



**Lucía Stecher
Guzmán**

Universidad de Chile

Romper nudos de seda: libertad y subjetividad femenina en *Jardín*, de Dulce María Loynaz¹

RESUMEN

Este artículo analiza la novela *Jardín*, de la escritora cubana Dulce María Loynaz, deteniéndose en las estrategias que despliega para subvertir distintos modelos de feminidad. La novela sostiene un diálogo productivo con distintas corrientes estéticas, cuyas formas de expresión asume y a la vez critica por las limitaciones que le imponen al desarrollo de la subjetividad femenina. A través del recorrido que realiza en *Jardín* por distintas propuestas estéticas e ideológicas que han contribuido a la configuración del sujeto moderno, Loynaz despliega una crítica a las formas en que estas construyen el sujeto femenino y su posición en el orden de género-sexual. Este recorrido se realiza desde dentro de estas estéticas, desde su apropiación productiva en la textualidad de la novela, la que transita por el lenguaje del romanticismo, del simbolismo, del modernismo y de las vanguardias. En *Jardín* se muestra cómo estos movimientos abren, pero también cierran, posibilidades de expresión y desarrollo para las mujeres

Palabras clave: Dulce María Loynaz; literatura cubana; *Jardín*; subjetividad femenina; modelos literarios.

ABSTRACT

This article analyzes Cuban writer Dulce María Loynaz's novel *Jardín*, focusing on her strategies to subvert different models of femininity. The novel maintains a rich dialogue with different aesthetic trends, whose forms of expression are both accepted and criticized for the limitations they impose on the development of feminine subjectivity. In *Jardín*, the journey through the different aesthetic, ideological proposals that have helped shape the modern subject presents

¹ Este artículo presenta resultados obtenidos en el marco del Proyecto Fondecyt N°1140745 dirigido por su autora.

Loynaz's criticism of how these construct the feminine subject and her position in terms of gender and sexuality. This journey takes place from within these aesthetic positions, based on the author's productive appropriation of the novel's textuality which she transmits through the language of romanticism, symbolism, modernism and vanguardism. *Jardín* shows how these movements both open and close opportunities for female expression and development.

Keywords: Dulce María Loynaz; Cuban literature; Garden; female subjectivity; literary models.

Introducción

*Hombre que me besas
hay humo en tus labios
Hombre que me ciñes
viento hay en tus brazos.
Cerraste el camino
yo seguí de largo;
alzaste una torre
yo seguí cantando*

Dulce María Loynaz, fragmento de "La mujer de humo"

En la larga entrevista que le hiciera Aldo Martínez Malo, publicada bajo el título de *Confesiones de Dulce María Loynaz* (1999), la escritora cubana se refiere a la estructura circular y al final de su novela *Jardín* en los siguientes términos: "Naturalmente Bárbara vuelve a quedarse como se la ve, aprisionada por los barrotes de hierro. Pero, en la realidad ¿estuvo libre alguna vez? Desde luego, es una terrible forma de eternidad" (Loynaz, 1993: 55). Los lectores de la novela recordarán que esta se abre y cierra con la imagen de la protagonista mirando a través de una reja que separa su casa de las personas y autos que pasan por delante: "Bárbara pegó su cara pálida a los barrotes de hierro y miró a través de ellos. Automóviles pintados de verde y amarillo, hombres afeitados y mujeres sonrientes, pasaban muy cerca, en un claro desfile cortado a iguales tramos por el entrecruzamiento de lanzas de la reja. Al fondo estaba el mar" (Loynaz 1993: 11).

La vida de la protagonista de *Jardín* puede dividirse en dos grandes etapas: la que transcurre detrás de las rejas que la confinan al interior de la casa familiar y la que se inicia con su salida al mundo externo. Las rejas aparecen, así, como líneas divisorias entre una experiencia de encierro y una de libertad, pero lo que la novela muestra y las palabras de Loynaz confirman ("¿estuvo libre alguna vez?") es que para Bárbara –y por extensión para las mujeres en general– la libertad es algo que necesita ser permanentemente buscado, negociado, defendido. La libertad es concebida en el texto como la posibilidad de construir una subjetividad propia, verdaderamente individual, no sometida a discursos y mandatos orientados a la configuración de identidades femeninas homogéneas.

