referente de una transición de significados y, sin que este ensayo pretenda dilucidar interpretaciones alternas, se utilizaría como decorado explicativo el poema, ya citado, “La oración de la rosa”. Esta vez, es otro el fragmento el llamado a aclarar los puntos señalados: “Hágase en nos tu voluntad, aunque ella / sea que nuestra vida sólo dure / lo que dura una tarde... // El sol nuestro de cada día, dánoslo / para el único día nuestro... (...)” (Loynaz, 1993e, p. 26).

La permisible comparación no es parca al implantar continuidades entre la lección décimo tercera y “La duda”. El sol que da energía se contrapone a una luna, en la lección, que al menguar insinúa que la



vida de la flor, buena en “La duda”, estaría llegando a su fin. A su vez, la voz lírica tropezó con el ave en pleno vuelo; en las composiciones de Loynaz es imposible detener la evolución de la existencia, aunque la rosa, la música alada y la vida no concluyan ante su inevitable destino, sino que se renueven en subsecuentes poemas.

Una realidad social ha conmutado en el lenguaje de intimidad que rotula, no tan sólo *Versos, 1920-1938*, sino la totalidad de la obra que mereció el premio Cervantes; es un eco que se escucha en la generalidad de lo establecido por Loynaz. La poeta escoge el vocabulario y, como declara, quita las palabras que sobran y “esto hay que hacerlo pronto para no encariñarse con ellas” (Martínez Malo, 1993, p. 61). La semántica léxica no satura los poemas. Más bien, las ideas, cuales lecciones, surgen escuetas y relegan sus significados a la multiplicidad de puntos suspensivos que no faltan; los referentes manifestados maduran y de alocuciones zoomorfas se instalan por evolución propia en poemas donde, en tales coyunturas, la voz lírica rige el discurso poético.

Con la intención de corroborar la consumación de estas sugerencias, se torna indispensable adentrarse en su segundo poemario publicado y acudir a “Los estanques” (Loynaz, 1993e.), perteneciente a *Juegos de agua. Versos del agua y del amor* (1947), para identificar ideas que eclosionaran en las lecciones y que hallasen una madurez ulterior en composiciones posteriores.

Pese a que se citen solo unos versos, las imágenes observadas se adecúan a los referentes señalados: “Yo no quisiera ser más que un estanque (...) // Y para siempre estarme / impasible, serena, recogida, / para ver en mis aguas reflejarse / el cielo, el sol, la luna, las estrellas, / la luz, la sombra, el vuelo de las aves... (...)” (Loynaz, 1993e, p. 94).

La fusión de instancias en la que la intimidad se extiende más allá de la lección de zoología, apropiándose así del discurso poético, se instala en lo ya señalado por Nara Araújo (1993): las consecuencias que acusaría su obra posterior. Siguiendo el referido adosamiento fáunico al ámbito social, hay una marcada indiferencia ante al mundo que existe más allá de la voz lírica y el animal de turno. La poeta traza una línea imaginaria entre la amazón de sus composiciones y la periferia colindante. Este es un sitio de trascendencia social que hay que opacar; la nulidad de lo externo denota su verdadero



significado. Si *Bestiarium* es, para muchos, un prelude de lo que reflejaría la obra de Dulce María Loynaz, entonces también se aceptaría que su mundo poético-personal sería el factor determinante que delimita el lugar donde se refugia su persona para, sin sujeción, recurrir a versos que pudieran resaltar su entorno, su círculo y preterir lo demás.

Al recurrir al condicional como modo verbal de expresión, este ensayo potencia la postura de que, en las lecciones de la araña, la abeja, la mariposa y el ruiñeñor se encapsula la sustancia de la poeta; esto conlleva a proponer que lo que ocurra fuera del perímetro de acción de las voces que convergen en el poema carece de relevancia. En ese sentido, dichas lecciones están desposeídas de los intereses social y didáctico, pues la poeta utiliza lo poético para subrayar, como arte premonitorio, el despegue hacia los factores que se anteponen a su interioridad y que, como ocurriría décadas después, silenciarían su vida al igual que su obra.

