

3-30-2011

Dulce María Loynaz' Jardín: Subversive Tropological Discourse

Eugenio A. Angulo

Florida International University, eugenioangulo@hotmail.com

DOI: 10.25148/etd.FI11042707

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.fiu.edu/etd>

Recommended Citation

Angulo, Eugenio A., "Dulce María Loynaz' Jardín: Subversive Tropological Discourse" (2011). *FIU Electronic Theses and Dissertations*. 368.

<http://digitalcommons.fiu.edu/etd/368>

This work is brought to you for free and open access by the University Graduate School at FIU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in FIU Electronic Theses and Dissertations by an authorized administrator of FIU Digital Commons. For more information, please contact dcc@fiu.edu.

FLORIDA INTERNATIONAL UNIVERSITY

Miami, Florida

DULCE MARÍA LOYNAZ' JARDÍN: SUBVERSIVE TROPOLOGICAL
DISCOURSE

A dissertation submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of
DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

SPANISH

by

Eugenio A. Angulo

2011

To: Dean Kenneth Furton
College of Arts and Sciences

This dissertation, written by Eugenio A. Angulo, and entitled Dulce María Loynaz' Jardín: Subversive Tropological Discourse, having been approved in respect to style and intellectual content, is referred to you for judgment.

We have read this dissertation and recommend that it be approved.

Renée M. Silverman

Maida Watson

Aurora Morcillo

Erik Camayd-Freixas, Major Professor

Date of Defense: March 30, 2011

The dissertation of Eugenio A. Angulo is approved.

Dean Kenneth Furton
College of Arts and Sciences

Interim Dean Kevin O'Shea
University Graduate School

Florida International University, 2011

© Copyright 2011 by Eugenio A. Angulo

All rights reserved.

DEDICATORIA

A la memoria de Dulce María Loynaz y a la de mi madre.

AGRADECIMIENTOS

Al profesor Erik Camayd-Freixas, por su guía.

A Reinaldo Sánchez y Florence L. Yudin, por su magisterio.

A José A. Méndez, por su imprescindible apoyo.

A Dulce María Loynaz, por esta enseñanza: “La poesía no debe ser el adorno de un relato sino su verdadera estructura, su esencia y hasta si es preciso, su razón de ser”.

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

DULCE MARÍA LOYNAZ'S JARDÍN: SUBVERSIVE TROPOLOGICAL
DISCOURSE

by

Eugenio A. Angulo

Florida International University, 2011

Miami, Florida

Professor Erik Camayd-Freixas, Major Professor

The purpose of this dissertation is to analyze how the tropes or figurative discourse in Loynaz's novel, *Jardín*, becomes a means by which she involves the reader within a text that subverts socio-cultural conventions. Through textual analysis, it explains how the poet communicates her views of the world as a conflictive space where existence is the will to live, life being a human construction like a garden, and a woman's decision –often frustrated by men– to seek self-realization.

By tracing some critical studies focused on polarities allegedly present in *Jardín*, such as: poetry/prose, lyric poetry/novel, word/silence, life/death, character novel/space novel, civilization/barbarism, posmodernismo/vanguardismo, and femininity/feminism, this essay explores Loynaz's esthetic and ideological codes to demonstrate how opposition can be seen in her novel as part of her arrangement of an artistic philosophy.

This research refers to three main sources: the semiotician Umberto Eco's notion of the text's indeterminacy as an *opera aperta*, reception theory, and Mikhail Bakhtin's concept of dialogism. By applying these theories to the analysis of this novel, I seek to show Loynaz's literary *modus* (tropological language) and ideological *dictum*, which

correlate oppositions and transform them as a point of departure to reconsider civilized life. The poet is presented as an esthetic force that compels the reader to question some false values, by creating an implicit but intelligent dialogue between him/her and a lyrical text. To describe such literary procedure, I coin in this study the term dialirismo (dialyricism).

My essay is centered on the tropes through which Loynaz creates her dialyric text. By focusing on metaphor, symbol, synecdoche, and metonymy, I examine Jardín as a convergence of the following conceptual aspects: intertextuality, primitivism, and feminist discourse. I argue that Loynaz's novel is a creative response to the literary tradition, as well as a proposal to understand writing –and reading– as an open, interactive process in search not only of artistic values but also of critical knowledge.

This exploration shows how the novelist faces a so-called civilized world through the eyes of her fictional character, Bárbara, who confronts patriarchal discourse. It celebrates Loynaz's poetic representation of this inquisitive woman, in her fenced garden, as a human being who can see, above and beyond an iron curtain, the possibility to overcome an aggressive male-centered civilization.

CONTENIDO

CAPÍTULO	PÁGINA
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1: El lenguaje tropológico en Jardín: ¿dialogismo o dialirismo?.....	26
CAPÍTULO 2: Dulce María Loynaz: ¿reticente o interactuante?.....	75
CAPÍTULO 3: Jardín: ¿creación extemporánea o producto histórico?.....	105
CAPÍTULO 4: Polaridades de Jardín	
4.1 ¿Primitivismo o visión del progreso?.....	142
4.2 ¿Texto posmodernista o de vanguardia?.....	156
4.3 ¿Escritura femenina o feminista?.....	178
CONCLUSIÓN: Jardín como discurso tropológico subversivo.....	197
BIBLIOGRAFÍA.....	203
VITA.....	217

INTRODUCCIÓN

“Definir es limitar. Cortar la idea con la palabra, vaciar el éter en el molde. ¿Por qué tienen los hombres esta obsesión de las definiciones?”

Dulce M. Loynaz (Jardín 264)

El origen de mi estudio de la novela Jardín, de la escritora cubana Dulce María Loynaz (1902-1997), se halla en una provocación literaria. Dos frases que escribiera Juan Ramón Jiménez en una semblanza sobre la autora, describiéndola como “arcaica y nueva”, como “poetisa dormida y despierta a la vez”¹, me incitaron a comprobar si había en ellas *justicia poética*.

La pesquisa me valió algunos hallazgos. El primero ocurrió al releer Jardín: me impactó no sólo su raigal poesía, sino también su modo de inquietar el pensamiento reflexivo. El segundo fue académico: al dedicarle un ensayo en el curso de teoría literaria del Dr. Erik Camayd-Freixas, advertí que la crítica no le había prestado la atención merecida. El tercero es más cercano: percibí que una parte de sus críticos aluden a un fondo de oposiciones que, en mi opinión, han condicionado el enjuiciamiento de la novela. Ante este último descubrimiento, me asaltó una pregunta: ¿es, o no es, el *jardín* de Loynaz un *terreno* sembrado de contradicciones? Persiguiendo una respuesta consecuente, decidí emprender una investigación.

Jardín ha sido, y es, un reto para los críticos. Algunos intentan clasificarla como producto híbrido de los géneros *novela* y *poesía*. Otros la miran como pieza anacrónica –la propia autora la tilda de “extemporánea”– o encasillan su estilo como sucedáneo del llamado “intimismo femenino” de la literatura hispanoamericana de su tiempo. La

¹ En “Dulce María Loynaz” [1937] (98-101), que consigno en la relación de la bibliografía consultada.

mayoría valora sus méritos artísticos, pero en función de la personalidad de Loynaz, mediante una lectura biográfica en clave u oponiendo por separado muchas de las características del texto. Al parecer, la tentación radica en querer describirla impresionistamente, ya sea con un enfoque tendencioso de las ideas estético-filosóficas de la escritora, con un instrumental crítico subordinado a intenciones apologéticas, o con una perspectiva psicológica (o psicoanalítica) que es a veces, más bien, psicologismo. El verdadero reto ha sido, para mí, explicar la condición de “obra abierta”² que posee el texto loynaciano, como construcción de un lenguaje mediante el cual la autora convoca al público lector a actualizarlo con su lectura.

Iniciada mi investigación, fui comprendiendo por qué Jardín es *rara avis* en la literatura hispánica. Loynaz, desafiando los convencionalismos retórico-formales tanto de la novela como de la lírica, revitaliza los recursos literarios en su texto, cuyos significados se construyen a partir de un doble diálogo: el primero, entre las tendencias estéticas, literarias, filosóficas, psicológicas e ideológicas que contienden artísticamente en el libro; y el segundo, propiciado por un lenguaje poético sensibilizador, entre la autora y el lector o la lectora, en virtud del cual ambos *conspiran* productivamente.

El entramado de oposiciones que se le atribuyen a Jardín abarca áreas tales como: el género, el estilo, la estética, la orientación literaria y la ideología; y al parecer, ha tentado a los especialistas a aplicar esquemas clasificatorios para justificar sus valoraciones³. Ante esa tendencia, me he preguntado si esas contraposiciones son reales o

² Concepto de Umberto Eco al que me refiero en el Capítulo 1.

³ María Lucía Puppo, por ejemplo, dedica una sección de su ensayo La música del agua: Poesía y referencia en la obra de Dulce María Loynaz a comentar “las paradojas en torno de Dulce María Loynaz y su obra” (15).

más bien el resultado de una elaboración teórica regida por enfoques metodológicos o didácticos. Y aun si aceptamos la existencia de tales oposiciones como inmanentes al texto, ¿debemos inferir que éstas provienen de un supuesto pensamiento binario o maniqueo que limita a la poeta⁴, y que se convierte, literariamente, en su propia rémora?

Consciente de que el hecho de aceptar como reales esas oposiciones conlleva el riesgo de mirar daltónicamente, o sea, de ignorar la gama que suele existir entre dos polos, he buscado una vía que no conduzca al rechazo sino a la asunción creativa, obedeciendo tal vez a la vieja ley dialéctica de la *negación de la negación*. En otras palabras, considerando los criterios de quienes me han precedido en el estudio de Jardín, he intentado dialogar bibliográficamente con un grupo de ellos, y de ellas, a fin de fundamentar mi análisis.

Como muestra de la receptividad con que me he aproximado a la bibliografía crítica consultada, anticipo aquí uno de los juicios con los que coincido en parte, pero que, también parcialmente, contradigo en mi trabajo. Es el caso de la estudiosa brasileña Laura Chaer, quien, convencida –al parecer– de que la antítesis constituye el modo en que se estructura el pensamiento de Loynaz, sostenía en 1961, en su tesis de doctorado⁵: “La concepción agónica de la obra de Dulce María se revela aun en las ideas antitéticas que son como el virus o el espíritu demoníaco de su prosa o de su poesía. Sobre todo en

⁴ Utilizo la palabra poeta, y no poetisa, para evitar la connotación de *secundaria derivación* que parece adquirir la segunda. Loynaz relataba que, una vez, alguien la llamó “poeta con faldas”, y que, considerándolo un insulto, había decidido identificarse, en lo sucesivo, con el término poetisa (Martínez Malo, Confesiones de Dulce María Loynaz 53), defendido por Mirta Yáñez (exprofesora mía) al proponer “despojarlo del matiz de subestimación y reponerlo en el legítimo lugar que le corresponde ...” (12).

⁵ Chaer tituló dicho ensayo “La grande ausencia en la obra poética de Dulce María Loynaz”, publicado fragmentariamente en la compilación Valoración múltiple: Dulce María Loynaz, que consigno en la bibliografía, y de la cual cito. Según Antonio A. Fernández-Vázquez en Dulce María Loynaz: Cien años después (175) (anotado en la lista bibliográfica), la Editorial Ofs. Gráficos Brasil Ltda. la publicó en 1961.

Jardín, confluyen lo real y lo imposible, lo pasado y lo presente, la vida y la muerte; lo pegajoso se entremete al lado de lo bello . . . ¡Lo inquietante que es el claroscuro, en toda la novela!” (487).

He revisado diversos estudios en torno a los temas más comentados sobre Loynaz, como el ensayo Contra el silencio, de Zaida Capote Cruz⁶, quien enfatiza “el doble sentido, la doble dirección de toda la poesía de Dulce María”, aunque aclarando que “la paradoja se da en ella como la complementación de opuestos. . . .” Dicha investigadora reconoce en los textos poéticos loynacianos “la unidad de los opuestos, el toque de equilibrio que hace de . . . [su] poesía . . . un reto no sólo sensorial, sino también del intelecto” (36-37), criterio que comparto plenamente.

Por esa vía conciliatoria, con la que evoco aquella fusión de don Quijote al referirse a su ingenioso *baciyelmo* (mitad bacía, mitad yelmo), y apoyándome en el hecho de que la novela de Loynaz se revela como *ars combinatoria*, he repasado el archivo –o sistema clasificatorio– de muchos de los críticos de Jardín con el fin de reconsiderarlo a partir de una teoría de la comunicación *figurada* de la realidad, a la que propongo llamar dialirismo, basada en una premisa: la re-creación del texto lírico por parte del público lector en el acto participativo de la lectura.

En el empeño de explicar el dialirismo de Jardín, centro mi estudio en el lenguaje figurado o tropológico que utiliza Loynaz en su discurso literario. Desde el principio he comprendido que, para captar los múltiples significados de ese texto, es preciso acercarse a él con mirada profunda, desprejuiciada y, por así decirlo, *perspectivista*. Una lectura

⁶ Tesis doctoral de la autora, publicada en el año 2005 (consignada en la bibliografía). “[M]i hipótesis”, declara en ella Capote con respecto a Loynaz, “[es] que la paradoja es el centro de su sistema poético” (34).

perspicaz de la novela nos muestra que su lenguaje lírico nos abarca y –de algún modo– nos transforma. Para iniciarnos en sus códigos, vale que nos preguntemos: ¿qué contiene ese jardín “invasor” –citando la metáfora de la autora– además de “ardorosa vegetación”, que no sólo es escenario de la novela sino también de un pensamiento inteligente?

He decidido valerme del término polaridades al aludir a dichas oposiciones, dualidades o contradicciones, en relación con las tendencias o filiaciones que suelen percibirse en Jardín; pero lo uso para describir una peculiaridad de la escritura de Loynaz: la creación, deliberada o inconsciente, de una tupida red de contrapuntos, interpretados a veces como contraposiciones de su estilo, cuya raíz se halla, en mi opinión, en su intertextualidad lírica. Esos contrapuntos –como explico más adelante– propician un diálogo que sustenta los significados estético-ideológicos del texto y revelan, al mismo tiempo, los retos del *ars poetica* de la escritora: aprender a vivir –y hasta a morir, según ella– en la poesía.

El que los títulos y subtítulos de los capítulos de mi trabajo figuren enmarcados por signos de interrogación y parezcan desprenderse de una lógica polarizada, no significa que las categorías aludidas sean realmente excluyentes, ni que no se pueda percibir tal oposición como parodia. Utilizo esas preguntas para incitar al lector o la lectora a buscar sus propias respuestas, e incluso a cuestionar lo que he escrito. Por otra parte, la división en capítulos que presento no significa que los temas no trasvasen de una parte a otra como *continuum* en mi ensayo. De hecho, pretendo hacer ver que cada uno de ellos, vaso comunicante del cuerpo literario orgánico que es Jardín, revela un aspecto intertextual e interactuante de la visión del mundo que Loynaz presenta en esta novela.

Verdaderamente, en Jardín abundan los contrastes. Fue escrita entre 1928 y 1935, pero no se publicó hasta 1951⁷. En sus páginas, Loynaz recorre con voz propia las sendas literarias que avanzan desde el modernismo y el posmodernismo hispanoamericanos hasta la vanguardia: partiendo de José Martí, Julián del Casal y Rubén Darío, o desde Delmira Agustini, Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou, hasta César Vallejo y Pablo Neruda, iluminados todos por tres padres literarios de la autora: Juan Ramón Jiménez, Marcel Proust y Rabindranath Tagore.