Por la centralidad que tiene en *Jardín* la pregunta por las posibilidades de desarrollar subjetividades femeninas más o menos libres, concordamos con las lecturas que proponen que esta novela despliega una perspectiva feminista (Jongh, 1994; Smith, 1993; Davies, 1997; Montero, 1989). A partir de una trama muy tenue², la única novela de Dulce María Loynaz se centra en el crecimiento y desarrollo de la protagonista Bárbara, y en la transformación que paralelamente va sufriendo el gran jardín que rodea su casa. El contacto de este personaje con su historia familiar y personal, y con la realidad en general, está siempre mediado por diversos soportes textuales: fotografías, recortes de diario, libros, cartas ajenas. Algunos intertextos y personajes clásicos son referidos en distintos momentos del libro, que en cierto nivel subvierte los modelos de feminidad propuestos o encarnados por ellos: Eva y la mujer de Lot ejemplifican los riesgos que corren las mujeres cuando se dejan ganar por la curiosidad; “La bella durmiente” representa la eterna espera femenina de un príncipe azul portador de vida y actividad (Jongh, 1994); un epistolario amoroso, del que solo se conservan las cartas del hombre, muestra lo peligrosamente atractivo que puede ser para algunas mujeres el despliegue de un lenguaje de seducción y posesividad románticas.

Otros acercamientos a *Jardín* se centran sobre todo en sus vínculos con la novelística latinoamericana de los años 20 y 30 del siglo XX. Durante mucho tiempo, las referencias a Loynaz y su producción literaria destacaban sobre todo su carácter excepcional, único y totalmente desvinculado de la realidad cubana y su campo literario. Esta imagen, como señala Zaida Capote (2012), fue fomentada por la misma autora³, quien siempre se resistió a ser asociada a otros escritores y movimientos literarios y se aisló en su casa después del triunfo de la Revolución Cubana. Pero lo que la misma Capote y otros estudiosos muestran es que Loynaz tuvo una participación intensa en la vida cultural de La Habana –aunque muchas veces bajo formas que recuerdan más la actividad letrada decimonónica que la de las primeras décadas del siglo XX⁴– y que se mantuvo siempre al tanto

2 En el preludio a su novela, en el que cuenta que se demoró siete años en escribirla y más aún en publicarla (la escritura se extendió entre 1928 y 1935, y la primera publicación se hizo en España en 1951), Loynaz explica que ha decidido presentar *Jardín* como una novela lírica, debido a su trama “espaciada y débil” y a su carácter extemporáneo (p. 7).

3 Con respecto a su pertenencia a alguna escuela literaria, señala Loynaz: “Yo nunca me he preocupado por ubicarme en ninguna escuela ni en ninguna generación de poetas... Creo, sinceramente, que no pertenezco a ninguna. Producto del medio en el que me formé, vengo a ser en el proceloso mar de la poesía algo así como un navegante solitario.” (Martínez Malo, 1999: 47).

4 En la década de los 20, los hermanos Loynaz organizaban en su casa unas veladas literarias, conocidas como “juevinas”: “los jueves a las cinco de la tarde abría el salón destinado a celebrar las ‘juevinas’, donde se reunían las amistades más íntimas en mi salón gris azuloso... Allí se leían clásicos y modernos, dábamos a conocer lo último que habíamos escrito; se comentaban artistas, autores, libros y también se soñaba” (Martínez Malo, 1999: 32). Estos encuentros culturales llevaron a la casa de los Loynaz a autores como Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez, Emilio Ballagas, Virgilio Piñera, Alejo Carpentier, entre otros. Los hermanos protagonistas de *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, se inspiraron en la familia Loynaz.

de las producciones literarias latinoamericanas. Los textos de sus conferencias y ensayos dan cuenta de su activo interés por la poesía de mujeres hispanoamericanas⁵. Zaida Capote señala que, como narradora, Loynaz claramente dialoga con el mundonovismo hispanoamericano, lo que en *Jardín* se evidencia en la deconstrucción de la dicotomía civilización-barbarie. Resulta convincente la asociación entre el nombre de la protagonista y el título y personaje de la novela de Rómulo Gallegos (*Doña Bárbara* se publicó en 1929, y Loynaz empezó a escribir *Jardín* en 1928 y la terminó siete años después), así como también la coincidencia con novelas como *La vorágine* y *Don Segundo Sombra* en términos de la importancia de la naturaleza en las construcciones imaginarias de lo latinoamericano.