Tras estas reflexiones, se adherirían con facilidad dos lecciones adicionales en un esfuerzo postrero de recalcar lo ya visto; en verdad, se estaría arando en terrenos ya conocidos. Cuando Loynaz decide incluir al caballito de mar, aunque zoológicamente sea el nombre del pez, el verso exhibe un diminutivo y los lectores anticipan el apego que la poeta busca al presentar al animalito. Pese a ello, es necesario sentir la voz lírica como parte indeleble de la composición. Los versos finales de la lección novena apoyan la intimidad buscada: “(...) ¡Quién con riendas de algas te guiara / al galope de un sueño sin soñar! // ¡Quién leve como un sueño o un lucero / para ser tu jinete, caballito de mar!” (Loynaz, 1993e, p. 199).

El sueño, en su más recóndita intimidad y como actividad fisiológica no compartida, posicionaría a la poeta en una relación donde ambas voces se nutren una de la otra. Esta compenetración cae bajo lo que María Asunción Mateo (1993) expone como “una nueva sensibilidad a la lírica” (p. 22) y en lo que Annie Plasencia (1991) concluye como “testimonio inapreciable de oficio poético” (p. 396). La aleación de ambos asertos produciría una variante adicional a una ecuación que descubre factores cada vez que se pretende resolver. Se instilaría en la magnanimidad de los adictos a esta lírica que es en la poesía intimista donde hay que desenterrar, cual arqueólogos literarios, ángulos divergentes en los que se desnuda el



sentimiento. El caballito de mar no responde a la poeta, pero en su silencio otorga; la voz, exclamando una posibilidad que los lectores deducen se llevará a cabo, ensilla el hipocampo y se convierte en el jinete que portará sus versos más allá de sus sueños. No es la ocasión de escrutar la presencia del sueño en la obra de Loynaz, pero sí de admitir que, excluyendo cualquier potencial desviación hacia lo social o lo didáctico, el agravante poético se asienta sin cortapisas en la comunión con la alusión zoomorfa, objeto del motivo primario por el cual fue estructurado *Bestiarium*.

Ahora, si la comentada inserción del caballito de mar concede la afinidad requerida entre poeta y su arte creativo, entonces la presencia del camello sería, a estas alturas del ensayo, un ejemplo adicional de continuación poética. El animal escogido rezuma nobleza y humildad; la voz lírica tiende a incorporarse al texto con subrepción sin dejar que el ejemplo faunístico a que ha acudido pierda el protagonismo. Unos versos, ubicados con precisión en el sostén del poema, arrojarían luz a esta idea: “(...) Tiende el humilde hocico sonreído / hacia un verde que brilla en la distancia / –En la punta de aquél, su sueño mínimo...– (...) (Loynaz, 1993e, p. 201)”.

El sueño del rumiante, ya sea porque necesita dormir o ansía llegar a un terreno añorado, se concatena a la voz que *soñó* con cabalgar sobre el caballito de mar para extender su intimidad a la lección décimo quinta y mantener la uniformidad que autentica la conexión entre poemas. *Bestiarium* es un ir y venir de hilos conductores que buscan llegar a un ovillo que no existe a simple vista; hay que explorar los versos para intentar acceder a su procedencia. Una revisión más cautelosa descubriría que es Loynaz, convertida en una nueva Ariadna, la que es dueña de la madeja y que, de la misma forma que hubiera controlado al riguroso tribunal examinador, es en cada lectura que la aventajada alumna modera los linderos que demarcan hasta dónde se extenderá su discurso.

El presentimiento remarcado que ata esta lección con la anterior vuelve a alumbrar la posible limitación de movilidad que disfrutaban los animales escogidos. Esta vez, además, se observa un aura de pesimismo, pues se infiere que el camello no tendrá entrada al sitio donde anticipa el verdor de su sueño; dicho de diferente modo, la voz poética no arribará a la aceptación ecuménica que merecería su obra. La desesperanza aludida se materializa en otro poema, fuera del alcance de *Bestiarium* –para ser más



específicos en *Versos, 1920-1938*, titulado “En el desierto” (Loynaz, 1993e)– en el que se identifica el fin del animal y de las aspiraciones de la poeta. Bastaría la lectura de una oración: “(...) Son muertos los camellos y muerta la esperanza... (...)” (Loynaz, 1993e, p. 64)”.