Para muchos –entre ellos la propia Loynaz–, Jardín es una *novela lírica*; para otros, una *novela poemática*, un *poema en prosa* o un *poema novelesco* que recoge los ecos del simbolismo francés. A tenor de las clasificaciones estilísticas y temáticas, se la ha considerado también *novela barroca* o *novela-romántica-escrita-a-destiempo*. No faltan los críticos historicistas y marxistas que opinan que *debe* verse como reflejo literario de la llamada “seudorrepública” cubana (período de 1902 a 1958). Algunos, como Fina García Marruz, aprecian en ella un “recorrido original por todo el ámbito del romanticismo, [del] modernismo y [la] vanguardia”⁸. Pero, en realidad, la obra excede la mayoría de las clasificaciones pues, disipando la supuesta frontera existente entre prosa y

⁷ Al parecer, Loynaz la revisó varias veces. Ella misma confiesa: “Yo nunca escribo una cosa menos de siete veces . . . [L]o manuscrito que haya llegado . . . de Jardín . . . son sólo bocetos de bocetos . . . [;] según se iban transcribiendo, aumentaban en extensión . . . (Cartas que no se extraviaron 121); y que, en vísperas de enviar el manuscrito de la novela a las prensas españolas, el editor le había hecho ver que “estaba saturada del libro, de leerlo o releerlo tanto, de corregir las galeras” (La hija del General 161). Aldo Martínez Malo, amigo y confidente de la autora, atestigua que “todavía en 1945 estaba trabajando en la novela” (“Cómo se escribió Jardín”). Sin embargo, Ramón de la Portilla opina que Loynaz no “revisitó” el manuscrito para enmendarlo, pues su proceso de creación está avalado por referencias concretas en la correspondencia de la escritora (10). Salvador Bueno, por su parte, valora el tiempo transcurrido entre la gestación y la publicación del libro como un “período de honda maduración y alquitaramiento” (“Con la poetisa en los años cincuenta” (141).

⁸ Véase su ensayo “Jardín, una novela inatendida” (592), anotado en la sección bibliográfica de este trabajo.

poesía, crea un espacio artístico personal a través de un lenguaje cifrado en los tropos, cuyo análisis introduzco en el Capítulo 1, y que son el asunto central de este ensayo.

La trama de Jardín parece moverse entre los *cronotopos* de la novela romántica y la modernista. Quizás uno de los mayores contrastes sea la polaridad aparente que se percibe entre su argumento o *sjuzet*, cercano al de la *novela rosa*, y la profundidad del trasfondo ideológico que se descubre al leerla inteligentemente. Su historia está centrada en el personaje de Bárbara, una joven de diecinueve años de principios del siglo XX que vive extrañamente solitaria en una vieja mansión junto al mar, cuyo jardín es más bien una pequeña selva amenazada por el desarrollo urbano. Este jardín –como explico después– deviene espacio metafórico en el texto.

La novela consta de cinco partes. En la primera, la narración del presente de la vida de Bárbara, única sobreviviente de una familia acaudalada disuelta por el abandono y la muerte –“¿[h]abrían muerto todas esas gentes?” (62)⁹–, alterna con la evocación de su niñez y adolescencia. En realidad, apenas hay acción por parte de la protagonista, que, en una especie de éxtasis contemplativo, se entrega en su alcoba a la remembranza de familiares difuntos (la bisabuela, el hermanito, los tíos, la criada Laura) y hasta de sí misma –unida afectivamente a una hermana menor también muerta, “la Niña”–, al encontrar como reliquia unas fotografías que provocan en ella la reflexión –“los retratos son como una silenciosa procesión de sueños” (59), y “es bueno mirarlos para aprender a vivir” (214), nos dirá después–, reminiscencia que resultará convincente, puesto que “un retrato es una pequeña resurrección” (211). En la *búsqueda del tiempo perdido*, a lo Proust, Bárbara descubre pronto que “así se va haciendo la Vida, con ceniza de muertes

⁹ Me referiré en todo momento a la edición de Jardín de Seix Barral, de 1993, consignada en la bibliografía.

superpuestas, con desechos de otras vidas” (39). Recuerda los trances angustiosos de su infancia –enfermedad, naufragio, muerte, soledad–, como “aquella niña buena que el mar perdió, aunque no lo sepa; que perdió el mundo, aunque no lo sepa” (41). Además, evocamos con ella un mito infantil en la “glosa de un cuento pasado de moda” (el de “La bella durmiente”), interpolada en esa primera sección de la novela como prefiguración simbólica de la vida sentimental de la muchacha.

En la segunda parte, comprobamos que Bárbara ha vivido, y sigue viviendo, en condiciones de absoluto ostracismo –“nunca había visto un periódico” (83)–, aunque “[ha] amado los libros con un amor casi voluptuoso” (73), pues “sorbían el jugo tierno de su visión de la vida” (95). Es primavera y, al recorrer el jardín, decide entrar en un pabellón abandonado, “extraño recinto” del que guarda una confusa memoria. En un momento parece levitar como atraída por la muerte, pero sabe que tiene que vivir: “[i]r por la Vida del modo que la Vida quería que la anduviera; con pie ágil, con manos buscadoras, con pensamiento terco e infatigable” (90). El enigmático personaje enferma y delira; llega a sentirse reencarnación de un ser de “hace cien años” (93). Sus “peregrinaciones por el jardín” se repiten; además, lee vorazmente (la Biblia, los libros clásicos, San Agustín, Shakespeare, Goethe). Su soledad la lleva a “un lento olvido de sí misma” (98); sufre también “una necesidad infinita de alas” (102). Desde el mirador de la casa contempla el entorno citadino: “¡Quién pudiera vivir en la ciudad y escuchar las canciones de los marineros y... Vivir!” (106). Se proyecta entonces una de las grandes tensiones del libro: ¿quién vence: el jardín o la ciudad? En el “mudo abrazo de la piedra y del árbol, ¿quién se desprendería primero?” (109). Llegado el invierno, la muchacha decide visitar otra vez el abandonado pero sugestivo pabellón, donde descubre algunas de

las centenarias pertenencias de la “bisabuela de las adelfas” –nombrada Bárbara, como ella–, “otra mujer joven y triste como ella” (123) que, al parecer, decidió escaparse de su medio *in illo tempore*.

En la tercera parte de la novela, Bárbara, aún sumida en la reminiscencia dentro del pabellón del jardín, encuentra una caja que contiene las cartas que su bisabuela recibió como ofrenda de un amor imposible. Leemos con ella, a lo largo de diez capítulos, fragmentos del epistolario de un hombre apasionado y enfermo, cuya escritura le valió para “[triunfar] de la muerte como había triunfado de la vida” (133). El testimonio de esa pasión la sume en la meditación filosófica: “Pertenece a la tierra. La tierra es la madre terrible, la madre saturnal . . . la madre prolífera”, “[l]a tierra como la tierra del jardín” (140-141); y la lleva a cuestionarse después: “¿Quién es ella [Bárbara]? ¿Ella misma o la otra?” (165), o a concluir: “Vivir es aprender a perder” (183). Sin embargo, esas cartas motivan a “volver a vivir” a su inquieta lectora, a percibir que “[e]l amor es una energía . . . pero el punto de proyección es siempre material: amante, amado” (135). Esa especie de catarsis la motiva a cambiar de vida y de entorno.

En la cuarta parte, a “la playa de[l] [jardín de] Bárbara” llega “un joven marino” –personaje innominado en la novela– cuyo yate ha quedado varado por una tormenta. Inquieta por el encuentro, vuelve a leer en su casa las cartas del amado de la bisabuela, lectura que ahora inspira “la inesperada primavera de su corazón” (207). Repasa los viejos retratos, pero “se siente más libre de ellos, se reconoce mejor y se sonríe a sí misma” (211). Perfila nuevos horizontes. El recién conocido, “ágil y bello como un héroe de la Hélade” (254), hombre de recursos que ha estudiado Geología Comparada, la enamora y le pide que se vaya con él en su barca y que “entre en el mundo” (251).

En la quinta parte, Bárbara, ya inmersa en el mundo de “la civilización” (el París de principios del siglo XX) y de la mano de aquel hombre “hermoso, dominador” y pudiente, enciende por primera vez una luz eléctrica y se inicia en “los albores de las Matemáticas” (257-258). Se enfrenta, por primera vez también, a “rostros ambiguos, rostros de sonrisas fabricadas”, a “los dientes del mundo”, a “la presencia del cálculo”, que domina la vida humana. Toma conciencia del entorno y, al alternar socialmente con otras mujeres, se ve a sí misma como “una hembra más entre las hembras de su especie . . . un animal blando y untuoso, vegetal más bien” (259), hembras condenadas a dar un “paseo en torno al sol” mientras los hombres “trabajan fuera del jardín” y “son siempre los mismos” (261). Descubre entonces que la independencia masculina se hace “a costa de la libertad del mamífero” (263), la mujer. Su compañero le proporciona una holgada vida: servicio doméstico, automóvil, dinero: “Él todo lo compra . . . Ella es lo único que él ha tenido sin comprar” (267). Comprende que, para él, “inteligencia disciplinada”, ella es una extravagancia silvestre, una “cosa desusada”, y presiente que algún día desaparecerá de ese medio de la misma forma en que ha aparecido, “sin intervención de la sociedad, de la familia, del Estado . . . [,] [fuera de] “la noche de los hombres que la aplastaría” (269), prefigurando, así, el final de la novela. Le disgustan la prisa de la vida moderna –“tal vez los hombres huyen de sí mismos” (277)– y la *socialité* de la que participa como “la Extranjera”, pues “nada se sabía de su casa ni de sus gentes” (287). Han pasado los años, y sus hijos, contagiados del “virus de la velocidad” de la época, se han marchado sin que la madre haya tenido “tiempo de enseñar[les] . . . todo lo que ella había soñado, lo que aún no había acabado de soñar” (279). Al estallar la Primera Guerra Mundial, “corre al frente de batalla” como enfermera (283). Después decide visitar aquellos lugares donde

transcurrió su infancia. Ama e “interpreta” el alma de cada una de las ciudades que visita (París, Londres, Burgos, Nápoles, Istambul, Nueva York, La Habana, Buenos Aires); y, finalmente, regresa a la suya (sin nombrarla) por el mismo mar que había cruzado en otro tiempo. Tras el desembarco, descubre que “la selva [el jardín] permanecía intacta” (291), aunque la luz eléctrica ha iluminado la localidad, ahora urbanizada. Internándose en el jardín “oscuro” y “en ruinas” pero triunfante –“el triunfo de la selva primitiva” (310)–, camina entre los matorrales buscando su casa. Encuentra a un joven pescador de dieciséis años (307) que se convierte en su guía y con el que sostiene un fugaz encuentro de matices eróticos. Pero, repentinamente, se desploma una parte de un antiguo muro y Bárbara *parece* sucumbir atrapada en su selva.

La trama de la novela posee como atractivo la consistencia poética, en cuanto a la dualidad jardín/mujer, de la narración, “sin que el lector”, al decir de Ana Cabrera Vivanco, “logre definir exactamente dónde empieza el jardín y dónde termina la mujer, o dónde empieza la mujer y termina el jardín . . .” (85).

Y, contrariamente a lo que no sólo Loynaz sino también algunos de sus críticos¹⁰ consideran uno de los rasgos fundamentales de Jardín, su aparente intemporalidad, podemos advertir que el tiempo constituye uno de los ejes de la trama poética que la acercan al concepto genérico de *novela*. De hecho, se presentan en ella dos signos de marcada temporalidad que se imponen en la narración: la reminiscencia (proustiana), recurso empleado por la autora para crear el doble plano evocación-realidad en que se mueve el argumento; y la inclusión *cronotópica* del epistolario amoroso como intertexto.

¹⁰ José A. Portuondo atribuye a Loynaz una “poética intemporalidad que campea en la casi totalidad de sus obras, especialmente en Jardín”, en “Voluntad de estilo en Dulce María Loynaz” (222) (anotado al final).

Pero Jardín es mucho más que la historia de Bárbara. Su espacio es la naturaleza misma, razón por la cual se la ha clasificado también como *novela de ambiente*. El jardín, en su dual condición de escenario y personaje, es el medio en que la protagonista, en opinión de algunos, deviene arquetipo poético femenino. Se ha dicho, además, que hay en ella una indagación profunda en la psiquis de la mujer, cuya representación simbólica obliga a estudiarla con la óptica de la literatura feminista. Por otra parte, en la concepción marxista se la mira como representación del ser burgués enajenado en su refugio e inmerso en sus propias contradicciones de clase. Tales aproximaciones poseen en común una limitación: su carácter absoluto. Y es que abordar a Bárbara desde el punto de vista puramente psicológico o sociológico supone someterla a patrones cuestionables, como los del psicoanálisis o el marxismo; de ahí que resulte más consecuente aproximarse a ella como a lo que realmente es, un ente estético-literario, y adoptar en el análisis una visión, como he dicho, perspectivista, reconociendo la naturaleza figurada del texto.

Jardín ha sido clasificada también como *novela de personaje*, y lo es, con un rasgo singular: en ella lo lírico no sólo expresa un modo simbiótico de aunar poesía y ficción, sino que, al mismo tiempo, define a la protagonista en la materia novelada. La voz poética crea un mundo que, a su vez, la transforma re-creadoramente frente a las aparentes antinomias que se le presentan como desafío: materia/espíritu, ser humano/entorno, verdad objetiva/verdad subjetiva, civilización/barbarie, mujer/hombre, discurso femenino/discurso patriarcal.

Uno de los aspectos sorprendentes de Jardín es que –como señalé al principio– la voz lírica que narra la historia, incluye o involucra al lector o la lectora en su mundo. Se trata de una inclusión *in extenso* que se produce en distintos momentos de la novela,

como cuando se nos advierte conminatoriamente: “Es el jardín de Bárbara que viene sobre ti también. Que te busca y te encuentra para macerar tu vida ...” (64) (el subrayado es mío). Ante tal implicación, no tenemos otra alternativa que la de preguntarnos: ¿cómo pueden *macerar* mi vida Bárbara, Loynaz y su mundo poético?

Ese diálogo implícito que crea Loynaz entre el texto y sus lectores o lectoras, así como la intertextualidad lírica de Jardín, se manifiestan en la novela a través del lenguaje tropológico. En virtud de los tropos loynacianos –del símbolo, primordialmente–, *somos* el jardín. La retórica poética de que se vale la autora –como explico en el primer capítulo– propicia la interacción con el público lector a un nivel ideológico, como ocurre en este reclamo admonitorio: “¿De qué huyes entonces, si estás huyendo de ti mismo, si el jardín eres tú?” (65) (el subrayado es mío). Provocación inquietante: como lectores o lectoras, experimentamos ante ese tú “la mórbida sensación de estar formando . . . también parte del jardín” (231).

Descubrir la complicidad suscitada por Loynaz entre la voz lírica y el público lector, nos hace reflexionar en que no se trata de sentir pasivamente la emoción estética, sino más bien de participar en un diálogo cuestionador por mediación de su lenguaje. Las reacciones de quienes leen podrán discordar, pero en cualquier caso percibiremos que esa productiva comunicación –no por poética, menos real– creada entre el texto y nosotros, se amplifica no sólo en nuestra sensibilidad estética, sino también en nuestro *convocado* pensamiento.