La lectura de *Jardín* que este artículo ofrece dialoga con estas dos vertientes críticas. Por un lado, concordamos con que es una novela feminista y que, por su temática, puede ser leída como un *Bildungsroman*. Por otro, es fundamental recontextualizarla en el espacio latinoamericano y analizar los diálogos críticos que establece con los procesos modernizadores que se intensifican en el continente en las primeras décadas del siglo XX. Dulce María Loynaz forma parte de un conjunto cada vez más visible de mujeres que ingresan a los campos culturales de sus países y participan en los debates en torno al rol de las mujeres en las sociedades modernas. En Cuba, en particular, el movimiento feminista fue sumamente activo⁶ y obtuvo importantes logros –como la ley de divorcio de 1918– y Loynaz participó como conferencista en una de sus instituciones emblemáticas, el *Lyceum*. Es cierto que nada de esto aparece representado directamente en su novela y que su poesía sigue más bien la línea de la “poesía pura”, pero es innegable la centralidad que asume en toda la producción literaria loynaziana la preocupación por los efectos coercitivos y restrictivos que los modelos hegemónicos de feminidad tienen sobre la constitución subjetiva de las mujeres. A través del recorrido que realiza en *Jardín* por distintas propuestas estéticas e ideológicas que han contribuido a la configuración del sujeto moderno, Loynaz despliega su crítica a las formas en que estas construyen el sujeto femenino y su posición en el orden de género-sexual. Este recorrido se realiza desde dentro de estas estéticas, desde su apropiación productiva en la textualidad de la novela, la que transita por el

5 Escribió tempranos ensayos sobre Juana Ibarbouru, Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral (ver Puppo, 2006).

6 K. Lynn Stoner (2014), en su estudio sobre el movimiento feminista cubano, señala: “Entre 1902 y 1940 se formaron las organizaciones feministas, cuyo trabajo consistió en influir en la orientación de las decisiones legislativas a cargo de los políticos, todos los cuales eran hombres. Las feministas celebraron congresos, hicieron peticiones a los políticos, establecieron coaliciones con diversos grupos activistas en poder de los hombres, se manifestaron en las calles, se dirigieron al público a través de los periódicos y la radio, construyeron clínicas de obstetricia, organizaron escuelas nocturnas para mujeres, desarrollaron programas de salud para la mujer y establecieron contactos con grupos feministas en el extranjero. Como resultado de todo ello, contribuyeron a que ya antes de 1940 se aprobara un conjunto de leyes que, en cuanto a las medidas que afectaban a las mujeres, era uno de los más progresistas del mundo”. (p.27).

lenguaje del romanticismo, del simbolismo, del modernismo y de las vanguardias. En *Jardín* se muestra cómo estos movimientos abren, pero también cierran, posibilidades de expresión y desarrollo para las mujeres.

La tenue trama de *Jardín*

Es llamativa la centralidad que tienen en *Jardín* las figuras de encierro y aislamiento. Sobre todo en sus tres primeras partes, que narran la vida de Bárbara en su casa, su jardín y al lado del mar, encontramos constantemente escenas de ventanas tapiadas, puertas que se cierran para siempre, rejas que aíslan del exterior (“Es una niña triste, y eso que no sabe aún cuántas puertas van a cerrarse en su vida”, p. 19). La infancia y primera juventud de Bárbara, reconstruidas por una narradora extradiegética focalizada en la protagonista, están estrechamente vinculadas a la casa que habita –grande, vacía, poblada de ausencias fantasmagóricas más que de presencias ciertas–, al jardín que la rodea y al mar cercano y lejano, que representa una promesa de libertad.

En las dos últimas partes del libro Bárbara deja, de la mano de un marinero del que se enamora, su casa y su aislamiento y hace su ingreso al “mundo”. El quinto apartado narra la vida cosmopolita de Bárbara, sus viajes por distintos países europeos, su descubrimiento y participación en la guerra, su sorpresa ante la prisa de la vida urbana, su rechazo de la mecanización y alienación de los sujetos. En medio de todo esto, Bárbara tiene dos hijos, lo que es narrado con el mismo ritmo acelerado que sus otras experiencias. De esa manera, la novela subvierte la ideología burguesa de la feminidad, según la cual las mujeres encuentran su realización en la maternidad y el cuidado de su hogar.

Después de muchos viajes y vivencias mundanas, la protagonista decide regresar a su casa y a su jardín. Llega en barco de vuelta a su isla con su marido, pero desembarca sola sin que él lo sepa y se encuentra con un extraño pescador que le cuenta los cambios que ha habido en los alrededores –por fin hay cerca una ciudad, también un pueblo de pescadores y aunque el jardín se ha convertido en selva, la demolición de la casona y su conversión en un hotel anuncian la llegada de la “civilización”– y la guía hasta los linderos de su casa. La novela termina con Bárbara viendo una enorme piedra desprenderse del muro, el que después también se derrumba y que, suponemos, mata a la protagonista. Se trata de un final ambiguo, como lo son también muchos otros aspectos de la novela.

