

## “EVA SIN PARAÍSO”: UNA LECTURA FEMINISTA DE *JARDÍN* DE DULCE MARÍA LOYNAZ

Jardín fue el mundo en sus albores bíblicos . . .  
Jardín volverá a ser, pero jardín oscuro,  
con pecado y con muerte.

DULCE MARÍA LOYNAZ, *Jardín*

### INTRODUCCIÓN

La búsqueda por parte de la mujer de su identidad dentro de la cultura occidental, se inició hace muchos años, y ya se ha manifestado de varias formas en el contexto de la crítica y la teoría sobre la literatura de América Latina. Un aspecto de esta búsqueda consiste en la identificación y la valorización de las fundadoras de la poesía en Nuestra América. En un ensayo de reciente publicación, “«Seré un escándalo en tu barca»: las poetisas y la tradición”, Myriam Díaz-Diocaretz trata el tema de las poetisas que fundaron los discursos de la actual poesía femenina en Hispanoamérica<sup>1</sup>. Entre estas figuras clave está la poeta cubana Dulce María Loynaz a quien, sin embargo, no se la conoce aún como prosista en el mundo hispano<sup>2</sup>. Esto no es sorprendente si se tiene en cuenta que ni su libro de viajes, *Viaje a Tenerife*, ni su novela *Jardín* se han reeditado desde que se publicaron hace unos cuarenta años. En *Lo cubano en la poesía* de Cintio Vitier hay una nota a pie de página sobre *Jardín* que indica la alta opinión que tiene

<sup>1</sup> “«I will be a scandal in your boat»: Women poets and the tradition”, en *Knives and angels*, ed. S. Bassnett, Zed Books, London-New Jersey, 1990, pp. 86-109.

<sup>2</sup> Dado que Dulce María Loynaz ganó el Premio Cervantes en 1992, es probable que de ahora en adelante la crítica muestre más interés en todos los géneros que ha empleado esta poeta.

este crítico de una obra tan poco conocida. Hace la siguiente observación sobre esta novela:

Dulce María Loynaz merece un estudio aparte. Su poesía en verso y en prosa, y sobre todo su importante novela lírica *Jardín*, donde el tema de la mujer y la naturaleza (no abierta y telúrica como en *María*, sino alucinante y encerrada entre los muros de la criolla quinta) alcanza una dimensión romántica y religiosa de primera magnitud, tendrán que ser cuidadosamente valoradas<sup>3</sup>.

*Jardín* es la obra de una pionera del feminismo en la narrativa de América Latina, pues la novelística subyacente parece más bien el producto de los últimos años. Se nota en ella, por ejemplo, un rechazo total de las convenciones del realismo literario: el empleo de un cuento de hadas, “La Bella Durmiente”, para ilustrar la condición de la mujer; la búsqueda de la identidad por parte de la mujer en un mundo androcéntrico donde el espejo no le devuelve su imagen; el tiempo que no se desenvuelve cronológicamente sino que se presenta como estático, discontinuo o recurrente; versiones contradictorias de la misma acción; en fin toda una serie de preocupaciones y recursos para su expresión sumamente innovadores en la narrativa hispanoamericana por los años en que la autora escribió esta novela, a saber, entre 1928 y 1935. Sin embargo, es formalmente convencional en el sentido de que está narrada enteramente en tercera persona; desde este punto de vista discrepa de la narrativa de María Luisa Bombal con la cual en otros sentidos tiene mucho en común<sup>4</sup>.

Los aspectos de esta novela tan sugestiva que voy a examinar en este artículo son los siguientes:

1. El cuento de hadas.

2. La imagen de la mujer a través de: a) el espejo y el retrato; b) la mujer como ser sin forma (disuelta por efecto del agua y de la luz).

3. La novela lírica.

Para el primero, sirven de marco conceptual los siguientes estudios sobre el cuento de hadas: 1) Jack Zipes, *Fairy tales and the*

<sup>3</sup> CINTIO VITIER, *Lo cubano en la poesía*, Instituto del Libro, La Habana, 1970, p. 378.

<sup>4</sup> Véase mi artículo “Dwarfed by Snow White: Feminist revisions of fairy tale discourse in the narrative of María Luisa Bombal and Dulce María Loynaz”, en *The manx cat: Feminist readings on Spanish and Latin American literature*, eds. L. Condé and S. Hart, Edwin Mellon Press, Lampeter, 1991.