He preferido abordar tangencialmente las circunstancias biográficas de Loynaz, con la certeza de que la persona lírica que habita su jardín pertenece a una ficción literaria. No intento encontrar en su novela un testimonio, ni el espejo-reflejo de la vida

de la escritora. Sin embargo, considero oportuno ofrecer aquí algunos datos relevantes con el fin de ubicarla en su contexto histórico-literario y de mostrar, más adelante, cómo muchos han querido interpretar los textos loynacianos en función de su biografía¹¹.

Loynaz nació en La Habana en 1902, año de la inauguración de la vida republicana en Cuba. Su padre, Enrique Loynaz del Castillo, se había destacado como General del Ejército Libertador en la guerra contra España. En una sociedad machista como la cubana, Dulce María será siempre conocida como “la hija del General”. Sin embargo, fue su madre, Mercedes Muñoz Sañudo, criolla de ancestros acaudalados, quien les inculcó a sus hijos el refinamiento y la sensibilidad estética que la escritora y sus hermanos menores, Enrique, Carlos Manuel y Flor, mostraron desde muy jóvenes. “Nuestra madre”, ha dicho la escritora, “fue la persona que más influyó en nosotros, contrariamente a lo que muchos creen . . . [E]ra una mujer artista por naturaleza . . .” (González Castro 77-78); y con respecto a su formación cultural: “[Fue] una educación esmerada [la] que me dieron mis padres, un deseo de crear la belleza de los significados que pudieran acechar en las palabras” (Oramas 7; el subrayado es mío, pues atañe al análisis del aspecto estético-ideológico que examino en este trabajo).

A la pequeña Dulce María no le interesaban los juegos de niñas ni las muñecas, según su propia confesión¹²; pero sí demostró pronto una poderosa afición a la música, con la entusiasta guía de su madre. Su temprana inclinación a la poesía queda demostrada con la aparición de dos poemas suyos, cuando la autora sólo contaba dieciséis años de

¹¹ La mayor parte de los datos biográficos que ofrezco, provienen de la sección “Cronología” del libro Dulce María Loynaz, Premio de Literatura en lengua castellana Miguel de Cervantes 1992 (consignado en la bibliografía). Las citas textuales y los comentarios relacionados con esos datos, son míos.

¹² Citada por Cabrera en La voz del silencio (24), título del libro biográfico anotado al final de mi ensayo.

edad, en un periódico habanero de la época. Y entre 1920 y 1930, obtiene sus primeros éxitos, pues le publican sus sonetos dedicados a Cristo en la Revista de la Asociación Femenina de Camagüey, y la incluyen en las antologías La poesía moderna en Cuba (1882-1925) y La poesía lírica en Cuba. Además, recibe el título de doctora en Derecho Civil en la Universidad de La Habana, carrera que ejercerá moderadamente por cierto tiempo, pero que le permite llevar los asuntos jurídicos de su familia. Visita los Estados Unidos de Norteamérica, Turquía, Siria, Libia, Palestina y Egipto, donde compone “Carta de amor al Rey Tut-Ank-Amen”. En 1928 comienza a escribir Jardín, que concluye –como ya he señalado– en 1935. Cuando Federico García Lorca visita Cuba en 1930, frecuenta su casa y entabla relaciones de amistad con su familia, pero sobre todo con sus hermanos.

En 1936, Juan Ramón Jiménez, a quien Loynaz conoce personalmente en La Habana, incluye poemas de los cuatro hermanos en La poesía cubana. En 1937 la autora publica su poema “Canto a la mujer estéril” en la Revista Bimestre Cubana, que recibe los mejores elogios de la crítica y, especialmente, de Gabriela Mistral. En ese mismo año se casa con su primo Enrique de Quesada Loynaz, quien la mantiene en “escaso contacto con el [medio social] exterior”¹³, y del que se divorciará en 1943. En 1938 se edita en la capital cubana, por primera vez, su libro Versos (1920-1938).

En 1942 Juan Ramón Jiménez da a conocer la semblanza de Loynaz a la que me referido al principio, en la revista argentina Sur. En 1946, después de un largo recorrido por América del Sur (Perú, Chile, Argentina, Brasil y Uruguay –en este último país conoce a Juana de Ibarbourou–), contrae matrimonio en La Habana con el español (de

¹³ Cabrera, *op. cit.* (62).

Islas Canarias) Pablo Álvarez de Cañas. Lo había conocido a principios de la década de 1920, pero la madre de la muchacha, aduciendo diferencias de clase, se había opuesto al noviazgo y consiguió distanciarlos por muchos años.

En 1947, año en que Loynaz visita España, se publican las crónicas de sus viajes por Suramérica en el diario cubano El País, y su poemario Juegos de agua: Versos del agua y del amor en Madrid, ciudad en que la condecoran con la Cruz Alfonso X el Sabio. En el mencionado periódico empiezan a aparecer crónicas sociales firmadas por Álvarez de Cañas pero redactadas por ella¹⁴. “[É]l no las escribía”, ha confesado la autora, “y debo añadir que simplemente no lo hacía porque consideraba que éste era un trabajo, como quien dice, manual, que podían realizar otros” (Fe de vida 70). En 1948 le rinden homenaje público en la Universidad de La Habana. Ofrece recitales en el Ateneo y en el Lyceum Lawn Tennis Club de esa ciudad. Por otra parte, la Asociación Internacional de Poesía, radicada en Roma, la nombra Miembro de Honor, y en España se da a conocer su poema “Las cuatro estaciones de San Martín Loynaz”.

Álvarez de Cañas, convertido en cronista social de notoria prosperidad económica, se presenta como devoto representante de la *poetisa*, que, por demás, es “hija de General” en una sociedad regida por hombres y *exornada* con damas cuyos nombres figuran en las reseñas que él firma. “[Pablo] sacó mi obra de las tinieblas”, confesaba ya en la vejez Dulce María (Cartas que no se extraviaron 174); “fue no sólo el animador, [sino] el inspirador de mis mejores poemas –incluso en las Cartas de Jardín, que están en buena parte filtradas de las suyas– . . . [y] el que les dio viabilidad, esa condición jurídica

¹⁴ Según consta en la cronología presentada en Dulce María Loynaz: Poesía (277), que consigno al final.

que significa aptitud para mantenerse en el mundo” (Simón, “Conversación” 39). “Pablo era mi antítesis y mi complemento”, afirmaba, (Cabrera 69), aclarando que a ella no le gustaban las fiestas de la *alta sociedad*, pero que acompañaba a su esposo y después lo ayudaba redactando las crónicas según el gusto de la época¹⁵.

En 1950 pronuncia la conferencia “Mi poesía: autocrítica”¹⁶, dedicada a los alumnos de la clase de literatura de Raimundo Lazo, crítico literario y profesor de la Universidad de La Habana; en ella declara: “Jardín es . . . la lucha aquella, vieja como el mundo, de la materia que se rebela contra un yugo invisible y misterioso” (Ensayos 142). Recibe el título de Miembro de Honor del Instituto de Cultura Hispánica. En la Academia de Artes y Letras, presenta a un grupo de poetas españoles que visitan Cuba. Aparece en Madrid la tercera edición de Versos (1920-1938), y en La Habana un alegato suyo en contra de las corridas de toros.

Cuando en 1951 se publica Jardín en Madrid, el libro es “saludado por la crítica española con los encomios más altos”¹⁷ y, según muchos, resulta ser uno de los acontecimientos editoriales más importantes de esa década en España. La autora viaja por Europa, dicta conferencias en el territorio español, una de ellas sobre la reina Isabel la Católica; y visita las Islas Canarias, donde la agasajan. Entre 1952 y 1953 pronuncia nuevas conferencias: una en la Universidad de Columbia y algunas en La Habana. En la Universidad de Salamanca le ofrecen la cátedra Fray Luis de León y la nombran Vicepresidenta del II Congreso de Poesía. Además, publica su libro Poemas sin nombre.

¹⁵ Según Cabrera, *op. cit.* (83).

¹⁶ Véase la compilación Ensayos literarios de la autora, anotada en la bibliografía.

¹⁷ Según Bueno en el artículo citado (141).

En 1954 comienza a publicar en El País y en Excélsior –otro periódico cubano–, durante un año, sus artículos “Crónicas de ayer” y “Entre dos primaveras”. En 1955 aparece en Madrid Obra lírica, recopilación de poemas suyos, y la nombran académica correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, en Málaga. Ingresa como Miembro de Número en la Academia de Artes y Letras de Cuba en 1956. En ese año y en el próximo, dicta en La Habana sendas conferencias sobre Gabriela Mistral y Julián del Casal. En 1958 viaja a España y aparece en Madrid su libro de viaje Un verano en Tenerife y el largo poema elegíaco Últimos días de una casa. Pronuncia conferencias en Madrid, Islas Canarias y La Habana. En 1959 la eligen Miembro de Número de la Academia Cubana de la Lengua.

En ese año, 1959, con el triunfo de la revolución dirigida por Fidel Castro, comienza en Cuba una transformación sociopolítica que afecta los intereses de la burguesía y que pronto define su carácter socialista. Por ese tiempo, Dulce María realiza un breve viaje a los Estados Unidos, y en 1960 deja de ejercer como abogada. Sobre su retiro profesional, explicará, muchos años después: “Renuncié a seguir ejerciendo la abogacía y decidí no escribir más; pensé que la poesía no les interesaba ya a los cubanos”¹⁸. Su esposo sí decide abandonar la isla, pero *la hija del General* decide no acompañarlo: “Aquí [en Cuba] nací, aquí escribí mi obra, aquí vivo, y quiero morir en Cuba”, declarará más tarde (Mateo 51).

La conmoción de la nueva Cuba agobia a Loynaz, quien escribe a un íntimo amigo en 1960: “No puedo evadirme de la realidad . . . de la terrible realidad que estamos viviendo todos . . .” (Cartas a Chacón. Cartas a Ballagas 18). Sin embargo, a partir de

¹⁸ Cabrera, *op. cit.* (102).

entonces la escritora se retrae no sólo del medio social sino también de los predios culturales oficiales, aunque todo parece indicar que tanto ella como la Revolución se *evadieron* mutuamente.

En las dos décadas siguientes (de 1960 a 1980) se produce el gran *impasse* en la vida pública de Loynaz y en sus publicaciones. Por una parte, la escritora ha perdido a su devoto *agente* de relaciones públicas –su esposo, Álvarez de Cañas, exiliado en los Estados Unidos–; por otra, los dirigentes culturales de la Cuba revolucionaria, quienes priorizan la publicación de textos de autores comprometidos con la ideología marxista-leninista del nuevo gobierno, comienzan a considerar a la autora de Jardín como una “sobreviviente” del régimen burgués que tiende a encerrarse en su académica *torre de marfil*¹⁹. Según la escritora, a principios de la década de 1960, le ofrecen sendas cátedras en España y los Estados Unidos. Sobre su reacción ante esas propuestas, confesará, ya en la vejez: “[R]echacé cualquier posibilidad de abandonar mi patria (consideraba que huir sería una cobardía)”²⁰. Sólo aparece, *oficialmente*, de forma esporádica, como cuando integra la presidencia del Festival de Poesía que se celebra en el año 1968.

¹⁹ De hecho, en 1978, el cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea dirige –con guión suyo y del escritor Antonio Benítez Rojo– la película de ficción Los sobrevivientes (cuyo tema la emparenta con el cuento “Estatuas sepultadas”, de Benítez, influida a su vez por Julio Cortázar). En ella hay una velada referencia al ostracismo de Loynaz, al presentar a una rancia familia adinerada que *sobrevive* en el socialismo cubano intentando mantener, a puertas cerradas, sus antiguos privilegios. El humor negro de todo el argumento del filme parece extenderse al hecho de que Gutiérrez Alea le alquilara a Flor, hermana de Dulce María, la mansión donde aquélla vivía recluida en las afueras de La Habana, a fin de utilizarla como locación de su paródico filme. “Se me ocurrió hacer una metáfora . . . usando una familia burguesa que se queda enquistada dentro de la Revolución . . . con sus modales, vestuarios y ritos” (Oroz 170). El término “metáfora” me parece irónico en la voz del director, pues casi es una alusión directa a los burgueses *sobrevivientes* que eran en Cuba los Loynaz.

²⁰ Según Cabrera, *op. cit.* (101).

Sin embargo, ese distanciamiento de Loynaz no es, de ningún modo, estéril. Mantiene una animada vida ilustrada en su residencia habanera del Vedado, sede de la Academia Cubana de la Lengua –que mantiene con su peculio, pues no recibe ningún respaldo oficial (Loynaz, Cartas que no se extraviaron 9)–, donde reúne a los representantes de ésta y a allegados dilectos, “unos pocos y tesoneros amigos a los que la muerte o el exilio les acortaba el Círculo” (Padilla, “La cubana” 50). En su casa también se dictan importantes conferencias sobre la lengua y la literatura hispánicas. En 1968 ingresa como Miembro Correspondiente de la Real Academia Española, convirtiéndose en una de las cinco mujeres que ocupan ese puesto hasta ese momento. Interrumpe esa etapa de aislamiento el regreso de su esposo, ya muy enfermo, a Cuba, donde muere en 1974. Estremecida aún por esas circunstancias, Dulce María decide escribir, entre 1976 y 1978, el libro Fe de vida, biografía de su cónyuge con marcada orientación autobiográfica.

Lamentablemente, desde 1958 “no [vuelve] a ver publicada obra suya, hasta veintiséis años después” (Sedeño 49). Refiriéndose a ese “silencio punitivo”, la autora explica en 1987: “Me quedé tranquilamente en mi casa porque tampoco tenía nada que temer. Ése fue al parecer mi pecado, y me castigaron con el silencio” (Cartas que no se extraviaron 176).

La vida *intramuros* de Loynaz se extiende hasta la década 1980-1990. Por esos años, ella “consideraba insuficiente –y de veras lo era– la atención dedicada a sus textos y a ella misma por la sociedad cubana”²¹. En mi opinión, los dirigentes cubanos deciden *recuperar* a la anciana escritora –“quedada, pero no arrodillada” (Loynaz, Cartas que no

²¹ Véase la introducción que escribe Capote a Confesiones de Dulce María Loynaz, de Martínez Malo (8).

se extraviaron 91)– porque comprenden, un poco tarde, que a pesar de tratarse de una artista apática al proceso revolucionario, ésta ha prestigiado con su obra, y continúa prestigiando internacionalmente, la literatura de la isla. Con esta postura de revaloración cultural, el Consejo de Estado y el Ministerio de Cultura le conceden, en 1981, la Distinción Por la Cultura Nacional y la Medalla Alejo Carpentier. “Vieron que yo era una persona absolutamente inofensiva, [que] nada más que hacía versos . . .”, declarará, años después –retrospectivamente–, la autora de Jardín (Mateo 50). Según Cabrera, “[r]ezagados llegan, en la década del 80, las condecoraciones y premios que [Dulce María] cree no merecer . . .” (114).

En 1984 le publican en Cuba Poesías escogidas, “el primer título que rompió el silencio de [su] voz poética” en las editoriales literarias cubanas desde 1938²². La propia Loynaz ironizaba: “[N]o se explica que durante años [las autoridades cubanas] no se me hubieran acercado y de pronto vengan todos [a reconocerme] . . . Ahora vienen muchos, todos, hablan de un redescubrimiento, pero ya es tarde: han esperado demasiado tiempo”²³. En realidad, ella sí se lo explicaba, pues confesaba en 1987: “[El] gobierno . . . [sabe] que no comparto su ideología” (Cartas que no extraviaron 172). En ese mismo año, después de tan largo vacío, le entregan en La Habana el Premio Nacional de Literatura, y a partir de entonces se imprimen todas sus obras en el país. Como colofón, en 1992 España le otorga el premio Cervantes. En la magna ocasión, la homenajeadada declara: “[E]s para mí como una resurrección. Yo era una mujer que había entrado en la noche. Vivía encerrada en mi casa . . . Y en Cuba empezaron a darse cuenta de que yo no me

²² Según Juan Nicolás Padrón en el prólogo del libro de Cabrera ya citado (10).