Retratos de Bárbara en la intimidad

Los escenarios en los que transcurren la infancia y adolescencia de Bárbara son descritos en diversos momentos como amenazantes y opresivos, llegando incluso a tener características terroríficas, lo que permite a Catherine Davies (1997)

leer *Jardín* como una novela gótica. Elzbieta Sklodowska (1997) señala que los únicos espacios que se escapan a esa caracterización infernal son la biblioteca y el sillón donde, a través de la lectura, Bárbara realiza parte importante de su aprendizaje del mundo (p.174).

Los lugares y momentos en los que Bárbara se vuelve sobre sí misma –sobre su historia, sobre su memoria, sobre las imágenes suyas y de sus familiares que recupera a través de las fotografías que no solo mira, sino que también recorta e interviene– configuran instancias de construcción de una individualidad que, hasta cierto punto, logra escapar a los moldes de feminidad impuestos socialmente. Bárbara parece ser, en estos apartados, un sujeto que se construye a sí mismo, que no tiene un padre al que se deba someter, una madre que constituya un modelo a seguir, o un hermano varón que se lleve toda la atención y los privilegios. Del padre no se habla nunca, mientras que el hermano muere cuando todavía es muy niño (“Había sido necesario que él muriera, que él dejara la casa sumida en silencioso cataclismo, para que ella pudiera alcanzar un poco de su omnipotencia, uno solo, el más leve de sus derechos” (p.17) y la madre desaparece tras una puerta, probablemente abrumada por la pena provocada por la pérdida del hijo. Es cierto que hay lecciones de silencio, de conformidad, de pasividad, que según la narradora Bárbara va aprendiendo a medida que crece, pero también es verdad que la protagonista sabe conquistar para sí misma reductos de creatividad y autonomía.

Podría pensarse, como se señaló antes, que al encierro y aislamiento de la protagonista en las primeras partes de *Jardín*, se contraponen la liberación posibilitada por su salida al mundo en el quinto apartado. Es importante notar, sin embargo, que una de las características más notables de la novela es que, si bien se construye en torno a una serie de oposiciones –el jardín y el mar, la isla y el mundo, el encierro y los viajes–, la valoración que reciben sus términos es dinámica y ambivalente. De esta manera, todos los espacios y tiempos habitados por Bárbara son connotados, tanto positiva como negativamente. Lo que le ofrece su casa solitaria, desprovista de autoridades patriarcales⁷ es un espacio de exploración y despliegue del yo, de lectura y relectura de libros que amplían sus horizontes; es también un tiempo detenido –simbolizado por el reloj que en algún momento se quedó parado a las seis y cuarto– que permite el ocio, los paseos sin destino por el jardín, la observación de la casa, no como un espacio doméstico del que haya que hacerse cargo, sino como un recinto poblado por historias, memorias, temores, fantasías. Es posible leer este cronotopo lentificado y aislado como un espacio de repliegue, e incluso de resistencia, frente a dimensiones de los procesos

⁷ En este sentido, comparte algunas características con lo que Francine Massielo (1985) denominó novela feminista de vanguardia, sobre todo la referida al cuestionamiento de la genealogía como índice de la identidad personal y de la figura paterna como eje de los procesos de significación social (p.808).

modernizadores que erigen la velocidad, la productividad y los logros instrumentales en los criterios rectores de la organización de la vida social.

Lo que encontramos en las tres primeras partes de *Jardín* es el esfuerzo por construir y preservar un espacio de intimidad que no está sometido ni a las reglas de la domesticidad, ni a las de la inmediatez de las encarnaciones instrumentales de la modernidad. El centro y motor de este universo es el yo de la protagonista, quien se desdobra para observar en forma detenida y minuciosa sus pensamientos y emociones:

Con paciencia de orífice encargado de hacer una joya de reina, con paciencia de orífice puesto a escoger ante una bandeja de gemas, iba ella ordenando sus pensamientos dispersos aún, como bando de torcaces en donde el gavilán ha hecho presa; y en estas largas horas de reposo, con los ojos cerrados, laxo el cuerpo y el espíritu, probaba a entresacar despacio sus ideas, a limpiarlas de la bruma en que salían envueltas [...] (p. 75).