*art of subversion*, un estudio socio-histórico del tema. 2) Bruno Bettelheim, *The uses of enchantment*, una interpretación freudiana de los cuentos de hadas. 3) Marie Louise von Franz, *The feminine in fairy tales*, una lectura de los cuentos de hadas europeos basada en las teorías de Jung<sup>5</sup>. Para el segundo la base teórica está en la obra de Luce Irigaray, sobre todo en *Speculum de l'autre femme* y su ensayo "La mecánica de los fluidos", de la colección *Ce sexe qui n'en est pas un*<sup>6</sup>. Para el último, he encontrado útil el estudio de Annis Pratt, *Archetypal patterns in women's fiction*<sup>7</sup>.

Antes de empezar la lectura feminista de esta novela de Dulce María Loynaz, conviene dar un resumen de lo que tiene (o aparenta tener) lugar en ella, puesto que como no se ha reeditado desde que se publicó en 1951<sup>8</sup> y como poco o nada se ha escrito sobre ella desde entonces<sup>9</sup>, se supone que la mayoría de los lectores o no la han leído o la habrán leído hace tanto tiempo que les queda sólo una idea muy vaga de *Jardín*. Su protagonista es Bárbara, joven que vive en un caserón antiguo con un jardín amplio de aire abandonado. La protagonista da la impresión de haber sufrido una soledad total desde la infancia; hay una madre que desaparece tras una puerta después de la muerte de un hijo; hay retratos de tíos y alguna breve alusión a la presencia de éstos; la figura del padre está totalmente ausente<sup>10</sup>; de hecho, apenas

<sup>5</sup> JACK ZIPES, *Fairy tales and the art of subversion*, Heinemann, London, 1983; BRUNO BETTELHEIM, *The uses of enchantment*, Penguin Books, Harmondsworth, Essex, 1978; MARIE LOUISE VON FRANZ, *The feminine in fairy tales*, Spring Publications, Zürich, 1972.

<sup>6</sup> LUCE IRIGARAY, *Speculum de l'autre femme*, Éds. du Minuit, Paris, 1974; "La «mécanique» des fluides", en *Ce sexe qui n'en est pas un*, Éds. du Minuit, Paris, 1977.

<sup>7</sup> ANNIS PRATT, *Archetypal patterns in women's fiction*, The Harvester Press, Brighton, Sussex, 1983.

<sup>8</sup> Publicó la novela Aguilar, siendo ésta la primera casa editorial que se ocupó de la publicación de las obras, tanto en prosa como en verso, de Dulce María Loynaz.

<sup>9</sup> Sobre todo en la última década, han aparecido algunos artículos sobre la escritora en Cuba. Pero por lo general son someros y anecdóticos. Para un estudio cubano más serio de Dulce María Loynaz quizá será necesario esperar hasta que aparezca la edición de sus poesías que va a publicar Casa de las Américas con una introducción de César López.

<sup>10</sup> No ofrezco una lectura biográfica de *Jardín*. Sin embargo las circunstancias personales de la escritora en su infancia quizá hayan afectado su representación de los padres de la protagonista, Bárbara. Aunque los Loynaz eran una familia de creencias católicas muy firmes, los padres de Dulce María fueron una de las primeras parejas en Cuba que se divorciaron. Este hecho,

figura alguien más hasta que la adolescente, la Bella Durmiente, deja tras sí la prehistoria para entrar en la historia en el primer capítulo de la segunda parte, cuyo título, “Después de la lluvia”, es sin duda una alusión al diluvio bíblico. Deja Bárbara tras sí el mundo de la naturaleza, deja su independencia de joven virgen y despierta a la “madurez” con el beso del ser amado. Esta parte relata primero lo que le aconteció a otra Bárbara, una antepasada suya del siglo XIX. La joven encuentra las cartas de amor enviadas por el amante de la primera Bárbara, pero no queda ninguna carta de ella: brilla por su ausencia la versión de la mujer. El amor que se describe es posesivo y de celos tan destructivos que causan la muerte del hombre, pues busca una posesión total de Bárbara que ella es incapaz de darle. Luego, pasando al presente de la narración, llega en barco un científico que parece ofrecerle a la protagonista la ansiada libertad. Éste, que ha de ser su marido, lleva a Bárbara al mundo civilizado. Es un episodio que parece ser una parodia de *Robinson Crusoe* y presenta otro trastrueque latinoamericano de los supuestos europeos sobre Civilización y Barbarie. Observa la narradora omnisciente que el marido “asistió triunfalmente, con triunfo de autor, a la humanización de Bárbara, a la metamorfosis de ella, tornada de la noche a la mañana en una sencilla y buena mujer” (p. 319). El mundo que el flamante esposo presenta a Bárbara es el de la primera guerra europea; luego el del ritmo cada vez más acelerado de la vida característico de los años veinte y treinta, de la vida mundana, de los niños. Esta es la parte floja de la novela pues el mensaje se comunica de una manera algo declamatoria y dogmática. El talento, o quizá convendría mejor hablar de las *circunstancias* y la *disposición* de Dulce María Loynaz, están en la expresión de lo íntimo y de la subjetividad femenina y no en los clásicos “grandes temas” de sociedades logo y androcéntricas como las de origen europeo. Al mismo tiempo, su contenido es de mucha actualidad por su aguda crítica de la destrucción de la naturaleza en el mundo moderno. Tras muchos años de vida “civilizada”, se escapa Bárbara y retorna a su jardín después de haberse encontrado con un pescador que es también un nuevo Adán<sup>11</sup>. Pero los pecados de la humanidad impiden la recrea-