²³ Según Cabrera, *op. cit.* (81 y 116).

había muerto . . .” (Castelo 57; el subrayado es mío, para destacar el reproche irónico de la escritora). Loynaz muere en La Habana en 1997, a la edad de noventa y cuatro años.

Con respecto a la versión dada por la propia Loynaz sobre algunos de los aspectos más significativos de su biografía (niñez y juventud, relación con Álvarez de Cañas, retraimiento con respecto a la revolución de 1959 y las publicaciones, etc.), reproduzco en el Capítulo 2 algunos juicios que la autora emitió, en diferentes momentos de su vida y a modo de autocaracterización pública, y con los que propició, en gran medida, la percepción de Jardín como un espejo de esas circunstancias personales.

Como he aclarado, en mi análisis de Jardín evito identificar al narrador, o la narradora, con Loynaz. En realidad, ella apela a un recurso común de la retórica de la ficción: se convierte en *autora implícita*, distinta de la mujer real que es, creando, por un lado, una versión superior de sí misma (Booth 92), y, por otro, a un lector o lectora *ideal* con quien pactar su ficción lírica. Basado en lo anterior, considero, tanto al narrador-narradora de la novela como a sus personajes, entes ficticios dotados de existencia literaria propia, y no proyecciones miméticas de la persona empírica que fue su creadora. En realidad, esa separación ocurre en la mayor parte de las obras de ficción; pero considero necesario indicar que parto de ese principio, por el cual desligo al ser humano Loynaz, de la representación independiente que ha creado en su texto.

En el Capítulo 1, como he anticipado, explico el concepto de lenguaje tropológico que adopto en mi estudio, trazando primero un bosquejo de su origen y evolución en el marco de la Retórica tradicional, y explicándolo desde diversas perspectivas (como la de la semiótica) presentadas en estudios realizados en los últimos tiempos. Al examinar algunas de las consideraciones de tratadistas contemporáneos, como Umberto Eco,

Roman Jakobson, Hayden White, Paul De Man y Jürgen Habermas –entre otros–, expongo mis puntos de vista, tanto los convergentes como los divergentes con respecto a sus teorías y a su posible aplicación en el análisis del texto de Loynaz. Me centro en los tropos fundamentales: la metáfora, el símbolo, la metonimia y la sinécdoque, e intento dilucidar la función que desempeñan en la novela. Por esa vía, establezco un puente conceptual entre el lirismo loynaciano y la teoría dialogista de Mijaíl Bajtín, para proponer, con un enfoque combinatorio, que se reconozca lo que percibo en Jardín como diálogo autora-lector/lectora de contenido estético-ideológico, en la modalidad literaria que llamo dialirismo.

En el Capítulo 2 hago ver cómo ha predominado en los estudios sobre Loynaz la actitud de recurrir a su biografía para explicar su obra lírica. Aclaro que, en mi opinión, ese analogismo se debe, por un lado, a las propias declaraciones de la escritora, que ha remitido muchos de sus textos a sus circunstancias vivenciales; y, por otro, a lo que se tiene como una constante suya: la fluctuación entre la palabra y el silencio. Exploro la doble significación de éste en su escritura como uno de los temas clave de Jardín y como actitud de la autora ante el texto mismo. Intento mostrar cómo el silencio constituye una función literaria que relaciono con la *teoría de la recepción* y el dialirismo, pues la novelista reserva y concede un espacio productivo al público lector para crear el intercambio sensible e inteligente que provoca la novela.

El Capítulo 3 constituye un análisis de la ubicación, tanto sincrónica como diacrónica, de Jardín. Indico los contextos que influyen en la novela, a fin de mostrar sus filiaciones histórico-literarias. Reseño algunas dualidades y contradicciones que suele enfatizar la crítica cuando se clasifica el texto por las influencias que recibiera la autora:

romántica, modernista, posmodernista, prevanguardista, vanguardista, entre otras; y propongo que, en vez de aplicar clasificaciones preconcebidas, se detecte en la escritura poética loynaciana una asimilación creadora de tales influjos y, especialmente, una actitud divergente que la singulariza.

En el Capítulo 4 explico algunas de las polaridades que parecen entretejer la red literaria que es Jardín, tales como: primitivismo/visión del progreso; posmodernismo/vanguardismo; escritura femenina/feminismo. Analizo cómo tales tendencias convergen dialíricamente en el texto al crear la autora, entre ellas, un contrapunto literario canalizado en la expresión tropológica. Intento, así, profundizar el rastreo en los contenidos ideológicos del discurso de Loynaz, examinando cómo asume ella las influencias de diverso signo ya mencionadas y logra crear un discurso propio que desafía las convenciones *ad usum*. Acojo, en lo que respecta a la consideración del tema feminidad-feminismo, el criterio de Lucía Guerra-Cunningham según el cual “la escritora como ente social en un grupo particular, posee una realidad diferente a la de los hombres, y esta visión se elabora a partir de técnicas literarias que no son necesariamente idénticas a aquellas utilizadas en la literatura de sus coetáneos” (cit. en Alcira 16).

Pretendo demostrar, en fin, con ejemplos extraídos del texto, que la concepción dialírica de Loynaz revela, a través del lenguaje tropológico de su novela, el poder convocador de un pensamiento que subvierte valores culturales establecidos incitando a cuestionarlos.

Al final, resumo los hallazgos obtenidos en mi pesquisa, para concluir que las polaridades que parecen caracterizar la novela loynaciana, lejos de debilitar o devaluar el texto, enriquecen sus significados al proyectar no sólo el pensamiento crítico de Loynaz,

sino también la dimensión dialéctica del texto. No pretendo que mis conclusiones sean, a pesar del convencimiento con que las enuncio, una interpretación *concluyente* de Jardín; más bien aspiro a que estos juicios provisionarios abonen, de algún modo, el terreno fértil de la crítica, y que, además, inspiren a cultivar el inagotable jardín-diálogo de la Poesía de esta autora.

Al transitar por el *jardín poético* que cultivó Loynaz, he creído ver fundarse en él una misión que enunciara –precisamente en la época de composición de Jardín– un coetáneo, compatriota y conocido suyo, José Lezama Lima: “El poeta . . . tiene que mostrarnos una tierra poseída, un cosmos gobernado por lo irreal-real”²⁴. Porque ¿acaso no es Jardín esta tierra que poseemos y no poseemos, irreal y real al mismo tiempo?

²⁴ Véase Diarios: José Lezama Lima, México: Era, 1994 (32).

CAPÍTULO 1: El lenguaje tropológico en Jardín: ¿dialogismo o *dialirismo*?

“Poesía: lo fatalmente único del lenguaje.”
(Paul Celan²⁵)

Sin pretender codificar los hechos lingüísticos, expondré aquí algunos conceptos que me han servido de punto de partida en mi análisis de Jardín, y que utilizo para contrastar diversas perspectivas que pueden ampliar la percepción del lenguaje tropológico loynaciano y sus funciones estético-ideológicas.

El lenguaje tropológico, llamado también figurado o traslaticio, *traslada* las palabras, por alguna semejanza o vínculo semántico, a otras áreas diferentes de significado, y se basa en mecanismos sensibles del idioma. Lo utilizamos frecuentemente, tanto en la comunicación oral como en la escrita, aunque en mayor medida y con un fin estético, en la poesía. De este lenguaje nace, en el habla común, el sentido que le damos, por ejemplo, al vocablo jardín al referirnos al primer colegio de la infancia, y el de luna al nombrar el semicírculo blanco que asoma en nuestras uñas. El uso literario de ambos términos, jardín y luna, abunda en el texto lírico de Loynaz, en particular el del primero, como se advierte en enunciados como éste: “de una mujer en un jardín le viene la raíz al mundo” (9).

¿Y qué es el jardín en el lenguaje tropológico de Loynaz? ¿Cuáles son sus dimensiones estético-conceptuales? Digamos, en principio, que tanto el jardín como la luna y el mar, devienen en su novela objetos simbólicos fundamentales, no sólo de una representación figurada de la realidad, sino también de una reflexión sobre la vida y el mundo, que promueve un diálogo implícito del texto literario con sus lectores y lectoras.

²⁵ Citado por Sarah Cohen en su ensayo El silencio de los poetas, Buenos Aires: Biblos, 2002 (67).

El término *tropos*, que proviene del griego *tropikos*, o también *tropos*, significaba originalmente ‘giro’. Después pasó al latín como *tropus*, ‘vuelta’, y más tarde adquirió la acepción de ‘figura del discurso’ o ‘metáfora’ (White, Tropics of Discourse 2).

No se puede abordar el concepto de lenguaje tropológico sin contar con un antecedente histórico fundamental: el pensamiento filosófico de uno de los padres de la teoría del lenguaje poético, Giambattista Vico (1668-1774), para quien los tropos son manifestaciones naturales de la lógica de la lengua. Según él, la comunicación verbal en los albores de la humanidad fue tropológica, por la perentoria necesidad de nombrar las cosas cuando escaseaban las palabras. En su Scienza Nuova (1725, revisada en 1730 y 1744), explica así el origen de los tropos:

[L]os hombres, ignorantes de las cosas, donde quieren formarse una idea, son llevados naturalmente a concebirlas a semejanza de cosas conocidas, y donde no las tengan, las estiman de su propia naturaleza; y porque la naturaleza que nos es más conocida son nuestras propiedades, entonces a las cosas “insensatas” y “brutas” dan movimiento, sentido y razón, que son los trabajos más luminosos de la poesía . . . (cit. en Aguirre, “Entorno a la expresión poética” 7).

Siguiendo la teoría de Vico, podemos conjeturar que el *homo sapiens* estimuló su propia fantasía al intentar representarse el mundo: a partir de lo conocido-nombrado, designó lo desconocido, creando de esa forma un recurso lingüístico del que, a lo largo de la historia, nos hemos valido todos sus descendientes, no sólo para fijar el conocimiento del mundo circundante, sino también para compartirlo con los demás y comunicarnos.

“Vico niega que el *lenguaje figurado* sea lenguaje impropio, y sostiene que es –y fue– el más propio posible, el único posible”, explica Mirta Aguirre, reconociendo que ese hablar poético tiene raíces gnoseológicas. “Del reflejo fantasioso”, comenta esa ensayista, “pero muy directo, del mundo real, de la necesidad de conocer por analogía y de ir a lo desconocido apoyándose en lo conocido, brota la poesía con su cortejo tropológico” (Los caminos poéticos del lenguaje 39, 45).

El hecho de que muchos estados o conceptos que consideramos importantes, resulten abstractos o no estén claramente delineados en nuestra experiencia, como las emociones, las ideas y el tiempo, provoca que queramos *apresarlos* por medio de otros conceptos que entendemos con mayor claridad, comentan George Lakoff y Mark Johnson (115), proceso que da lugar a los tropos. Aceptado ese principio, es fácil comprobar que la tropología es recurso funcional del habla cotidiana. ¿No llamamos luna, sin que lo sea, al espejo que nos refleja? En Jardín encontramos el mismo ejemplo, pero expresado en forma literaria: “Bárbara había tomado un espejo y se miraba lentamente en la redonda luna” (131).

En el campo literario, es en la lírica donde el lenguaje tropológico alcanza su plenitud, pues en ella se busca no sólo la belleza formal sino también la creatividad lingüística, en lo que respecta a la originalidad de la expresión y, sobre todo, a la capacidad de asociación del pensamiento. De hecho, no han sido pocos los momentos de la historia literaria universal en que ese lenguaje ha servido para comunicar una actitud *distinta*, y en muchos casos en clave, erigiéndose como lengua paralela que dice-sin-decir, o buscando la complicidad de un agente solidario: los/las lectores/as. Recuérdese la sugerencia erótica de los tropos usados por algunos de los poetas místicos españoles; o el

mensaje contestatario implícito de escritores o escritoras que han publicado su poesía bajo regímenes represivos; o la actitud inconformista que subyace en las palabras metafóricas, frente al discurso de poder del hombre, de muchas de las poetas hispanoamericanas que parecen transitar de lo íntimo femenino a lo feminista. Loynaz, en Jardín, como explico a lo largo de este ensayo, ofrece un revelador ejemplo de lenguaje tropológico subversivo.

El lenguaje de los tropos ha tenido una trayectoria histórica tan abundante como variada, pues se muestra asociado a todos los géneros literarios desde los orígenes de la escritura hasta nuestros días, aunque prevalece, como sabemos, en los textos líricos, donde su utilización suele ser autoconsciente, como expresión estética de los sentimientos del autor o la autora, de su pensamiento o de su particular actitud ante la vida.

Ricardo Gullón, quien ve en la novela lírica un subgénero literario que abarca un conjunto de textos narrativos publicados desde fines del siglo XIX hasta mediados del XX, en los cuales “[l]a insuficiencia del movimiento y de acción, propia [de la creación lírica,] solicita un lector diferente en contextura y desde luego en expectativas del postulado por la novela tradicional” (33), afirma que, en los novelistas líricos prevalece la “necesidad de expresar en prosa ‘sentimientos’, y no . . . la urgencia de contar” (42). “Un delicado mecanismo”, nos dice, “excita la sensibilidad [de quien lee], y los procesos mentales –y de escritura– aparecen ante el lector como modos de revelación . . .” (34).

Como vehículo comunicativo, el lenguaje tropológico ha sido objeto de estudio desde los tiempos grecorromanos. Formaba parte de la Retórica o “arte del bien decir” (*bene dicendi scientia*), disciplina que preparaba a la aristocracia (a los políticos sobre todo) para elaborar discursos, y que Aristóteles clasificó como materia vinculada a la

lógica. En realidad, el “bien decir” no se refería tanto a la corrección gramatical como a la adecuación de la expresión verbal a su fin utilitario: convencer a los oyentes.

Durante la Edad Media los estudios retóricos desempeñaron un papel didáctico, concretados a la formación de los teólogos; pero en el Renacimiento, con el auge de la Poética, se volvieron a estimar sus recursos, y con ellos el lenguaje tropológico, sobre todo en la lírica. El poeta renacentista expresaba sus sentimientos con profundo subjetivismo e intentaba con esmero lograr una belleza formal armónica, equilibrada.

En el siglo XVIII, con el neoclasicismo, la Retórica se limitó a su aplicación didáctica. Se apelaba a ella, en la enseñanza académica y en la composición de textos literarios, para crear un alegorismo que respondía a los fines educativos o moralizantes de la Ilustración, que frenaba o impedía el discurso lírico. De ahí que en el lenguaje literario de ese período escaseen las metáforas, pues se las consideraba portadoras de ambigüedades que restaban claridad al mensaje adoctrinador que debía prevalecer en los textos. Sin embargo, llama la atención el hecho de que, en ese mismo siglo, David Hume percibiera los tropos, desde una abarcadora filosofía empirista, como mecanismos vitales del pensamiento, reconociendo que éste produce y gobierna la asociación de ideas, ya sea por similitud en la metáfora, o por contigüidad en la sinécdoque y la metonimia, tropos recurrentes en la comunicación verbal y escrita.