Confluyen en esta bella representación de la actividad introspectiva imágenes de máxima elaboración artística –la joya de reina– con las de materiales y relaciones del mundo natural (gemas, torcaces, gavilanes). Según esto, el yo necesita tiempo y dedicación para explorar en su interior, para ordenar y pulir las ideas. La estructura del párrafo, con la repetición de “con paciencia de orífice” al inicio de las dos partes de la primera oración, da cuenta de otro rasgo singular de *Jardín*, que es el de la centralidad de las construcciones anafóricas (por ejemplo, en el capítulo VII de la primera parte encontramos los siguientes inicios de párrafos: “Cristales, turbios cristales de la casa”/ “Cristales de las vidrieras emplomadas...”/ “Cristales de la casa...”/ “Cristales de la casa en los retratos”/ “Cristales de la casa para filtrar el sol, para filtrar el ruido, para filtrar la Vida...”/ ¿Los recuerdas ahora?/ “Cristales, cristales de la casa...” (pp.47-48).

Esa estructura de repeticiones es importante también en el nivel de los acontecimientos narrados: casi todos los eventos importantes ocurren dos veces (hay dos acercamientos al pabellón, dos avistamientos de la ciudad, dos Bárbaras, dos tiempos en permanente contrapunto, el pasado y el presente). De esta manera, las descripciones, reflexiones, recuerdos presentes en la novela se van construyendo, no a partir de acercamientos únicos, sino de aproximaciones y amplificaciones sucesivas. Lo que se representa es una relación exploratoria con la realidad, de búsquedas, de ensayos, de accesos a sentidos que no son inmediatos, sino que se configuran con avances, retrocesos y reorientaciones. En estos aspectos, *Jardín* comparte con las novelas de María Luisa Bombal, Norah Lange y Teresa de la Parra una estética que fragmenta el universo coherente y unitario masculino, que fractura la linealidad temporal a través de la inclusión de representaciones

pictóricas (en la novela de Loynaz son sobre todo fotos), que recurre a la repetición para disgregar la unidad temporal (Masiello, 1985: 808).

Uno de los acontecimientos más importantes de la novela es el encuentro de Bárbara con un pabellón antiguo que había quedado tapado por el jardín, con el que se topa en una primera aproximación que no se sabe si es febril u onírica y al que logra volver después de un tiempo indeterminado de enfermedad y convalecencia. El encuentro del pabellón lleva a Bárbara a descubrir las cartas que configuran gran parte de la textualidad de la tercera y cuarta parte de *Jardín* y que despliegan una fuerte crítica al lugar que las estéticas románticas y modernista conceden a las mujeres. Bárbara halla en un pequeño baúl un conjunto de cartas enviadas por un tal A., al que identifica con uno de los personajes que ha visto en las fotos familiares, a la antepasada con la que comparte el nombre. Las misivas que ella le escribió a él no aparecen, así que solo tenemos la voz masculina. Esto, a la vez que simboliza el silenciamiento de la mujer en la relación, permite que quede un vacío en el que Bárbara puede situarse vicariamente. A medida que va leyendo las cartas enviadas por A. a su antepasada, la protagonista se identifica progresivamente con ella, llegando a ocupar su lugar, lo que la lleva desde una idealización de la posición de objeto de un amor apasionado, a la experimentación de un profundo temor por la posesividad y obsesión de A.:

Tu nombre es mío, y tus manos llenas de piedades infinitas, y tus pies, suaves pies de gacela que el cazador no ha acosado... Míos también son tus ojos, por donde veo pasar tus pensamientos como peces rojos en un acuario de oro... ¡Y mías tus pestañas azulosas, y tus trenzas perfumadas, y el inclinado lirio de tu cuello! Mía toda eres –tan blanca y tan fina–, mía toda, con tu claridad y tu dulzura, Bárbara, miel, cielo, eternidad, amor mío!... (103).

“¡Cómo se habrá defendido la asediada de esta absorción, de este horror de sentir todo su ser convertido en simple alimento de otro ser! Su suerte era la suerte de la presa” (128).

“¿Cómo se habrá defendido ella de esta tiranía! Más que de la del rey déspota, de la del esclavo villano.” (128).

“No hay cartas de ella; pero Bárbara presiente su loco dar vueltas en torno a la llama (129).