insólito en la época, causó vergüenza y tristeza a los hijos.

<sup>11</sup> La descripción del pescador en el último capítulo de la novela (Quinta parte, cap. 8, “La lagartija”), es la de una criatura que se acaba de hacer: “La cara del pescador... era una cara pálida, sin relieves casi, que parecía

ción del Jardín bíblico y los dos personajes mueren cuando se derrumba encima de ellos un muro. Según Vitier esta última parte recuerda el Apocalipsis. No niego la validez de esta interpretación, pues los mitos cristianos de la creación y la destrucción del mundo sirven de base a la obra. Sin embargo dentro del marco conceptual feminista que he escogido, daré otra interpretación del dragón que espero también resulte convincente.

### 1. LA BELLA DURMIENTE

La elección de este aspecto de la novela se debe en parte a que el discurso del cuento de hadas ha despertado mucho interés tanto entre escritores como entre críticos feministas. Aquéllos se han dedicado, tanto en el mundo anglosajón como en el hispano, a dar su versión de estos cuentos puesto que por lo común en ellos casi siempre le toca a la joven el rol pasivo<sup>12</sup>. En *Jardín*, Dulce María Loynaz muestra una actitud ambivalente hacia el cuento de “La Bella Durmiente” y es por eso que he usado interpretaciones diferentes de este cuento. Por una parte Dulce María presenta una crítica o glosa feminista del cuento (la mujer debe esperar el beso del hombre para salir de su sueño), pero también lo usa para expresar su hostilidad ante el ritmo demasiado acelerado de la vida urbana (de sello masculino) de nuestro siglo. La protagonista recuerda en un momento de su fase “civilizada” cómo en su jardín solía pasar un día entero contemplando una línea de hormigas llevando provisiones al hormiguero para sobrevivir el invierno. Recuerda en esa misma ocasión la fábula del grillo cantor y la hormiga hacendosa y cómo ella estaba del lado del grillo haragán y divertido (p. 303). También más adelante nota que los niños modernos crecen tan rápido que no le ha dado tiempo para contarles el cuento de “La Bella Durmiente” que, por tanto, se describe como “pasado de moda” (p. 48). El cuento de hadas sirve para rememorar el tiempo mítico, indispensable según esta escritora, para el bienestar psíquico:

moldeada en cera blanda, semiderretida por algunos lados” (p. 348).

<sup>12</sup> En la reciente ficción anglosajona son de particular interés las revisiones feministas de ANGELA CARTER reunidas en el tomo *The bloody chamber* (1979).

... ella es inmortal e inmutable como la Belleza. Ella no puede morir; duerme otra vez, acaso a la sombra de los rascacielos, murallas de cemento armado que la vedan al mundo.

¿Quién vendrá a despertarla dentro de nosotros mismos, dormida tras de la selva que va creciendo? (p. 52).

Pasando ahora a los estudios teóricos sobre el cuento de hadas, es interesante notar que en su libro publicado en 1976, también Bruno Bettelheim señala el lado positivo de la pasividad de la Bella Durmiente. Según él:

Presently many of our young people —and their parents are fearful of quite growth, when nothing seems to happen, because of a common belief that only doing what can be seen achieves goals. “The Sleeping Beauty” tells that a long period of quiescence, of contemplation, of concentration on the self, can and often does lead to highest achievement<sup>13</sup>.