A fines del siglo XVIII y sobre todo en gran parte del XIX, el romanticismo, que defendía la inspiración libre y espontánea, dio cauce abierto a la expresión del sentimiento, la fantasía y la evocación en los usos retóricos. Samuel Taylor Coleridge, quien agita el espíritu romántico inglés, reacciona frente al fácil uso neoclásico de la alegoría, apelando a un elemento esencial, el símbolo. Según él, éste constituye una

forma concreta del lenguaje producida por la facultad humana más amplia que funciona como agente central del pensamiento, la imaginación, y, a diferencia de la alegoría, fija una nueva idea dentro de un nuevo medio en el cual forma y contenido se unifican. (Reid 2, 7). En The Statesman's Manual, el pensador inglés explica: “el símbolo se caracteriza por traslucir lo Especial en lo Individual, lo General en lo Individual o lo Universal en lo General” (cit. en Reid 5; la traducción es mía). Coleridge no sólo valora el discurso lírico –pues considera que éste, frente a los intentos frustrados de articulación que realiza el mundo, sí consigue articularlo (61)–, sino que también renueva la concepción del símbolo como entidad emanada de la propia estructura interna del poema y de los contextos culturales que lo determinan (78).

La predilección por el símbolo (tropo que explico más adelante), visto como recurso poético que sugiere un significado complejo y sugestivo, cobra gran auge especialmente con el simbolismo francés y, en España, con la obra de Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía de Castro. El primero con sus Rimas y su prosa lírica, y la segunda con su poemario En las orillas del Sar, crearon una poesía intimista caracterizada por una simbología en que la naturaleza se asocia con la pasión individual y con lo inefable del espíritu humano.

Sin embargo, con el realismo y el naturalismo del siglo XIX, el lenguaje tropológico cayó en descrédito ante las pretensiones científicas de esas corrientes estéticas. En el realismo se buscaba una nueva profundidad objetiva, no sólo psicológica sino también sociológica, por lo cual se pretendía que el texto literario reflejara la vida como un espejo, sin los supuestos desvíos que podía representar –en esa limitada concepción– el uso de los tropos. Por su parte, los escritores naturalistas se empeñaban

en jerarquizar la función analítica de la literatura desde la perspectiva de las ciencias, evitando las expresiones que poseyeran matices subjetivos o que representaran, según ellos, un empleo ornamental de la lengua alejado del propósito mimético o documental con que querían copiar fielmente la realidad.

A fines del siglo XIX y principios del XX, el movimiento modernista reaccionó contra los temas o los enfoques que consideraban prosaicos o antipoéticos de la literatura anterior, de manera que, con la exaltación de la belleza, hubo una revalorización estética de la lengua y, con ella, del lenguaje tropológico, tanto en la poesía como en la prosa. En Hispanoamérica, donde nace ese movimiento con los textos de José Martí –leídos con devoción por Loynaz–, así como con los de Julián del Casal, Rubén Darío y Manuel Gutiérrez Nájera –entre otros–, el lenguaje tropológico, y en particular el símbolo, fue un factor clave de la plenitud que alcanzó entonces la literatura en lengua española.

El posmodernismo, surgido y desarrollado en el siglo XX, como derivación del modernismo en unos casos, y como reacción contra él en otros, se extendió por toda Hispanoamérica, y lo representaron, en buena medida, las poetisas. Tanto en la prosa como en la poesía de estas escritoras, predominan los matices sentimentales y la sencillez expresiva. Es el caso de Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou (estas dos últimas sostuvieron relaciones de amistad, y también de admiración recíproca, con Loynaz). En el Capítulo 4 exploro la relación literaria de la autora de Jardín con dichas creadoras, y planteo esta pregunta: ¿Es Jardín fruto de una sensibilidad posmodernista –como creen algunos–, o más bien una superación de ésta?

Uno de los acontecimientos artísticos de la nueva centuria fue el empeño de los poetas de la vanguardia en estremecer los cimientos de la literatura revolucionando la

lengua poética mediante un empleo subversivo de la palabra, tomada ésta como entidad concreta desprovista de asociaciones sentimentales, y divorciándola de una supuesta lógica tradicional. Los escritores vanguardistas buscaban una asociación automatizada del idioma con lo irracional o lo onírico como fuente de la creación literaria. En la América hispana es el caso de Vicente Huidobro, César Vallejo y Pablo Neruda, entre otros. El lenguaje tropológico parecía caer en descrédito, pero se trataba más bien de una actitud de rechazo frente a la poesía precedente. En realidad, los tropos no perdieron su papel en la creación poética, sino que se renovaron experimentalmente y proyectaron nuevos modos de expresión literaria.

Es también conquista del siglo XX la expansión del relato psicológico como novela *subjetiva* en que predomina el monólogo interior y lo que se conoce como “corriente o flujo de conciencia”, al presentarse la interiorización de la experiencia y el complejo y contradictorio espacio mental del individuo. Escritores como Marcel Proust, James Joyce y Virginia Woolf –cuya influencia en Loynaz comento más adelante– muestran esa nueva concepción novelística a través de un lenguaje, en muchos casos, poético. Sus textos participan del concepto de novela lírica, que, según Gullón, se caracteriza por los siguientes rasgos: “la dispersión de los datos respecto a situación y personajes, hecho que impone al lector una enérgica actividad constructora; la discontinuidad en lo temporal, la simultaneidad de la experiencia mental y las dificultades para manejar un ‘material sinfónico’ en que las voces y los instrumentos se mezclan, como ocurre en la vida, [elementos que] impulsan esa energía lectorial” (19).

A mediados del siglo XX, Martín Alonso escribía en Ciencia del lenguaje y arte del estilo: “Lo que modernamente se ha llamado *sentido tropológico* . . . es un

fenómeno semántico del lenguaje[;] [y] [d]esigna la traslación del sentido de las palabras o de las frases”. Alonso explica que al nombrar una cosa por medio de otra, se crea una asociación basada en la correlación de las ideas, como ocurre en la metáfora, que establece una relación por semejanza. El sentido metafórico, afirma el filólogo, nace de una necesidad de nuestro léxico, pues las palabras del idioma no alcanzan para expresar los innumerables matices de las ideas, y ofrece el ejemplo siguiente de metáfora literaria: Fray Luis de León, en lugar de comparar explícitamente la Luna con una rueda plateada, sustituye el objeto real por su imagen, al escribir: “La plateada rueda de la luna” (192).

El estudio del lenguaje tropológico comienza, entonces, a atraer la atención de formalistas, estructuralistas y semiólogos, que lo analizan desde los puntos de vista de la lingüística moderna. Si bien los tropos se han asociado siempre con la Retórica tradicional (la cual, como he comentado, se refería en su origen a un arte normativo, y que en la tradición académica se la conoce más bien como *preceptiva literaria*, *teoría de la composición literaria*, etc.), han recibido un nuevo enfoque por parte de algunos lingüistas, filólogos, filósofos de la lengua y tratadistas en los últimos tiempos.

Lakoff y Johnson comentaban en 1980: “Nuestro sistema conceptual común, en lo que respecta al modo en que pensamos y actuamos, es fundamentalmente metafórico por naturaleza. . . .” (3). Lamentaban el hecho de que “[q]uienes estudian el significado [de las palabras] y confeccionan diccionarios, no han considerado importante tratar de dar una explicación general de cómo entendemos los conceptos corrientes a partir de metáforas sistemáticas, como ‘*el tiempo es dinero*’, etc.” (115; la traducción es mía).

En algunos casos se intenta reivindicar los estudios retóricos para evitar que se los considere un fin en sí mismo y propiciar una lectura más profunda del texto. Borges, por

ejemplo, reclamaba en una de sus conferencias: “La retórica debería ser un puente, un camino; a veces es una muralla, un obstáculo” (Siete noches 17). En verdad: ¿por qué no rescatarla siguiendo la pauta que sugiere el poeta argentino? ¿Y por qué no cruzar, en Jardín, ese puente estético-literario que nos lleva a repensar el mundo y la vida?

En otros casos, se persiste en juzgar la Retórica con un código prescriptivo, y en muchos casos proscriptivo, como White, quien considera los tropos como *desviaciones* del uso literal, convencional o correcto del idioma que no están sancionadas por la costumbre ni por la lógica (Tropics 2); aunque algunos teóricos, como Eco, la consideran “disciplina precursora de la semiótica” (41). (A ambos autores me referiré más adelante.)

Cualquiera que sea el tipo de acercamiento, el hecho de revisar la Retórica representa un modo de utilizarla desde la sensibilidad de nuestros tiempos. Como señalan Esteban Torre y Manuel Ángel Vázquez en Fundamentos de poética española,

[e]l reciente descubrimiento de la Retórica y los intentos de adaptar sus esquemas a las nuevas terminologías, son buena prueba de su vitalidad. En cualquier caso, la identificación de los “recursos” o procedimientos expresivos . . . no puede prescindir de la Retórica. Es necesario advertir que, en la actualidad, el término “Poética” se aplica con diversos matices a la “teoría del lenguaje poético”, a la “teoría literaria” general e incluso a la llamada “semiótica literaria” (109).

En general, la mayoría de los teóricos de la literatura y los tratadistas parecen concordar en que los tropos principales son: la metáfora (junto al símbolo), la sinécdoque y la metonimia, aunque en algunos autores la enumeración se alarga o varía ligeramente. Me centraré en mi ensayo en el papel que desempeñan dichos tropos en Jardín, aunque

citare, según sea necesario en el análisis, algunas de las figuras que aparecen *aliadas* frecuentemente al lenguaje tropológico.

La metáfora opera con relaciones de semejanza. Cuando nuestra imaginación descubre un parecido entre dos entes o fenómenos, tendemos a reemplazar la palabra exigible en sentido directo, por otra (Lapesa 43); es decir, extendemos el significado de ese término al aplicarlo, por analogía, a otro referente, siempre y cuando la nueva referencia tenga algo en común con el original (Azevedo 260).

Apelando a ese sentido metafórico, Loynaz ha escrito en Jardín enunciados como éste: “la vida es un sueño largo” (26), basado en la comparación del sueño con lo ilusoria que puede resultar la existencia, provocando en el lector o la lectora ciertos cuestionamientos (por ejemplo: ¿vivimos o, en realidad, creemos vivir?) o reflexiones como ésta: “un retrato es una pequeña resurrección” (211), con las cuales nos hace reconocer el efecto que puede producir la imagen impresa en el pensamiento.

En Jardín encontramos metáforas que –como explico después–, por su magnitud e intermitencia dentro la novela, se convierten en símbolos, particularmente a partir de los elementos que he nombrado, el jardín y la luna, y de otros, tales como: el mar, la luz, la sombra, el color azul, los retratos, el dragón, la lagartija y hasta el propio nombre de la protagonista (Bárbara), que refuerzan la diégesis lírica del texto (y sobre los cuales vuelvo en otras partes de este ensayo).

Los otros dos tropos mencionados, la sinécdoque y la metonimia, que operan por relaciones de contigüidad, también abundan en la novela. La sinécdoque, que ocurre cuando se alude a un todo mencionando sólo una parte, aparece en el texto en expresiones como ésta: “Manos que saben del impulso y la presión, manos que saben de la vuelta

precisa en el tornillo desajustado” (53), donde la palabra manos significa ‘seres humanos’. La metonimia, que nombra el efecto por la causa (o viceversa), o lo concreto mediante lo abstracto, se produce, por ejemplo, en este enunciado: “el jardín era toda su patria” (68), en el cual actúa sobre el término patria para igualar la porción de terreno que bordea la casa con el espacio ideal con que se identifica, por vínculos afectivos, la muchacha que lo habita, descrito también como “el único paisaje de su vida” (129).

La Retórica tradicional distingue otras variedades de tropos a los que denomina figuras, y que clasifica, por lo general, en dos tipos principales: las de pensamiento y las de dicción. Sin embargo, como indica Rafael Lapesa, los límites entre tropos y figuras no parecen ser muy precisos, y en muchas ocasiones los especialistas se contradicen entre sí y vacilan sobre sus clasificaciones (38).

Según Alberto Garrandés, los textos líricos de Loynaz contienen una Poética de carácter enciclopédico, sobre todo el de Jardín, en que se produce toda “una experiencia radical del lenguaje” (Silencio y destino 13-14). En efecto, gran parte de ese impacto se debe a la utilización *estratégica* inteligente, por parte de la escritora, tanto de los tropos como de las figuras retóricas que revitaliza en su texto.

Entre las variadas figuras de pensamiento que caracterizan el lenguaje literario de Jardín, destaco las siguientes: la reticencia –recurso que utiliza intermitentemente Loynaz, como muestro en el Capítulo 2–, la interrogación retórica, la prosopopeya, el apóstrofe, la conminación y la hipérbole. Veamos, a la luz de la novela, estos ejemplos:

Interrogación retórica: “¿Cómo saber dónde empezaba la vida o dónde acababa la muerte?” (62); o “¿Acaso no se tienen en un instante las cosas que más se tienen?” (261).

Prosopopeya (o personificación): “Bien lo sabía el mar” (28); “El amor gusta de caminos cortos” (55); “El jardín quería jugar con ella [Bárbara] hacía tiempo” (223); “Era la luna enferma, sombra de luna, fantasma de luna sin luz y sin vida” (252); “Los retratos iban del jardín al mar, del mar al jardín” (58); “El jardín la seguía mirando; la seguiría mirando ya para siempre con su ojo impasible, su ojo tibio de muerto” (232); “la luna seguía molestándola” (234).

Apóstrofe (o invocación): “En tanto, deja que crezca tu jardín” (49); “No te vayas, mar de la Niña” (61); o “Bastante os debe el mundo, hembra, animal blando, Bárbara sin jardín, Eva sin paraíso” (259).

Conminación (o amenaza): “Y algún día tendrás que morir por la raíz, por el remoto misterio vegetal que hizo nacer y morir esta humanidad nuestra . . .” (64).

Hipérbole (o exageración): “Diríase que era ella [Bárbara] la única criatura viva en aquella noche del mundo” (234); o “El mundo no había llegado hasta allí” (291).

También refuerzan el lenguaje poético de Jardín las figuras de dicción, basadas en el empleo de las palabras, ya por adición de éstas, ya por supresión o por un cambio en su disposición. Entre ellas están la anáfora, la elipsis y la aliteración, como nuestro aquí:

Anáfora (o repetición enfática): “Libros, libros . . . Y era el libro que es como un ventanal abierto por donde se nos vuelca el sol” (96); o “La ciudad, la ciudad . . . ¡Quién pudiera vivir en la ciudad y escuchar las canciones de los marineros! . . .” (106).

Elipsis (u omisión): “El jardín, la casa, el mar” (57).

Aliteración (o repetición de sonidos): “el silencio ancestral de la casa” (92) (el subrayado es mío para mostrar la resonancia fonética de las sílabas *si*, *cio*, *ces* y *sa*).

Loynaz se vale también en Jardín de la sinestesia –figura predilecta de modernistas, simbolistas e impresionistas–, que constituye una variante de la metáfora basada en la asociación de sensaciones producidas por los sentidos humanos, como se advierte en la oración “De fuera llegaba el murmullo dulzón del jardín” (69), donde la autora apela, simultáneamente, a la vista, al oído y al gusto. Obviamente, este recurso expresivo invita al lector o la lectora a participar en la representación del objeto descrito en forma poética.