Bárbara toma, a través de la lectura de las cartas, parte de la identidad de su antepasada; en términos más generales asume la posición y función que el romanticismo y el modernismo le reservan a las mujeres: la de objetos del deseo masculino, la de la mujer pasiva admirada por los poetas: mujer frágil, pálida, casi insustancial, como la Bárbara decimonónica y como su descendiente. Aunque para la protagonista es cada vez más claro que los reclamos, demandas y exigencias

de A. constituyen una amenaza a la individualidad e incluso integridad de su antepasada –y por extensión a las suyas–, no logra sustraerse al magnetismo del imaginario romántico que se despliega frente a ella. Luego de leer la última carta, parte en un estado de arrebato emocional al acantilado al borde del mar, esperando encontrar un amor romántico y apasionado, una reencarnación de A. Pero la conciencia autoral desbarata sus expectativas, construye un encuentro amoroso, pero con un marinero mucho más prosaico, mundano y “razonable”, quien será el que finalmente la lleve al “mundo”.

Antes de pasar a la parte en que Bárbara “llega a la modernidad”, vale la pena detenernos un poco más en otro aspecto significativo de los capítulos dedicados a sus exploraciones subjetivas, a sus paseos solitarios por la casa y el jardín, a su descubrimiento del amor a través de las cartas de A. Bárbara es un personaje profundamente solitario, sin ningún vínculo afectivo significativo, sin muchos más espacios para explorar que los de su propio yo. En la introducción al libro *The Voyage In: Fictions of Female Development*, las editoras desarrollan una interesante reflexión en torno a la introspección y aislamiento de personajes femeninos, sobre todo en novelas europeas y estadounidenses de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Para ellas, “confinement to inner life, no matter how enriching, threatens a loss of public activity; it enforces an isolation that may culminate in death” (Abel, Hirsch y Langland, 1983: 8). *Jardín* muestra el desafío que enfrenta Bárbara al tener que construirse a sí misma sin tener espejos –los de su habitación están colocados a una altura tal que no reflejan nada– que le devuelvan alguna imagen suya. Más adelante, su marido no la ayuda a verse cómo es, sino que le impone lo que él quiere que sea: una mujer como las otras, previsible, desprendida de su singularidad, que para él es incómodamente misteriosa. En un momento su éxito es tal que, en sus viajes por distintas ciudades, Bárbara logra mimetizarse por completo con la forma de ser de sus habitantes.

Los ejercicios introspectivos que realiza en sus espacios privados le permiten a la protagonista de *Jardín* construir una subjetividad rica y reflexiva. En este aspecto, Bárbara puede ser vinculada con las heroínas de novelas decimonónicas europeas: “Excluded from active participation in culture, the fictional heroine is thrown back on herself” (p. 23). El desarrollo espiritual, emocional y moral que resulta de esta introspección se produce, sin embargo, a expensas de otros aspectos de la identidad (p. 21). En términos estructurales, *Jardín* también guarda relación con las novelas de “Spiritual Bildung” que estudia Marianne Hirsch (1983): “The plot of inner development traces a discontinuous, circular path, rather

8 “Por muy enriquecedor que sea, el confinamiento en la vida interior afecta la actividad pública; refuerza un aislamiento que puede llevar a la muerte”. (Todas las traducciones son mías).

9 “Excluida de una participación activa en la cultura, la heroína ficcional es lanzada hacia sí misma”.

than moving forward, culminates in a return to origins, thereby distinguishing itself from the traditional plot outlines of the Bildungsroman. With this circularity structures of repetition rather than structures of progression come to dominate the plot¹⁰ (p. 26). Ya vimos que, finalmente, Bárbara retorna a su jardín y es aplastada por el muro que cae sobre ella. La circularidad del texto no está dada solo por el regreso de la protagonista a su lugar de origen, sino también por esas escenas que enmarcan su apertura y cierre, y que eternizan a Bárbara detrás de las rejas.

Interesa destacar que la novela de Loynaz despliega una valoración compleja de los espacios de intimidad de Bárbara. A la vez que se valora ese tiempo detenido que permite la introspección, también se llama la atención sobre los riesgos del aislamiento y sobre los vacíos que pueblan la vida de la protagonista. Su principal carencia tiene que ver con la desaparición de la madre y en general con la falta de vínculos afectivos en su vida; esto la pone en una posición de vulnerabilidad que la lleva a una identificación casi simbiótica con su antepasada, lo que por momentos constituye una amenaza de disolución identitaria. Uno de los principales temores de las heroínas decimonónicas, que solo contaban con su interioridad, era el de volverse locas y quedar totalmente alienadas. Es interesante notar esta coincidencia entre el relato de formación de Bárbara en las primeras partes de *Jardín*, y lo descrito por la crítica para muchas novelas de escritoras del siglo XIX. Esto refuerza la idea de que en su casona Bárbara tiene una vida que no se corresponde en términos epocales con la que se despliega en el exterior. Es llamativa esta configuración, más aún si se piensa que Loynaz escribía en un contexto en el que ya las mujeres tenían otros espacios de desarrollo y participación, que aunque disputados y controlados, permitían una mayor presencia femenina en el espacio público. Lo que no es representado en la novela es el cronotopo que media entre el universo decimonónico de la mansión familiar y la acelerada vida moderna estadounidense y europea de los últimos apartados del libro. Bárbara “salta” de una premodernidad latinoamericana a una modernidad metropolitana, omitiendo elípticamente lo que imaginamos que está entre medio: La Habana de las primeras décadas del siglo XX.