Según Bettelheim este periodo de aparente inactividad le sirve al adolescente para reunir fuerzas en la soledad y luego salir en busca de su identidad. El aspecto menos convincente de la interpretación de Bettelheim es que ignora casi por completo las observaciones de otros críticos sobre el hecho de que le toca casi siempre a una adolescente el papel pasivo y a un joven el rol activo. Observa de paso que los niños no necesitan que el héroe de un cuento sea del mismo sexo que ellos mismos para identificarse con él. Además, basándose en la fábula de Cupido y Psiquis, llega a la siguiente conclusión: “... one may safely guess that there are probably equal numbers where the courage and determination of females rescues males and vice versa” (p. 227). Lo que resulta algo curioso y poco convincente es el uso de palabras como “adivinar” y “probablemente” en la obra de un estudioso como Bettelheim. Además, quizá la lectura más sugestiva de este cuento para una mayoría de lectores de nuestros días es la feminista, una que figura también en *Jardín* mediante los paralelos entre Bárbara, la protagonista, cuando llega a la pubertad y, por otra parte, la joven del cuento de hadas. Esta crítica feminista de “La Bella Durmiente” está presente también en el estudio de Jack Zipes; según este autor, Perrault tergiversa los cuentos de hadas de la tradición oral (los cuales, de paso, no eran para niños sino para un público adulto) para presentar, entre otras cosas, su versión

<sup>13</sup> BRUNO BETTELHEIM, *op. cit.*, p. 226.

de la perfecta aristócrata francesa del siglo xvii. Tras dar ejemplos concretos del contraste en la manera que adopta Perrault para presentar a personajes de los dos sexos, Zipes llega a la siguiente conclusión:

Perrault's fairy tales which "elevate" heroines reveal that he had a distinctly limited view of women. His ideal *femme civilisée* of upper-class society, the composite female, is beautiful, polite, graceful, industrious, properly groomed, and knows how to control herself at all times. . . . The task confronted by Perrault's model female is to show reserve and patience, that is, she must be passive until the right man comes along to recognize her virtues and marry her. She lives only through the male and her marriage. The male acts, the female waits. She must cloak her instinctual drives in polite speech, correct manners, and elegant clothes. If she is allowed to reveal anything, it is to demonstrate how submissive she can be<sup>14</sup>.

A diferencia de Bettelheim, von Franz da por hecho que en las sociedades que dan primacía a las formas de conocimiento racionales, el papel de la mujer ha de ser restringido. En la serie de conferencias que publicó bajo el título *The feminine in fairy tales*, ofrece una versión de "La Bella Durmiente" basada en las ideas de Jung. Dice lo siguiente sobre la madrina que maldice a la pequeña Aurora: "Neglecting a god means that some aspects of the collective conscious have taken over the centre of the stage of the extent of marginalizing others. The archetype of the mother-goddess has suffered that fate in our civilization"<sup>15</sup>. En su tercera conferencia von Franz amplía este punto al observar que la naturaleza y su dimensión oscura estuvieron en armonía hasta los siglos xii o xiii, pero que por esa época no se logró comprender que era preciso pasar a otra etapa de evolución: lo que en cierto momento había sido adecuado para la sociedad de entonces se convirtió en una actitud neurótica. Ésta es precisamente la lección que aprende Bárbara en el mundo moderno y explica por qué retorna a su jardín aunque para ella (para el ser humano) ya es tarde y por tanto el jardín adánico y el Apocalipsis se presentan como episodios que ocurren casi simultáneamente. Volveré a este tema al final del artículo.

Queda un aspecto más de *Jardín* que pertenece al área del mi-

<sup>14</sup> JACK ZIPES, *op. cit.*, p. 25.

<sup>15</sup> MARIE LOUISE VON FRANZ, *op. cit.*, p. 25.

to y del cuento de hadas. Éste consiste en la imagen recurrente del dragón que según la interpretación de Vitier sería el dragón del Apocalipsis. En el contexto del último capítulo de *Jardín* su conclusión es indiscutible, pero el dragón tiene otras connotaciones en la novela. Según la tradición que se capta en los mitos y los cuentos de hadas, el dragón es el guardián del tesoro que obstaculiza el proceso de renovación y la consumación de la boda sagrada<sup>16</sup>. Sin embargo, en *Jardín* el dragón, así como el huso en “La Bella Durmiente”, tiene asociaciones fálicas de penetración. Bárbara, de niña, sufre alucinaciones cuando tiene fiebre e imagina que uno de los dragones del friso la ha atacado, hiriéndola en el pecho (p. 27). En el mismo episodio, el termómetro del médico se convierte en una aguja amenazadora: “Las caras tristes se inclinan más y más... La aguja de cristal tiembla en los dedos y cae al suelo, quebrándose en briznas de estrellas...” (*id.*). El hacer pedazos el instrumento científico apunta a un deseo de liberarse del control masculino que se manifiesta también cuando la niña hace trizas su muñeca de porcelana, echándola por la ventana de su dormitorio (p. 41).