En gran parte de las teorías contemporáneas, se estudian los tropos a partir de la teoría de Ferdinand de Saussure (1857-1913), fundador de la lingüística moderna. Según él, todo signo lingüístico presenta dos caras: el *significante* (la forma), portador de la imagen acústica de la palabra; y el *significado*, que expresa un concepto o contenido a través del significado con el que se asocia²⁶. Entre ambos existe una relación arbitraria, pues a un significante, digamos, luna o jardín, se le ha atribuido, convencional y unívocamente, un significado. Esa concepción ha influido no sólo en el campo lingüístico sino también en el filológico-literario, sobre todo en el estudio de la metáfora, como explico un poco más adelante.

En el lenguaje tropológico, la relación convencional significante-significado se distiende semánticamente, y al significado *denotativo* o *cognitivo* que se le asigna al objeto-referente (y que, en el caso de la palabra jardín, es ‘porción de terreno donde se cultivan plantas con fines ornamentales’) se le añade otro significado que puede ser, según Milton M. Azevedo, de varios tipos: *connotativo* o *social*, *estilístico*, *afectivo* y *temático*; este último (el significado temático) depende de la importancia comunicativa

²⁶ Según la definición que da el Diccionario de lingüística que consigno en la sección bibliográfica.

del enunciado, formado por palabras, las cuales contienen un *tema* o tópico del que se habla, y un *rema* o comentario que se atribuye a dicho tema (275).

A ese proceso se refiere Eco, en su Tratado de semiótica general, al explicar que, además de los conceptos saussureanos *significante* y *significado* con que se define usualmente el signo lingüístico, debe advertirse la presencia de un tercer elemento, el *interpretante* (que no es la persona que interpreta la palabra). Este último término designa a “otro signo” –generado por el primero– que contiene otros componentes semánticos (“semas”), o ideas asociadas, y que lleva consigo una serie de denotaciones o connotaciones en un proceso que el semiólogo italiano llama *semiosis ilimitada*, pues se trata de un puente que permite los desplazamientos continuos en que un signo se refiere a otro, o a otros (136-137).

La correspondencia saussureana *significante-significado* se altera siempre en el lenguaje de los tropos, puesto que se establece una relación no unívoca entre ambos componentes. Retomando el ejemplo de la palabra luna, digamos que con ella se alude normalmente a un objeto, como sucede en esta oración de las primeras páginas de Jardín: “La luna gris apareció en lo alto de la casa”, donde el significado *denotado* es ‘satélite de la Tierra’ (14). Sin embargo, casi en todos los subcontextos de la novela en los que aparece ese vocablo (luna), éste adquiere, por asociación de ideas, nuevos significados *connotativos* que, a su vez, provocan la generación de otros en el público lector, con lo cual se amplía el campo semántico del término. En la expansión de los significados radica la función estético-ideológica que desempeña en el texto la tropología, utilizada por Loynaz para apelar a la sensibilidad y al pensamiento conceptual de quienes leen.

Advirtamos en los siguientes enunciados –a modo de ejemplo– cómo la relación significante-significado se interrumpe cuando Loynaz utiliza la palabra luna, en Jardín, para imprimirle uno o varios sentidos connotativos, afectivos o estilísticos, abiertos a la *colaboración* del lector o la lectora: “Y así [Bárbara] enterró la luna en el jardín” (14); “la casa de Bárbara flotaba silenciosa y blanca con sus paredes azules de luna . . .” (233). La autora renueva poéticamente la correspondencia convencional significado-significante valiéndose de los rasgos semánticos del término luna (llamados *semas* en la lingüística), en este caso, su variabilidad y su apariencia nocturna –la poesía, como observa Octavio Paz, hace *encarnar* la palabra–. Lo verdaderamente *significativo* es, en mi opinión, que en esa representación tropológica participamos nosotros leyendo, como factores actuantes que completamos la significación del texto poético.

La metáfora, al igual que el símbolo, recorren el mismo proceso: de la comparación a la identificación, y de ésta a la sustitución, aunque en la mayoría de los casos se produce una interacción semántica entre ambos términos implicados. Incluye, como apunta Azevedo, dos términos: el metafórico y el metaforizado (261). Veamos, como muestra, una metáfora de Loynaz. Al leer en su novela: “Hay un jardín que viene sobre el mundo” (65), sabemos que ese jardín (es decir, el término metafórico) tiene algo en común con el que posee cualquier casa, formado por tierra y por plantas (el referente), y con el de Bárbara (comparación); pero en el contexto de la historia adquiere un nuevo significado, el de ‘obra transformadora’ (identificación), con el cual se crea el concepto contextual de ‘transformación que conlleva el progreso’ –o sea, el término metaforizado– (por sustitución), asunto que exploro en el Capítulo 4. Como explica Lapesa, si bien en cualquier comparación se mantienen frente a frente dos significados relacionados, en la

metáfora se identifican, se funden en uno nuevo (47), por lo cual puede describirse la metáfora como el resultado de la interacción y la combinación semánticas de dos términos (uno de ellos ausente de la expresión), más que de un simple reemplazo de elementos; como un mecanismo intrínseco del pensamiento –“instrumento mental imprescindible . . . una forma del pensamiento científico”, según Ortega y Gasset (230)– del discurso oral y del escrito, aunque alcanza su verdadero cénit en la poesía.

La metáfora, según estudios contemporáneos como el de Sam Glucksberg en Understanding Figurative Language, presenta dos modalidades: la nominal y la predicativa (5). En la primera se sustituye un sustantivo por otro, como en la oración de Loynaz “La Vida es una terrible desbandada” (277), donde el término que he subrayado puede intercambiarse por otro de su campo semántico (*huida, desparramo, desbarajuste*). En la segunda se reemplaza un verbo por otro, semánticamente compatible, como en esta generalización de la poeta: “Vuelan los hijos, vuelan los años, vuela la vida” (279), en la cual podemos cambiar *vuelan* por *crecen, pasan y se consume*, respectivamente. Según H. Clark y S. E. Haviland, en el enunciado metafórico se pueden distinguir dos componentes: el *tenor* o *tópico* (como en la palabra *Vida* del primer ejemplo), que es el término del que se da información, y el *vehículo*, el otro término, que constituye el terreno en el cual se *incuba* la metáfora (*desbandada*, en la oración loynaciana) (cit. en Glucksberg 109).

El símbolo, como la metáfora, es una representación mediante la cual cierto significante se asocia subjetivamente a un significado mediante una operación comparativa en su origen, pero que se configura en un proceso convencional determinado socioculturalmente. Según Nicholas Reid en su ensayo Coleridge, Form and Symbol, hay

tres aspectos básicos en el símbolo: por un lado, su ubicación histórica e intertextual y su transitividad o resistencia a la reificación (o cosificación); por otro, el papel vital que desempeña en él la imaginación de quien lee, que es el lugar donde figura (43-44). Es el caso del concepto abstracto contenido en la palabra paz vinculado a una paloma blanca.

Todo símbolo es una metáfora, pero no toda metáfora es símbolo²⁷. En la metáfora se atribuye al significante un nuevo significado al establecer cierta(s) semejanza(s) y, en la mayoría de los casos, sustituyendo al referente; en cambio, en el símbolo se asocian, tanto el significante como el significado, sin que se pierdan sus respectivos contenidos semánticos originales. Sin embargo, con el transcurso del tiempo y el desarrollo de las civilizaciones, se suele olvidar la raíz del nexo por el que se ha creado un determinado símbolo. ¿Quién repara, hoy día, en el hecho de que la luz verde del semáforo (una señal simbólica) responde, en su concepción original, a una asociación con la primavera y con lo que ésta representa como indicio *natural* de ‘continuar la marcha’ interrumpida por el invierno? El símbolo evidencia cómo creamos su significado dentro de un contexto social específico y las convenciones culturales; sin embargo, esa asociación resulta compleja en muchos casos. Al respecto, Helena Beristáin afirma:

En la teoría de Saussure, mientras [que] . . . el signo lingüístico es casi siempre arbitrario porque la relación entre significante y significado no es necesaria; el símbolo, en cambio, es lo no arbitrario, pues siempre es motivado porque existe algún vínculo natural entre sus aspectos: [como en el caso de] la cruz [cristiana,] [que] simboliza el cristianismo . . . (459).

²⁷ Según la definición de símbolo del Diccionario de literatura universal consignado en la bibliografía.

Ese “vínculo natural” entre el aspecto físico o material del símbolo y otro más abarcador, de naturaleza abstracta, cognitiva, está presente en Jardín. Como propuesta del lenguaje tropológico de Loynaz, el jardín oscila entre la condición de sinécdoque (la parte por el todo), que alude a la tierra en general, a la madre naturaleza, como podemos notar en este ejemplo: “[El jardín] [I]a selva era” (310), y la del símbolo, representación ésta que, por encarnar una cosmovisión *interactuante*, se impone como tropo que domina. “[E]l jardín eres tú” (65), nos advierte la autora, con lo cual el jardín-símbolo asume el carácter de propuesta ideológica revelada a los *iniciados* en la convocación del texto. En el Capítulo 4 de este trabajo, comento esa función simbólica en torno a dos temas inquietantes de la narrativa del siglo XX, presentes en Jardín: el de civilización y barbarie, y el del papel de la mujer en la sociedad moderna.

De la atracción de Loynaz por el símbolo como tropo literario, dan fe sus propias palabras en el Preludio de Jardín, aunque, según éstas, la autora no parece estar consciente de que no sólo el nombre que le ha dado al personaje central de la novela, sino también a su misma entidad novelesca, son simbólicos por naturaleza: “Si en vez de dar a la protagonista ese nombre de Bárbara . . . hubiérala llamado algo parecido a Psiquis, habría, por lo menos, alcanzado algún fin; me habría por de pronto aproximado al Símbolo, única escuela, única concreción que todavía me inquieta y también única, quizás, a la que podría aspirar” (10) (el subrayado es mío). Sin embargo, como afirma Gullón, uno de los rasgos típicos de la novela lírica es que en ésta, “al revertir[se] no poco [del texto] a la condición poética, [se] subordina lo narrativo a la presentación simbólica de una entidad interior” (33). Esa *entidad interior*, en el caso de Loynaz, es conciencia compartida con el público lector en virtud de su manejo literario del símbolo.

Para apreciar ese manejo inteligente del símbolo en Loynaz, me parece necesario referirme al foro contemporáneo en que se discute el papel del lenguaje tropológico. Un ejemplo es el caso de los críticos que intentan aplicar a los tropos la nombrada dicotomía saussureana, la cual ha generado, en algunos estudios literarios, aplicaciones mecánicas o arbitrarias, aunque en otros ha servido de punto de partida para la creación de enfoques más consecuentes. Lo más interesante radica en que, en las nuevas perspectivas con que se aborda la Retórica, se recontextualiza el análisis de sus funciones según las concepciones críticas dominantes. Con respecto a este punto, comenta Beristáin:

La antigua retórica no considera que los tropos hacen peligrar ni la pureza del léxico ni la corrección sintáctica, sino que constituyen unos *giros* en los que el cuerpo léxico está desviado de su contenido original y dirigido hacia otro distinto con el objeto de provocar lo que los antiguos llamaron *alienación* y los formalistas de este siglo [XX] *extrañamiento*, *desautomatización* o *singularización*; es decir, la sorpresa, el “shock psíquico” que origina lo inesperado al presentarse como *variedad* entre las vivencias habituales (214).

En verdad, el modo de acercamiento a la relación significante-significado se ha convertido, en los últimos años, en asunto problematizado entre estructuralistas, formalistas y deconstruccionistas. Pero contrariamente a lo que pueda pensarse, la concepción de los retóricos antiguos ha encontrado solución de continuidad en los estudios modernos, bien para afirmar, bien para replantear las funciones del lenguaje tropológico en el discurso. Aunque transformada de acuerdo con los tiempos, la Retórica continúa siendo materia viva del intelecto humano y expresión estética en la poesía.

No es difícil concebir al poeta o la poeta sujeto/a al *contradictorio estatus* que le atribuye Roland Barthes al “intelectual”, así descrito: un grupo social delega en su persona la realización de una tarea precisa –pensar y expresar–, pero se encuentra con que esa labor resulta cuestionadora. “[L]a sociedad le encarga a un hombre –el *retórico*– volverse contra ella y cuestionarla” (El grado cero de la escritura 118). Agreguemos que también una mujer puede resultar intelectualmente cuestionadora oponiéndose a un orden social establecido desde un texto poético inteligente.

Al referirse a los tropos, Eco expone que, cuando “se usan de modo ‘creativo’, no sirven sólo para ‘embellecer’ un contenido ya dado, sino que *contribuyen a delinear un contenido diferente*” (441). Concede que pertenecen a la antigua retórica, pero aclara que “la semiótica contemporánea está volviendo a descubrir [la retórica] como disciplina precursora, [como] semiótica *ante litteram* del discurso” (41), aduciendo que ésta puede constituirse en objeto de *una semiótica del diálogo conversacional*. Según él, “[e]l requisito principal de ese tipo de interacción es el de que se respeten las reglas de la conversación; y [opina que] una de las más importantes reglas de interacción es *que se reconozca la parcialidad de las premisas y la capacidad de reaccionar ante las circunstancias*” (439).

El sentido que da Eco a la frase “diálogo conversacional”, la cual parece redundante, responde a una interpretación *in extenso* del concepto de diálogo, pues con este término alude no sólo a la existencia de una comunicación no lingüística entre un emisor y un receptor, sino también a muchos otros códigos establecidos, como el gestual y el gráfico; incluye, además, el diálogo implícito que puede crear el autor o la autora con su público lector a través de un texto literario. Es ése, en mi criterio, el caso de Jardín.

Entendido así el lenguaje tropológico como aliado espontáneo y consustancial del pensamiento lógico, de la experiencia empírica y de la comunicación social, se puede apreciar que, sea cual sea el contexto lingüístico (oral o escrito, culto o popular) en que se produzca, resulta una herramienta poderosa del discurso habitual con la que se consiguen varios fines: viabilizar la transmisión de las ideas y el entendimiento de los demás; persuadir o conmover, es decir, influir en el intelecto y las emociones del interlocutor o interlocutora; y, en muchas instancias, estilizar la comunicación humana imprimiéndole belleza y distinción. Sobre esas funciones de los tropos, y oponiéndose virtualmente al empleo de clichés que se observa en algunos estilos literarios y en gran parte del lenguaje periodístico, ha escrito Eco:

Para estimular la atención del oyente y convencerlo de que saque las conclusiones que se desprenden de las premisas propuestas o presupuestas, hay que presentar el discurso propio de forma inédita, cargándolo de embellecimientos y “sorpresas”, para ofrecer, por lo menos en el plano expresivo, cierta cantidad de información fresca ... (440).

Sin lugar a dudas, los tropos no son propiedad exclusiva del lenguaje literario –la lengua, en sí misma, como ha dicho Borges, es una creación estética (Siete 104)–. Al recurrir a ellos en el habla cotidiana, de alguna manera (consciente o inconsciente) transmitimos *poesía*; sólo que el uso constante puede lexicalizarlos (o *hipercodificarlos*, por usar el término de Eco), razón por la cual no advertimos el vuelo imaginativo que hubo en sus orígenes, su sentido poético inicial. Llamamos, por ejemplo, luna de miel a un viaje de recién casados, sin reparar en que esa frase, ahora lexicalizada, convencional, fue un auténtico acto tropológico en el momento de su creación; el uso ha gastado su

poesía, aunque aún despierta fantasías (¿poesía erótica?) en muchos de los *usuarios*, si es que convenimos con Antonio Skármeta en que “[l]a poesía no es de quien la escribe, sino de quien la usa” (72). ¿Cómo no ver, entonces, en la luna de Jardín –entre incontables visiones– un amor nuevo o un viaje en *matrimonio* con nuestro destino?