“Y así entró Bárbara al mundo”

A la experiencia cosmopolita de Bárbara se le dedica mucho menos espacio narrativo que a su infancia y juventud en la solitaria casona familiar. Los apartados que reconstruyen esta etapa ya adulta de la vida de la protagonista no solo están narrados en un ritmo mucho más acelerado y elíptico que el de los capítulos anteriores, sino que se construyen casi enteramente desde la perspectiva del

10 “La trama del desarrollo interior traza un camino discontinuo, circular; en vez de avanzar, culmina en un retorno a los orígenes, distinguiéndose de esta manera de las tramas tradicionales del Bildungsroman. Con esta circularidad, la trama se ve dominada por estructuras de repetición más que de progresión.”

marinero-marido. El narrador sigue siendo extradiegético –y no deja de intervenir la historia con sus comentarios e incluso apelaciones al lector o a los personajes– pero está focalizado en el marido, que nunca es identificado con un nombre. Si la estética romántica, modernista y el género epistolar proporcionaron los lenguajes y modelos para narrar la vida de Bárbara en su aislamiento, en los capítulos dedicados a su vida mundana se articula el modernismo con alusiones a las vanguardias. En un claro guiño a Julián del Casal, el narrador señala que “De nadie como de Bárbara pudo decirse que sentía el impuro amor de las ciudades...” (p. 226). Y, aparentemente, en este espacio la protagonista por fin se libera del encierro y la experiencia muchas veces carcelaria de su vida anterior: puede viajar por todo el mundo, desplazarse por la ciudad, ir al teatro, disfrutar de las multitudes, incluso tener una participación activa en la guerra (que es tratada en forma bastante irónica, por cierto). Pero también está sometida a los esfuerzos de su marido y de la sociedad entera por vestirla igual que a todas las mujeres, de transformarla en una mujer más, indiferenciada del resto (“Y él había pensado con razón: Vestida como las demás mujeres, como las demás mujeres sería ella también” p.213).

Como lectores ya no tenemos acceso a los afectos ni pensamientos de Bárbara, solo sabemos lo que espera el marido y lo que él piensa que le pasa a su mujer. Pero sí podemos recordar lo que en los apartados finales dedicados a su vida en la isla relata el narrador de sus expectativas: “Sí, ella quería ser libre; quería mover los pies y ensanchar el horizonte. Le pesaba hasta el pétalo de una flor si con él quería detenerse; no soportaba un hilo de seda si con él se le hacía un nudo. Que el amor le fuera ala y no cadena. Que le fuera camino en vez de puerta cerrada cuya enmohecida llave se arrojó al mar” (p. 184). Aunque Bárbara pueda viajar por el mundo, lo hace siempre bajo la mirada y el control de su marido. Es interesante que, en el momento en que este personaje puede experimentar la libertad de movimiento y desplazamiento que la acerca a la experiencia de los sujetos modernos, es cuando más sometida se encuentra a la tutela patriarcal.

Recién cuando la protagonista regresa a su isla, la narrativa vuelve a focalizarse en ella. Lo que encuentra Bárbara al volver es que la civilización le está ganando a la naturaleza, que aunque su jardín ha crecido y se ha desbordado, e incluso parece amenazar con tragársela, como la selva a los personajes de *La Vorágine*, su casa está siendo demolida para emplazar en su lugar un gran proyecto hotelero. Pareciera estar representándose acá el violento choque entre un mundo premoderno y proyectos modernizadores de transformación radical. Pero a diferencia de lo que ocurría en las narrativas mundonovistas, acá no es tan evidente qué es lo bárbaro y qué lo civilizado, ni cuán positivo es lo uno y lo otro. El jardín podría asociarse a la barbarie, pero es a la vez un espacio culturizado, simbólicamente denso, en el que se despliega con profundidad la subjetividad de la protagonista.