En pocas palabras se conjuran destinos que se cumplirían si se tiene en cuenta que el reconocimiento de toda una vida dedicada a las letras evadió, por décadas, el nombre de Dulce María Loynaz; no solo muere el camello ficcional, sino la remembranza de su persona. Esta es la realidad que confiesa a Martínez Malo cuando intima con el entrevistador y este le pregunta si se consideraba olvidada: “de sobra lo sabe Ud. y lo saben todos” (Loynaz, 1993e, p. 64); esta relegación obnubila el conocimiento que lectores, de variadas generaciones, tendrían de la poeta y de sus composiciones.

La humanidad de la fauna que recoge *Bestiarium* en sus breves páginas hace que la intimidad y sosiego, quizás desasosiego, de la voz lírica –en un premeditado despliegue zoomorfo– anhele la intersección, en algún punto imaginado, con el encadenamiento moral estampado en las lecciones. El enfoque textual que pudo haber constituido una novedad literaria en la época de su concepción queda como elemento premonitor que predispone favorablemente a los lectores que irrumpen en las ediciones del cuadernillo sobreviviente; contingencia que promovería la destrucción del hado que vaticinan los poemas.

La *venganza* contra el tribunal examinador ha superado el escollo que hizo que Loynaz adjetivara su osadía como *ingeniosa broma* y, tras rebasar un voluntario encajonamiento dentro de la papelería de la poeta, ha reclamado el sitio en que se ha afianzado dentro de su poética. No hay tal jocosidad lingüística, sino que se impone una palabra firme que recurre a un discurso animalesco para, por una parte, satisfacer un compromiso estudiantil y, por la otra, dar escape a ideas que se retomarían más tarde en su carrera. Aunque según Loynaz, *Versos, 1920-1938* pasó “sin pena ni gloria” en su país (Martínez Malo, 1991, p. 58), el poemario sí supo conservar en sus páginas ejemplos que desarrollarían, en su momento, un engarce imaginativo entre composiciones. La mirada hacia el exterior que la poeta comparte con su fauna implicaría, en lo social, una igualdad de valores. Sin embargo, la voz lírica se adueña de los múltiples



significantes que expone, constatando que es Loynaz, desde de su oculta intimidad, la que ejerce, una vez consumado el trance poético, el control didáctico que descubren estas lecciones.

Referencias bibliográficas

- Araújo, N. (1993). Naturaleza e imaginación en el *Bestiarium* de Dulce María Loynaz. *Anthropos*, 151, 65-66.
- Loynaz, D. M. (1985). Bestiario. *Revolución y Cultura*, 11, 4-9.
- Loynaz, D. M. (1991). *Bestiarium*. Unión.
- Loynaz, D. M. (1993a). *Antología lírica*. Espasa-Calpe.
- Loynaz, D. M. (1993b). *Ensayos literarios*. U de Salamanca.
- Loynaz, D. M. (1993c). *Homenaje a Dulce María Loynaz*. Universal.
- Loynaz, D. M. (1993d). *Poemas escogidos*. Visor.
- Loynaz, D. M. (1993e). *Poesía completa*. Letras Cubanas.
- Martínez Malo, A. (1993). *Confesiones de Dulce María Loynaz*. Hermanos Loynaz.
- Mateo, M. A. (1993). Introducción. En D. M. Loynaz. *Antología lírica* (pp. 13-35). Espasa-Calpe.
- Mistral, G. (1992). *Desolación, Ternura, Tala, Lagar*. Porrúa.
- Plasencia, A. (1991). *Bestiarium*: testimonio inapreciable de oficio poético. En P. Simón (Ed.), *Dulce María Loynaz por Pedro Simón* (pp. 391-396). Casa de las Américas.
- Puppo, M. L. (2006). *La música del agua. Poesía y referencia en la obra de Dulce María Loynaz*. Biblos.
- Simón, P. (1991). Conversación con Dulce María Loynaz. En P. Simón (Ed.), *Dulce María Loynaz por Pedro Simón* (pp. 31-66). Casa de las Américas.
- Simón, P. (1993). Dulce María Loynaz. En D. M. Loynaz, *Poemas escogidos* (p. 714). Visor.
- Yáñez, M. (1991). Didascálico y poético. En P. Simón (Ed.), *Dulce María Loynaz por Pedro Simón* (p. 385-390). Casa de las Américas.
- Zaldívar, G. (2006). Ética y prefiguración en *Bestiario* de Dulce María Loynaz. *Círculo*, 35, 95-104.