Sin embargo, la expresión tropológica literaria, como señala Víctor Bravo en Los poderes de la ficción, es en sí un lenguaje “otro” respecto al habla cotidiana, una alteración del modo usual de la comunicación, es decir, un “extrañamiento” que se produce entre la semántica y la sintaxis de la lengua trocando las funciones lingüísticas (23). En ese extrañamiento o “perturbación”, Julia Kristeva observa un tránsito de la lógica binaria –que, según ella, preside la función comunicativa de la lengua– a otras lógicas, ternarias o polivalentes, propias de la función poética. “Si todo resulta posible en el lenguaje poético –comenta la ensayista–, esa infinidad de posibilidades no se deja leer más que con relación a la ‘normalidad’ establecida por la lógica del habla” (“Poesía y negatividad” 65).

Al analizar la naturaleza de los tropos y estudiar su presencia en determinados textos y contextos, puede ayudarnos la teoría de Eco, según la cual el significante no remite directamente al referente (o sea, el objeto aludido), sino a un “contenido cultural” que participa como un mediador inevitable en el proceso de significación de las palabras, y que, por extensión, afecta a los tropos neutralizando o anulando la independencia de sus significados bajo el peso de las convenciones socioculturales. He aquí su explicación:

[E]l significado de una expresión es independiente de la presencia factual de los objetos (o estados del mundo) a que se refiere el signo . . . [S]i bien el referente *puede* ser el objeto nombrado o designado por una expresión, cuando se usa el lenguaje para mencionar estados del mundo, hay que suponer, por otra parte, que en principio una expresión no designa un objeto, sino que transmite un contenido cultural (120-121).

Eco pone como ejemplo el caso de los “significantes que se refieren a entidades inexistentes como ‘unicornio’ o ‘sirena’”, insistiendo en que “[e]l objeto semiótico de una semántica es ante todo el contenido, no el referente, y [en que] el contenido hay que definirlo como una unidad cultural ...” (123). Consecuente con ese principio, razona:

A veces el sistema de las unidades culturales del destinatario (y las circunstancias concretas en que vive) autorizan una interpretación que el emisor no habría podido prever (o desear) ... En virtud de esas descodificaciones imprevisibles el mensaje puede “consumarse” a uno solo de sus niveles de sentido, mientras que otros, igualmente legítimos, permanecen ocultos. Greimas (1966) ha llamado a esos niveles de sentido *isotopías* (252).

Adoptando el punto de vista semiótico de Eco, retomemos el ejemplo de la palabra luna como signo lingüístico y observemos que aquello que verdaderamente nombramos con tal significante no es, en realidad, el satélite en sí (es decir, el referente), sino un *contenido cultural* que representa la suma de ideas con que asociamos el campo semántico de ese vocablo (su forma de disco, su color de azogue, etc.). Dicho contenido puede abarcar, según la cultura y la época, desde el concepto mitológico de la Luna que

tenían los antiguos, hasta el sentido evidentemente tropológico que adquiere en frases coloquiales como estar en la Luna, para indicar que una persona está distraída. Y, aplicado al significante jardín, ese razonamiento revelará que los significados que le atribuyamos varían según las experiencias socioculturales de cada hablante o grupos de hablantes, determinados por convenciones diversas. Esos significados pueden abarcar desde el sentido que tiene esa palabra en la metáfora bíblica (el paraíso que habitaban “los primeros padres”, según la mitología judeocristiana), hasta el concepto que encierra para el horticultor común, tan lejano, por otra parte, del que se ha formado Bárbara al habitar su jardín-patria –y valga este tropo– de un verde-poesía.

Sucede que, acostumbrados al pensamiento binario de los pares opuestos, solemos hablar del sentido literal, o recto, en contraposición del sentido figurado o tropológico, con lo cual automatizamos –y reducimos– el acto originario de la figuración polarizando realidades lingüísticas que, en realidad, son complementarias. Como consecuencia, se menosprecia en muchos casos el lenguaje poético tildándolo de vago, inexacto o *desviado* de la realidad, y se llega a pensar que los tropos *distraen* de la realidad objetiva, aduciendo que provocan asociaciones *contaminadas* con las preconcepciones o las convenciones socioculturales.

Sin embargo, la realidad evidencia lo contrario: la lengua, en el fin, justifica los medios. La necesidad de conocer el mundo nombrándolo –y nombrar es un acto imprescindible en la formación de conceptos y en el pensamiento discursivo–, nos obliga a recurrir a medios subjetivos para objetivar el conocimiento del mundo, y los tropos resultan una vía más que eficiente para apropiarnos de la realidad a través de la lengua; sólo que, muy desagradecidamente, nos olvidamos de la gravitación *poética* que suele

haber en el empeño de nombrarla. Sirva otra vez la palabra luna como muestra de la omnipresencia (sincrónica y diacrónica) del lenguaje de los tropos en el habla cotidiana: ¿acaso pensamos en la Luna cuando nos referimos a la mancha que una vez alguien nombró (¿hace cuántos siglos?), tropológicamente, lunar al descubrirla en el cuerpo?

Eco plantea que la realidad de muchos de nuestros actos comunicativos (hablados o escritos) nos muestra que no es tanto que hablemos un lenguaje, sino que ese lenguaje llega a hablar por nosotros. Sin embargo, ¿es realmente el “contenido cultural” al que él alude lo que condiciona el significado y crea un impedimento para la formación de otros significados, inéditos, con los que podamos negar, contradecir, enfrentarnos y oponernos a las convenciones socioculturales imperantes?

Si los teóricos marxistas acuñaron la expresión “suicidarse como clase” (el acto de romper el vínculo con la clase social a la que se pertenece, y pasar conscientemente a representar otro sector), bien pudiera hablarse de “suicidio cultural del autor” cuando éste quiebra las convenciones culturales que se han impuesto a su conciencia e incita al lector, o a la lectora, a rebelarse contra ellas. En definitiva, ¿no le es dado al poeta, o a la poeta, provocar nuevas asociaciones apelando no sólo a la emoción estética del público lector sino también a su inteligencia? ¿Acaso no coadyuvan los tropos a transmitir una propuesta de liberación contra contenidos culturales decadentes u obsoletos?

El propio lenguaje tropológico de Jardín se convierte en elemento dominante del texto. Loynaz es consecuente con un principio estético-filosófico que ella misma ha esbozado al decir: “La poesía no debe ser el adorno de un relato sino su verdadera estructura, su esencia y hasta si es preciso, su razón de ser” (Cartas a Chacón 36). No hace falta avanzar mucho en la lectura de la novela para advertir que Bárbara, la

protagonista, nos convoca como lectores/lectoras a un acto *compartible*: la poesía; pero no a una poesía que flota en el vacío o fabrica abstracciones inoperantes, sino a la que se desliza en un lenguaje que es la materia *comunicable* de que están hechos los personajes y los objetos literarios (el jardín, la casa, el mar, el pabellón, las fotografías, las cartas, etc.), y que contiene el catalizador con que se transforma no sólo la realidad interior del libro, sino también las percepciones de sus lectores/lectoras *implícitos*²⁸, es decir, de aquéllos que el texto crea para sí mismo.

Sobre la relación del discurso con los tropos, Jakobson ha afirmado en Lingüística y Poética: “[L]a poesía no consiste en añadir al discurso adornos retóricos, es una reevaluación total de él y de todos sus componentes, sean los que fueren” (74). Dicho autor explica que se da el caso de encontrar, en ausencia de tropos léxicos, tropos gramaticales (morfológicos o sintácticos) al construir el discurso²⁹.

Jakobson opina que la Poética debe formar parte no sólo de los estudios lingüísticos, sino también de una semiótica general. Sostiene que además de las funciones propias de la lengua (la denotativa o referencial, la emotiva o expresiva, la conativa o apelativa, la fática y la metalingüística), existe la función poética, que puede predominar sobre las otras y asociarse a ellas, como se advierte en los textos literarios. En su criterio,

²⁸ Utilizo el concepto de *lector implícito* que propone Wolfgang Iser en The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response, consignado en la bibliografía. (También aludo a él en el Capítulo 2 de este trabajo.)

²⁹ Según Jakobson, al expresarnos, surgen diversas asociaciones por semejanza o por contigüidad en cualquier nivel verbal –morfémico, lexical, sintáctico y fraseológico–, con lo cual se crea una amplia gama de configuraciones (Fundamentals of Language 91).

[l]as características de los diversos géneros poéticos implican una participación escalonada diferente por parte de las otras funciones verbales, junto con la función poética dominante. La épica, que se concreta en la tercera persona, involucra de manera firme al aspecto referencial del lenguaje; la lírica, orientada hacia la primera persona, está íntimamente vinculada a la función emotiva. Sin embargo, la poesía de la segunda persona está imbuida de la función conativa y es, o apelativa o exhortativa, según que la primera persona esté subordinada a la segunda, o a la inversa (39).

La función poética del discurso, según Jakobson, no elimina la referencia pero la hace ambigua. Sin embargo, para él, las dos operaciones primarias del lenguaje humano son la metáfora, como condensación y unión de significados, y la metonimia, como traslación semántica de éstos, que se producen constantemente en el discurso (Eagleton 189).

En Fundamentals of Language, Jakobson expone que las directrices semánticas del discurso, según aparezca un tema seguido de otro por su mutua semejanza o por su contigüidad, pueden ser: la metafórica (por posición de similitud) y la metonímica (por combinación de similitud posicional y contigüidad semántica). Dicho lingüista sostiene que cuando un individuo apela a estos dos tipos de enlace en sus aspectos posicional y semántico, al escogerlos, combinarlos y ordenarlos, revela su estilo personal y sus predilecciones o preferencias verbales (91); y que es posible distinguir cuál de los dos polos, el metafórico o el metonímico, prevalece en un autor o escuela literaria. Según él, aunque se ha reconocido el predominio del desarrollo metafórico en movimientos como el romanticismo y el simbolismo, no se ha estudiado bien la primacía de la metonimia en

el realismo, en el cual el novelista se mueve metonímicamente de la trama al ambiente, y de los personajes a su ubicación en el espacio y el tiempo, con una fuerte inclinación a ofrecer detalles basados en el uso de la sinécdoque (92). Jakobson adopta una perspectiva científica en el estudio de los tropos.

En cuanto a esa preferencia que menciona Jakobson, según el momento literario, podemos ver a Loynaz como heredera directa de Proust –quien rompe con la retórica fosilizada de los escritores precedentes–, no sólo en cuanto a la revolución tropológica que inició éste, sino también con respecto a su afinidad con la técnica proustiana de aproximarse al pasado a través de los recuerdos, donde el espacio comprende varias capas temporales. Como el autor de En busca del tiempo perdido, la escritora crea una relación íntima con el lector/la lectora a través de un lenguaje poético que resulta –como intento mostrar a lo largo de este ensayo– subversivo. Tanto Proust como Joyce y Woolf conciben el relato como exploración de la psiquis humana, y sus textos comparten con la novela lírica no sólo el subjetivismo y un llamado a la participación de quien lee, sino también el hecho de recurrir, en su expresión literaria, al lenguaje poético.

Sin embargo, no son pocas las opiniones divergentes u opuestas al considerar la función de los tropos, y se ha llegado a negar su papel constructivo en la comunicación, ya sea ésta verbal o literaria, como agente catalizador en la creación de significados independientes en el/la oyente o en el lector/la lectora, según el caso. Algunos teóricos objetan la validez del lenguaje tropológico aduciendo que carece de objetividad, al teñir de matices subjetivos la representación de la realidad y el mensaje comunicado.

White plantea que la tropología no es una teoría de la lengua sino, más bien, una serie de nociones sobre el lenguaje figurado derivadas de la retórica neoclásica (Figural

Realism 10), y defiende la idea de que la mera distinción establecida entre el discurso literal y el figurado, es puramente convencional (vii). Reconoce que los tropos son el alma del discurso y, por consiguiente, el mecanismo sin el cual éste no puede funcionar ni alcanzar su fin (Tropics 2). Según él, el proceso de comprensión sólo puede ser tropológico en su naturaleza, puesto que, al expresar lo que no es conocido a través de lo conocido, se emplea un tropo que, por lo general, es figurado (5). Rebelándose contra los abusos que comete la historiografía, sostiene que los tropos permean todo acto narrativo y lo subjetivizan, como ocurre en la narración histórica, en que lo representado (el hecho histórico) se somete al medio en que se narra, un lenguaje basado en los tropos culturales, filosóficos, religiosos, etc., que matizan los hechos contados de acuerdo con la visión personal del historiador. Plantea que la lógica del discurso histórico es retórica (Figural 179), y que el deslinde entre historia y narrativa es sólo un asunto teórico.

Asimismo, White considera que la tropología es un “asunto pendiente” de la lingüística moderna, sobre todo de la lingüística semiótica (Figural 179), siendo considerada por muchos la base de una *teoría del discurso*. Reconoce la idea de Vico de que la lógica de la “sabiduría poética” está en las relaciones que la propia lengua proporciona en los cuatro modos principales de representación de la realidad: metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía (Tropics 94-95). Admite también que se trata de estructuras básicas del lenguaje figurado que dan origen a las categorías con las que identificamos los modos de vincular o enlazar un orden de palabras con un orden de pensamientos (por ejemplo, *manzana* asociada con *tentación*) (Figural 11). Define el estilo de la narración como la combinación de esos tropos, que expresa la relación existente entre la trama, la visión del mundo y la ideología del escritor o la escritora.

En el caso de Jardín, Chaer señala una finalidad utilitaria del lenguaje tropológico de Loynaz, del símbolo en particular, al escribir: “Esta aspiración al símbolo [de Loynaz] encuentra sus raíces: en el propósito de dejar la cosa inédita [sic]; y en su gusto de entretenerse con la ausencia, con ‘este estar sin estar’ del objeto en el signo” (Valoración 483; el subrayado es mío). Atribuye la utilización del símbolo en la novela a la influencia parnasiano-simbolista del posmodernismo en Cuba (asunto que examino en los Capítulos 3 y 4), con lo cual parece desestimar la creatividad de Loynaz con respecto a los tropos –como expongo más adelante–. Dicho enfoque, en mi opinión, representa una visión reduccionista, pues concibe el texto poético loynaciano como mera sugerencia o juego lingüístico en el que su creadora evita comprometerse ideológicamente. Ante una óptica como ésta, me pregunto: ¿por qué no reconocer en Loynaz su revaloración del símbolo sobre bases estético-filosóficas más modernas? ¿No alcanza a llenar la novelista ese vacío de “lo inédito”, no ya como “entretenimiento” verbal con el tema de la ausencia, sino como rescate de la función gnoseológica de los tropos?

Un autor que desconfía abiertamente del lenguaje tropológico es Paul De Man. En su opinión, “[r]hetoric radically suspends logic and opens up vertiginous possibilities of referential aberration” (10), aunque dicho ensayista critica más bien el efecto que produce la lectura, no el de la escritura. De Man sostiene que, así como en la lengua se puede percibir una carga retórica o de lenguaje figurado que altera su sentido lógico y su uso referencial, en la literatura también se aprecia cómo los tropos permiten a los escritores decir una cosa queriendo decir otra. Sobre esta visión despreciativa, Raman Selden comenta: “[De Man] [s]igue a Nietzsche al afirmar que el lenguaje es esencialmente

figurativo y no referencial o expresivo: no existe un lenguaje original no retórico. Esto significa que la ‘referencia’ siempre se halla contaminada por la figuralidad” (111-112).