La urbe moderna, por otra parte, es asociada a la aceleración de la vida, a la enajenación de los sujetos, a la conquista de una independencia femenina que es solo aparente y se paga con la uniformidad.

El aspecto común, el hilo que atraviesa y une los dos grandes cronotopos de la novela es el ansía de Bárbara por conquistar una libertad que siempre parece esquiiva. En este sentido, el universo configurado por la conjunción casa-jardín-mar ofrece un tipo de libertad que se pierde totalmente en el mundo urbano: la libertad de la autoexploración, del ensayo y el rearmado de distintas posiciones subjetivas –pensemos acá en Bárbara recortando su imagen en las fotos y ensayando cómo se verían en distintos escenarios, con otras configuraciones–, de la difícil confrontación con modelos de feminidad que constriñen y disciplinan a las mujeres. En su análisis de estos modelos, que aunque con variaciones están presentes tanto en el espacio tradicional de la casona como en el de la ciudad, Loynaz muestra cómo muchos de los discursos y prácticas aparentemente orientados a proteger e idealizar a las mujeres, son en verdad formas veladas de dominio y control. Su atención se centra en *Jardín* y en muchos de sus poemas, en las trampas del discurso amoroso: “¡Hilo de amor trémulo! Tan débil y tan seguro, tan fino y tan apretado... Hilo de amor vivo, cárcel de seda tibia, tan difícil de romper...” (Loynaz, 1993: 42). *Jardín* contrapone dos momentos históricos muy distintos y dos formas de vida femeninas aparentemente opuestas –la reclusión en la casona versus los viajes metropolitanos– para mostrar cómo en ambos persisten discursos que restringen la libertad de las mujeres. Ya sea en su articulación romántica, modernista o vanguardista, el discurso más peligroso es el que convence a las mujeres de que su deseo debe orientarse a ser deseadas por los hombres, a ser “bellas durmientes” a la espera de un príncipe.

Referencias

- Abel, Elizabeth, Hirsch Marianne & Langland, Elizabeth (Eds.) (1983). Introduction. En: *The Voyage In. Fictions of Female Development* (pp.3-19). Hanover: University Press of New England.
- Capote, Zaida (2012). “Huellas de la vanguardia en la obra de Dulce María Loynaz”. En: Díaz, Madelín (Comp.), *Encuentros sobre la obra de Dulce María Loynaz*. Pinar del Río: Ediciones Loynaz.
- Davies, Catherine (1997). *A Place in the Sun? Women Writers in Twentieth-Century Cuba*. London&New Jersey: Zed Books Ltd.
- Hirsch, Marianne (1983). “Spiritual Bildung: The Beautiful Soul as Paradigm”. En: Abel, Elizabeth, Hirsch Marianne & Langland, Elizabeth (Eds.). *The Voyage In. Fictions of Female Development* (pp. 23-48). Hanover: University Press of New England.

- Jongh, Elena (1994, Sept.). Intertextuality and the Quest for Identity in Dulce María Loynaz's *Jardín*. *Hispania* 77 (3), 416,426.
- La Greca, Nancy (2009). *Rewriting Womanhood. Feminism, Subjectivity, and the Angel of the House in the Latin American Novel, 1887-1903*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Loynaz, Dulce María (1993). *Jardín. Novela lírica*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- _____. (2002). "Mujer de humo". En *Poesía*. Edición Centenario 1902-2002. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Martínez Malo, Aldo (1999). *Confesiones de Dulce María Loynaz*. La Habana: Editorial José Martí.
- Massiello, Francine (1985). "Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia". *Revista Iberoamericana*, N° 132-133, 807-822.
- Molloy, Sylvia (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires: Eterna Cadencia editora.
- Montero, Susana (1989). *La narrativa femenina cubana 1923-1958*. La Habana: Editorial Academia.
- Puppo, María Lucía (2006). *La música del agua. Poesía y referencia en la obra de Dulce María Loynaz*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Skłodowska, Elzbieta (1997). "Hay una madre que la mira como se miran las cosas": usos de enclaustramiento en *Jardín* de Dulce María Loynaz". En *Todo ojos, todo oídos: control e insubordinación en la novela hispanoamericana (1895-1935)* (pp. 162-190). Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- Smith, Verity (1993). "Eva sin paraíso: Una lectura feminista de *Jardín* de Dulce María Loynaz". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLI (1), 263-277.
- Stoner, Lynn K. (2014). *De la casa a la calle. El movimiento cubano de la mujer en favor de la reforma legal (1898-1940)*. Madrid: Editorial Colibrí.