## 2. LA IMAGEN/EL ESPEJO

Bárbara es una niña que va en busca de su identidad, pero por ser hembra en una sociedad patriarcal, resulta imposible alcanzar este objetivo<sup>17</sup>. Al comienzo del primer capítulo de *Jardín* la autora hace la siguiente descripción de un espejo: “...entre las masas de sombra clarea el espejo, puesto tan alto que nadie podría mirarse en él. Su turbia luna sólo refleja el tropel de dragones empolvados del friso” (p. 19). Por supuesto el espejo no le va a devolver la imagen de ella, pues como hembra es según La-

<sup>16</sup> Véase J. A. PÉREZ RIOJA, *Diccionario de símbolos y mitos*, Tecnos, Madrid, 1962, p. 153.

<sup>17</sup> *Jardín* se divide en cinco partes. En la primera hay una palabra que se repite obsesivamente en el título de todos los capítulos salvo uno. Esta palabra es *retrato*. La excepción es el quinto capítulo, “El cuento”. Éste trata el tema de la Bella Durmiente y, por tanto, se relaciona con los demás pues la bella del cuento ofrece otra imagen o modelo cultural para la mujer en ciernes. En la tercera parte, la palabra clave en la mayoría de los títulos es *carta*. Pero, como he indicado, no figura ninguna carta de amor escrita por la mujer. El único testimonio que queda es el del hombre, pues la auténtica mujer está más allá de la representación tanto especular como verbal.



can una “afemine”: su ser es indescriptible, está ausente, dentro del orden simbólico masculino. Por tanto lo único que puede reflejar el espejo son los dragones, que interpreto como la Ley del Padre o el orden simbólico lacaniano<sup>18</sup>. Así, relata la narradora omnisciente que “había sido necesario que él [el pequeño hermano de Bárbara] muriera... para que ella pudiera alcanzar un poco de su omnipotencia, uno solo, el más leve de sus derechos” (p. 23). Pero la muerte del hijo provoca la desaparición de la madre quien cierra tras ella definitivamente una puerta, abandonando a su hija a la más total soledad. Según Irigaray esta ruptura de la relación madre/hija es inevitable, pues la hija no puede identificarse con una madre que está representada sólo como lo Otro, la nada que niega la definición<sup>19</sup>. En una entrevista Irigaray observó:

Everything happens as though there were a necessary break between the... first desires, the first narcissism of a girl and a “normal” woman. Instead of everything that would signify a continuation of her prehistory, she has imposed on her a language... a desire that do not “belong” to her and which establish a break with her self-eroticism<sup>20</sup>.

Para que la mujer descubra su identidad le es imprescindible recuperar el primitivo amor por la madre: el primer lazo pre-édipico que establece el crío. En *Jardín* lo único que puede intentar la niña tras la desaparición de su madre es buscar su identidad por el escudriño de los retratos de su infancia. Pero estas representaciones no dan cabida a la realidad de la experiencia femenina pues pertenecen al orden simbólico masculino, impresión que se acentúa mediante esta descripción de una foto de Bárbara en

<sup>18</sup> Según Lacan la diferencia sexual está presente en el lenguaje, el pensamiento y —por tanto— en la cultura. La diferencia sexual forzosamente se construye como presencia masculina y ausencia femenina. Lo femenino jamás se puede expresar. Véanse JACQUES LACAN, *Écrits* (t. 1, Éds. du Seuil, 1966) y, también el capítulo “The analysis of patriarchy” en el estudio de ANDREA NYE, *Feminist theory and the philosophies of man*, Cromm Helm, Beckenham, Kent, 1988, pp. 115-171.

<sup>19</sup> Dice la narradora que para Bárbara: “De todos los fantasmas que poblaron aquella infancia tan falseada, ninguno más vano que esta madre irreal, espejismos de madre, sombra desdibujada, fuga blanca, personaje escapado de sus libros de cuentos...” (p. 33).

<sup>20</sup> La cita es de una entrevista publicada en *Ideology and Consciousness*, 1977, núm. 1, p. 75.

la que aparece con dos tíos suyos: “La figura infantil de siempre aparece entre otras dos figuras altas y grises, como una callecita sin sol entre dos muros de cemento” (p. 35). Estas fotos, aparte de ser imágenes estáticas, muestran una sociedad de costumbres rígidas, sin contacto con la naturaleza:

El otro retrato es la misma Niña más crecida: son seis años escasos y una sonrisa artificial debajo de un enorme sombrero de plumas... De súbito parece que han retratado un sombrero.

Es luego cuando comienzan a asomar bajo el plumaje espeso un vestido almidonado, una carita sin expresión... y un par de piernecillas aprisionadas en sendos zapatos de charol con hebilla y lazo. Mucho zapato para una niña que va a andar tan poco.

El fondo del retrato es una cortina donde se ve, pintado al *crayon*, un precioso mar de olas encrespadas, con barcos de vela muy alineaditos (p. 28).

Sin embargo, al crecer, la niña logra el contacto con el mar verdadero que es su elemento como ser femenino. Se nos informa que “todas las niñas pertenecen al mar, todas las niñas debieran ir al mar” (p. 46). Pero Bárbara parece intuir que al llegar ella a la madurez, la sociedad la sacará del elemento que le corresponde y, con un par de tijeras, recorta de una foto su propia imagen en el mar. Observa la narradora a esta altura: “El mar sin ella es una cosa muy triste; es un mar con un agujero vacío, con un agujero por donde se podrá ver lo que está al otro lado del mar. (Bárbara se ha puesto a mirar por el agujero)” (p. 44).

Ahora bien, en *Speculum de l'autre femme* la palabra *trou* o agujero es una palabra clave en el vocabulario metafórico que emplea Luce Irigaray para argüir que la mujer no tiene cabida dentro del lenguaje de una sociedad patriarcal. Un espejo plano sólo devuelve al hombre, de manera narcisística, su propio reflejo. Para captar la sexualidad de la mujer, que está más allá del orden simbólico que privilegia al Falo, es preciso un espejo cóncavo capaz de captar el reflejo *interno* que es la realidad sexual de la mujer<sup>21</sup>. Además, según Irigaray, la mujer está tanto dentro como fuera del orden simbólico lacaniano pues aunque no la capta el lenguaje de este orden, a la fuerza tiene que vivir dentro de él. Por tanto es interesante notar que en el contexto del mar, Dulce María Loynaz anticipa el lenguaje metafórico del cuerpo

<sup>21</sup> Véase *Speculum*, p. 179.

empleado por Irigaray al referirse a la idea de mirar por el agujero para ver lo que queda al otro lado.

También vale notar el uso del espejo en un capítulo de la tercera parte de la novela, “Después del baile”. Trata del celoso amante de la primera Bárbara, quien pasa una noche encerrado en el jardín de la casa de ella. La ve en su dormitorio, pero su imagen le llega sólo indirectamente mediante (mediatizada por) los espejos de su habitación. Musita él sobre esta experiencia al día siguiente en una carta dirigida al ser querido:

Qué cosas he pensado anoche en tu jardín, mientras por tu ventana iluminada veía desfilas lejos de mis ojos el prohibido deleite que me mostraban las aguas muertas de tus espejos, removidas lentamente por tu borrosa imagen, que se hacía y deshacía mil veces... (pp. 171-172).

En el amor, el sujeto (masculino) busca su identidad mediante la imagen que le presta el ser amado. Aquí, no por casualidad, la amada se llega a conocer sólo a través de la versión masculina: las apasionadas y vehementes cartas de él. La mujer, según las teóricas feministas, se convierte en musa que le devuelve a su “autor” una imagen ideal de sí mismo, pero su esencia femenina no es representable dentro del orden simbólico y por tanto se la presenta como un ser borroso y proteico, “inacabado e inacabable” como dice Irigaray en *Speculum*. Sin embargo, la Bárbara decimonónica evita la dominación del amante y por rehusar el rol pasivo que le corresponde a ella como mujer parece causar la muerte de él. Su muerte trunca la historia de la primera Bárbara, que habrá de continuar su tocaya.

Hay otro aspecto más del pensamiento de Irigaray que es pertinente a *Jardín* siendo éste el argumento que plantea ella en su ensayo “La «mécanique» des fluides”, incluido en el tomo *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977). Aquí arguye que dentro del orden simbólico masculino se privilegian la solidez, las categorías, lo fijo y estable. Otra vez, la mujer no entra en estas categorías, los labios que envuelven sus órganos sexuales se tocan, pero no se suturan, y esta metáfora basada en la anatomía de la mujer se aplica a su ser en general, incluso a su lenguaje:

La femme ne parle jamais pareil. Ce qu'elle émet est fluent, fluctuant. Flouant. Et on ne l'écoute pas, sauf à y perdre le sens (du) propre. D'où les résistances a cette voix qui déborde le “sujet”.

Qu'il figera douce, glacera, dans ses categories jusqu'à la paralyser dans son flux<sup>22</sup>.

Dulce María Loynaz anticipa en *Jardín* el concepto de la mujer como ser-sin-forma que elabora Irigaray como parte de su imaginiería corporal. Tanto Loynaz como Irigaray siguen una línea muy tradicional en la cultura universal al definir a la mujer como ser cuyo elemento natural es el agua, ser que se diluye en el agua y, también, en el caso de Loynaz, en la luz<sup>23</sup>. Esta imaginiería tiene su expresión más clara en el capítulo cuatro de la cuarta parte de *Jardín*, "El baño", donde la protagonista toma un baño bajo un tragaluz de vidrios de color que se reflejan en el agua de la bañera. A esta altura ya conoce al científico que ha de ser su marido, y se lava con una barra de jabón que lleva el nombre de su barco. Este nombre se va borrando al entrar en contacto con el elemento femenino:

La pastilla de jabón tiene impresa en relieve la palabra Euryanthe... Bárbara siente pena por el bello nombre que empieza a borrarse, que se derrite poco a poco entre sus manos...

Todo se pierde en el agua. Ella misma se siente desleír, aligerar bajo el chorro gordo que le penetra por el pelo, por la cabeza vacilante...

Ya se borró el nombre del barco que estaba en el jabón. Ya la fiebre del cuerpo y la del sol se hacen un oro único en el agua (p. 240).

Pero cuando Bárbara viaja en barco hacia el elemento masculino, la tierra civilizada a la que la llevará su marido, su ser indefinido pierde su predominio anterior, a pesar de estar todavía en contacto con el elemento al que pertenece:

Bárbara a su lado sin atreverse a tocarlo; se borraba, se escurría, seguía reduciéndose hasta no parecer junto a él, entre el ancla y

<sup>22</sup> "La «mécanique» des fluides", pp. 110-111.

<sup>23</sup> Véase, por ejemplo, el trabajo de LUCÍA GUERRA CUNNINGHAM, *La narrativa de María Luisa Bombal: una visión de la existencia femenina* (Playor, Madrid, 1980), sobre todo el capítulo 6, "Agua y tierra: hacia una definición del arquetipo femenino". También es de interés el estudio de reciente publicación de AVRIL HORNER y SUE ZLOSNIK, *Landscapes of desire: Metaphors in modern women's fiction* (Harvester Wheatsheaf, Hempel Hempstead, Hertfordshire, 1990), en el que las autoras tratan de una manera pormenorizada el uso metafórico del contraste habitación/mar en el contexto de la novela femenina anglosajona.

la baranda, más que un angelito de viñeta, rodeando con las gavio-  
tas la hermosa figura central (p. 334).

La constante identificación de la mujer con algún aspecto de la naturaleza que emplea Dulce María Loynaz en *Jardín*, es algo que sin duda alarmaría a muchas feministas contemporáneas. Ven en esto un peligroso esencialismo, un hacerse a la idea de que no hay remedio o salida para la mujer porque ella está condenada a ser siempre igual y por tanto a permanecer fuera de la historia. En cuanto al pensamiento de Irigaray, estas críticas son indebidas pues ella, a diferencia de Lacan, deja de aceptar en sus escritos más recientes que la mujer nunca será un ser completo<sup>24</sup>. En el caso de Dulce María Loynaz, la visión es, efectivamente, esencialista, pues la debilidad física de la mujer la condena a una posición inferior a la del hombre<sup>25</sup>. Su única salida consiste en desnacer, volviendo al útero de la naturaleza: “Dormir, volver, reintegrarse al vientre tibio de la sombra sin nacer todavía, sin saber de las luces de los hombres...” (p. 334).

### 3. LA NOVELA LÍRICA

Como ya se indicó de paso en la introducción, el feminismo de Dulce María Loynaz se evidencia también en la estructura de *Jardín* de una manera muy pronunciada. La novela de Loynaz empieza con un “Preludio” que le sirve de manifiesto. En él rechaza las convenciones de la literatura realista, describiendo a su protagonista como un ser “de poca carne y poco hueso” (p. 10) y la narración como incoherente, monótona y extemporánea. Lo último, porque según ella la vida contemporánea, tratada desde el punto de vista de una mujer “normal”, no llega a interesarle pues tiene que ver con “cocinas modernas” e “idilios de casino dominguero” (*id.*). La autora sostiene que su novela es “lírica” porque su trama es espaciada y débil y porque contiene sólo “...una sucesión inconexa y entrecortada, a veces, de árboles

<sup>24</sup> Para un examen de esta evolución, véase el ensayo de MARGARET WHITFORD, “Luce Irigaray’s critique of rationality”, en *Feminist perspectives in philosophy*, eds. M. Griffiths and M. Whitford, Macmillan, Basingstoke, Hampshire, 1988, pp. 109-130.

<sup>25</sup> En la p. 287 de *Jardín*, la narradora omnisciente se refiere a “la tragedia, más física que de ninguna otra clase” de la mujer.

y de agua, de árboles que se nos confunden con figuras humanas y figuras deshumanizadas que nos parecieron árboles y que se nos quedan atrás. . . ” (p. 11). De modo que según la autora, ella rehúsa características como la solidez y la claridad, prefiriendo lo difuso o insinuado. Pero también declara que la mujer y el jardín son dos motivos eternos (p. 10) y que la única escuela artística que la atrae es el Simbolismo (p. 11). De hecho, la estructura de *Jardín* adquiere otro tipo de claridad y solidez mediante el empleo de mitos bíblicos y del cuento de hadas, “La Bella Durmiente”, armazón conceptual a la que están acostumbrados los lectores de la narrativa hispanoamericana de las últimas décadas.

Annis Pratt ha estudiado lo que ella define como modelos arquetípicos empleados por escritoras de los siglos XIX y XX dentro del mundo anglosajón. En su conclusión, da un resumen de las etapas que cree distinguir en estas novelas que, según ella, se desenvuelven como un tradicional *Bildungsroman*, pero al revés. Estas etapas serían, primero: la iniciación en la madurez; luego el matrimonio y la vida social en lo que denomina “novela de encierro”. Tras esta etapa, la búsqueda de Eros, y, finalmente, la etapa de la transformación y el renacimiento. Llega a esta conclusión:

At each phase, however, the orderly pattern of development is disrupted by social norms dictating powerlessness for women: young girls grow down rather than up, the socially festive dénouements appropriate to courtship and marriage fiction are often subverted by madness and death, Eros and celibacy alike are punished with tragic dénouements, and when a rebirth journey is attempted, the reward of personal power makes the conquering hero a cultural deviant<sup>26</sup>.

Según Pratt, otro rasgo común de las novelas que ha estudiado, es que las autoras no han empleado en ellas un orden cronológico, pues las marginadas que las protagonizan están excluidas del tiempo lineal y, además, los seres excluidos del *agora* percibirán cualquier medio ambiente normal desde una perspectiva fóbica (p. 11). Todo esto muestra que si el estudio de Pratt hubiera abarcado autores del mundo hispánico, forzosamente habría incluido *Jardín*. Y quedan aún más puntos de contacto entre esta

<sup>26</sup> ANNIS PRATT, *op. cit.*, p. 168.

novela y las estudiadas por Pratt. Sobre todo la importancia que según ella se da en estas novelas a la experiencia de la naturaleza tanto en la niñez de la mujer, como más adelante cuando para ella la naturaleza puede convertirse en el refugio de una sociedad que la asfixia. En el contexto de la naturaleza, la mujer puede tener una experiencia erótica con un “hombre verde”, un ser salvaje con quien podría entablar relaciones de igualdad. En el caso de *Jardín* tiene este papel el pescador quien guía a Bárbara a su antiguo jardín justo antes del final apocalíptico de la novela<sup>27</sup>.

#### CONCLUSIÓN

Quien desde cualquier punto de vista cuestione el canon literario aceptado hasta hace pocos años por los críticos, los estudiosos y los estudiantes de la literatura hispanoamericana, tendrá como uno de sus objetivos las operaciones de rescate. En este artículo he intentado precisamente este tipo de operación para que tengamos todos en cuenta que las etiquetas que se suelen poner a la narrativa hispanoamericana de los años veinte y treinta tales como “realismo social”, “nativismo”, “criollismo”, etc., aparte de excluir a notables narradores de la época (sobre todo en el área del Río de la Plata), excluyen también a escritoras de la talla de Dulce María Loynaz. Desde esta óptica, en Nuestra América, todo está por (re)hacerse.

VERITY SMITH  
Queen Mary and Westfield College  
University of London

<sup>27</sup> Véanse los dos últimos capítulos de la novela, “El pescador” y “La lagartija”.