Para el deconstructivista De Man, toda lectura es “mala lectura” a causa de los tropos, que constituyen interferencias inevitables entre el texto y el crítico literario, y que atentan contra la idea de totalidad. Para demostrarlo concretamente, ese autor ofrece el siguiente ejemplo de cómo el sentido figurado niega o excluye al sentido literal: cuando escuchamos la pregunta *¿Prefieres esto o aquello?* y respondemos *Me da igual*, esta última oración representa un uso figurado del idioma que rompe con el significado literal original de las palabras que la componen. Los tropos, según él, obstaculizan que la lengua posea un verdadero sentido referencial o literal en sí misma.

De Man no parece entender que, si existiera verdaderamente una interferencia en expresiones de sentido figurado como “Me da igual”, se crearía un malentendido, cuando, en realidad, esa oración no sólo transmite eficazmente la idea de “Puedo aceptar cualquiera de los dos ofrecimientos que me ha hecho” (*esto o aquello*), sino que también comunica mensajes implícitos, virtuales, tales como: “Ya puede ver que no soy persona exigente”, “Me gusta ser cortés y agradable”, “Acepto sus ofertas porque las valoro”. Lejos de crear ambigüedades u obstaculizar la comunicación, enunciados como ése enriquecen el diálogo y amplifican la comunicación en su doble aspecto psicológico y sociocultural, combinando lo objetivo y lo subjetivo en una significación más completa.

Espacio aparte merece en este trabajo la teoría del pensador ruso Mijaíl Bajtín (1895-1975), quien describe los géneros literarios no como convenciones ni como jerarquías de artificios, sino como visión del mundo expresada en la ideología que da forma a la obra. Según él, la riqueza del lenguaje poético es diferente a la de la novela,

pues existe una diferencia fundamental: en la poesía predominan los tropos y en la novela lo que él llama heteroglosia dialogista (The Dialogic Imagination 384). En su opinión, los tropos no son compatibles con dicha heteroglosia, contraposición a la cual me refiero más adelante. Ante esa discriminación conceptual, propongo que nos preguntemos: ¿no pueden los tropos encauzar por sus propias vías un dialogismo de signo diferente?

Javier García Méndez, en su estudio “Por una escucha bajtiniana de la novela latinoamericana”, expone: “Para Bajtín, la poética no puede definir su material de la misma manera que la lingüística, puesto que el fenómeno de que se ocupa, la poesía, trasciende el material *en tanto que percibido de manera exclusivamente lingüística ...*” (13). Dicho ensayista cita estas palabras del pensador ruso: “[A]l mismo tiempo que se muestra tan exigente con respecto al lenguaje, la poesía lo trasciende como lenguaje, *en tanto que objeto de la lingüística*”; y destaca que Bajtín observa una nueva dimensión del objeto de los estudios literarios, la cual, según García, es la del material poético (13, 15).

Los tropos, sin lugar a dudas, singularizan el uso de la lengua y le imprimen un estilo personal, lírico (de ahí que su estudio en el nivel sincrónico se beneficie del análisis de la estilística del habla), mientras que en la heteroglosia suele presentarse como un *collage* dramático de lenguajes ajenos.

En Jardín, como nuestro después, los tropos convocan al lector a un reajuste, no sólo de la sensibilidad sino también del intelecto, a través de un entretreído de significantes cuyos significados radican en el conjunto de experiencias estético-ideológicas que promueven el diálogo con el lector o la lectora.

El lenguaje tropológico, instrumento de la escritura creadora y re-creadora de Loynaz, le sirve para convocar el tipo de lectura que describe Wolfgang Iser, partidario

de la *teoría de la recepción*, como proceso que “nos da la oportunidad de formular lo informulado” (cit. en Selden 136). En este tipo de aproximación, “aunque el texto establezca los términos en que el lector realiza los sentidos, su propia ‘cantidad de experiencia’ tiene su parte en el proceso” (136). Por su propia naturaleza, ese lenguaje poético apela a la imaginación del público lector y propicia un diálogo implícito, y no es sólo materia prima de la obra sino, además, vaso comunicante. El lector/la lectora, al pisar el *terreno* lírico fecundo de Jardín, se hace cómplice *fecundado* y *fecundante* –permítaseme la imagen– y acepta el pacto metafórico propuesto (*somos el jardín*) de recrearlo y –citando las propias palabras de Loynaz– de “regarlo con su sangre”.

Ciertamente, apenas hay diálogos explícitos en Jardín. Desde el comienzo de la historia sobresalen dos elementos relevantes: una voz encargada del acto narrativo y un foco –usando los términos de Gérard Genette– localizado en el personaje que nos revela el centro de la visión de la novela (Cit. en Toker 192). El soliloquio parece dominar el discurso narrativo, pero éste fluye en lo que ha llamado enunciación lírica Wolfgang Kayser, para quien “[e]l lenguaje lírico es ... la manifestación de una emoción en que lo objetivo y lo subjetivo se han compenetrado” (446), como se puede apreciar en el siguiente apóstrofe, cuyo destinatario es un tercer participante: tú (o sea, yo, el lector/la lectora) como sujeto de la enunciación: un interlocutor amenazado y cómplice a la vez:

¿No sientes el jardín minando los cimientos del mundo, el jardín que taladra el piso por donde andas, que levanta imperceptiblemente las alfombras de los palacios, las planchas de acero de las fábricas de la civilización? ¿No lo ves agrietando el pavimento de las ciudades, el mosaico fino de tu casa? ¿No sientes como un cosquilleo –el de las más leves barbillas, el de las raíces últimas– que te sube por el pie, por el trémulo hilo tibio de la sangre, a sorprenderte –aguja ardiente– el corazón en plena sombra? (64)

Lo singular de la novela de Loynaz es que el enunciado lírico genera un doble diálogo del texto: uno interior, virtual, entre la voz lírica y la protagonista en contrapunto dialéctico; y otro –ya mencionado–, también implícito pero exterior, entre la voz lírica y el lector –el tú de la cita anterior– en relación *dialógica*, según el concepto de Bajtín en su teoría sobre la novela (a la que aludo más adelante). Lo diferente en la escritura de esta autora es su intuición literario-filosófica para crear el dialogismo en la expresión lírica, recurso que subyace en su discurso tropológico. Veamos este ejemplo:

Tú no sabes que cuando marchas con pie derecho y seguro huellas la tierra (la tierra como la tierra del jardín). La tierra que tendrás un día sobre la cara, sobre los ojos tuyos que han mirado el sol... No lo sabes, no te sabes cercado, copado en el espacio que crees tuyo, en la hora que cuentas entre tus alegrías o tus tristezas, en el don que haces con sonrisa ligera, en la boca fina que besas . . . (65).

El hecho mismo de que Jardín pueda considerarse como novela lírica, hace pensar en una hibridez en su gestación, o al menos en la percepción de Loynaz de su génesis

literaria. En verdad, esa hibridez, lejos de debilitar o enrarecer el texto, lo enriquece. En primer lugar, porque exige una *bifocalidad* de la óptica crítica; en segundo término, porque propicia, en su condición de novela, el acercamiento dialógico que propone la teoría bajtiniana; y en tercer lugar –lo más importante, en mi opinión–, porque favorece la extensión de esa perspectiva al campo poético.

Como apunta Ralph Freedman, el escritor (o la escritora) de la novela lírica, al basarse en el uso creativo de los tropos, “enfrenta la tarea de reconciliar la sucesión en el tiempo y las secuencias de causa y efecto, con la acción instantánea de la lírica” (8). En ese lenguaje se produce una “irrupción hacia una intensidad mayor [que] revela no meros hechos, sino la significancia de los ya existentes. Las acciones se convierten en escenas que abarcan reconocimientos (20-21) en virtud de asociaciones semánticas en que los referentes (objetos) se funden en la imagen estética que el poeta, o la poeta, produce simbióticamente.

La función del lenguaje tropológico en la escritura de Loynaz, es nombrar la realidad de manera paralela, para intensificar estéticamente los significados posibles del texto, que no son, de modo alguno, enunciados pasivos ni unívocos, sino que apuntan a una doble realidad: la concreta, sensible, de los significantes; y la abstracta, según los contenidos estético-ideológicos *productivamente* –término de Kristeva al que me refiero más adelante– en la interacción autora-texto-lector/a. En el significante loynaciano *jardín*, lo concreto y lo abstracto entran en contrapunto semiótico: la tierra del jardín es la tierra que somos los humanos: “[el jardín] [e]s la invasión del reino vegetal aliado con la piedra muerta, que triunfa de nuestra hermosa animalidad, de nuestro

privilegio anímico, de nuestra inteligencia y nuestra voluntad y nuestra emoción de hombres vivos...” (63) (el subrayado es mío).

Los tropos de Jardín, que propician la utilización y el juego con los significados adyacentes de las palabras, se expanden horizontalmente sobre toda la historia, y verticalmente en sus distintos niveles de significación. Contribuyen a crear, desde ese doble plano referido –lo concreto/lo abstracto– que refleja el pensamiento, un diálogo implícito entre el lector/la lectora cómplice y el autor/la autora *implícito/a*. Éste, o ésta, produce lo que Wayne C. Booth llama *distancia estética*, logrando que, al leer, olvidemos la artificialidad de la obra y nos perdamos en ella (97). En verdad, no se trata exactamente de un “perdersé” en el jardín-principio-y-final de la novela, sino más bien de un *hallarse* en la propia incertidumbre de la vida y de la muerte, re-creadas en el texto, a partir del establecimiento de una relación abierta con la realidad extratextual que representamos nosotros al leerlo.

Queda expuesta en Jardín una doble dimensión de la experiencia: el objeto y su imagen poética. Un autor implícito, o una autora implícita, refiere la historia personal de Bárbara en lo que podemos llamar discurso metafórico, mediante el cual se hilvana el diálogo narrador-narradora/personaje/lector-lectora (también implícito/a, como explicaré más adelante). Sustentada en ese discurso compartido, la voz lírica sienta las bases de una complicidad: “Es el jardín [de Bárbara] que viene sobre tú también. Que te busca y te encuentra para macerar tu vida entre sus piedras, para echarte en tu boca su tierra blanda, para hacer una umbela de tu tristeza y un gusano amarillo de tu soberbia humana” (64) (el subrayado es mío). A esa modalidad expresiva, en la cual las esferas anímica y objetiva,

actuando recíprocamente, se desarrollan en su encuentro y provocan que la objetividad se transforme en tú, Kayser la llama apóstrofe lírico (446).

Por esa vía creo posible iluminar el estudio de Jardín relacionando tal contrapunto, expresado en el lenguaje de los tropos, con la manifestación literaria que Bajtín denomina novela polifónica. No ignoro que el proponer ese vínculo puede parecer un *tour de force* teórico-literario, ya que intento conciliar dos concepciones, aparentemente, inconciliables: la del filólogo ruso, quien propone valorar en la novela la multiplicidad de perspectivas, pues en ella “el diálogo se retrae hacia el interior, impregnando cada palabra . . . volviéndola bivocal . . .” (Problemas 66); y la que propongo en mi análisis. En realidad, si el concepto bajtiniano alude a una pluralidad de medios expresivos que incluye discursos intertextuales, cartas, descripciones, reflexiones filosóficas, enunciados retóricos, referencias extratextuales y otros componentes de la polifonía novelística, ¿cómo negarle a Jardín la condición dialógica cuando esos mismos elementos la caracterizan? La diferencia radica en que a la *urdimbre* de Loynaz se enlaza, intrínsecamente, la función lírica. En su texto, el sentido polifónico de la *bivocalidad* descrito por Bajtín radica más bien en la correspondencia, digamos, *biunívoca* de dos géneros (la novela y la lírica), que la escritora construye por medio de un lenguaje tropológico actualizado por quienes leen. Ese tú de Jardín es el lector o la lectora cómplice con quien el narrador/la narradora implícito/a y la protagonista, entidades separadas pero interactuantes, concierta un pacto virtual: *somos* el jardín. Esta esencia se manifiesta en una metáfora inquietante: “Somos los prisioneros de la tierra” (140).

En Jardín se consuma el *pacto tácito* que describen Roland Bourneuf y Réal Ouellet, en el cual “el autor y el lector crean una obra nueva diferente de la impresa y

mucho más significativa” (95). Sólo que, en nuestro caso, al tratarse de una novela lírica, a esa relación se añade la dimensión traslaticia del lenguaje, que genera otro u otros diálogos más empáticos.

No me parece arbitrario tender un puente entre Jardín y la heteroglosia bajtiniana. Las voces de su concierto son pocas pero resonantes. Un ejemplo elocuente es la tercera parte de la novela, en que Loynaz apela al recurso de la intertextualidad al presentar las cartas de amor que leemos a través de Bárbara, enviadas, en su momento, a la bisabuela de la muchacha –como ya he comentado– por un poeta-amante. El narrador, o la narradora, las glosa según el efecto que causan en la protagonista, quien parece empezar a experimentar, *vicariously*, el sentimiento amoroso y, con él, la inquietud de lo erótico. Sin embargo, lo más significativo es que la lectura de esas reliquias inquieta a la joven y la incita a romper con su medio y a cambiar de vida. Además, a ese epistolario Loynaz le asigna una función más productiva: crear un intertexto que propicie el diálogo.

Esas cartas, en las que predomina la enunciación lírica, suman otra voz al discurso tropológico y crean algunos de los hilos que tejen en la novela el *doble lenguaje de la verdad* y el *diálogo inacabado*, conceptos formulados por Bajtín, con el ser humano y con su experiencia. En el caso del ensayista ruso, su concepción de esa doble expresión pudiera atribuirse a las circunstancias sociopolíticas de censura y represión que padeció no sólo en su vida sino también en su obra, pues sufrió persecución, encarcelamiento y condenas que provocaron en él –como ocurre con muchos escritores e intelectuales reprimidos– la búsqueda de una expresión que permitiera *mostrar y ocultar*, al mismo tiempo, las verdades posibles de un pensamiento subversivo. En el caso de Jardín –como

intento mostrar a lo largo de este ensayo–, el doble lenguaje se basa, en gran parte, en el uso de los tropos como subterfugio de una actitud contestataria y disidente.

Uno de los temas que subyacen en Jardín es la búsqueda de la propia identidad. Loynaz se vale de la estrategia que Dorrit Cohn ha denominado “psico-narración” para distinguirla del tradicional concepto de “narrador omnisciente” –ya que la psiquis no es lo único que podemos describir *omniscientemente*–. Una de las ventajas de ese recurso, según Cohn, es que, si bien éste puede revelar la conciencia del personaje utilizando la tercera persona en la narración (12-14), “not only can it order and explain a character’s conscious thoughts better than the character himself, it can also effectively articulate a psychic life that remains un verbalized, penumbral, or obscure (46) . . . The narrator comes to play the role of simultaneous translator –or better, transcriber– of a potentially articulate mind, and his role is justified by . . . [the character’s] low verbal factor than by the subliminal level of her mental life” (48). Y, en el campo de Jardín, descubrimos que el silencio de Bárbara y su voz *penumbrosa* y *oscura* –como explico después– son metáforas de una tensión reflejada en todo el texto: el trauma de una mujer silenciosa-silenciada, femenina-feminista, en busca no sólo del tiempo perdido sino también, sobre todo, de sí misma.

En muchos casos, como observa Cohn, “[the narrator] is a discursive intelligence who communicates with the reader about his character –behind his character’s back. This communication can even become a dialogue, with a narrator engaging an implied reader in a discussion regarding his fictional hero” (25). ¿No es ése el caso de Jardín? Volvamos sobre la siguiente conminación y observemos que no se trata de un simple diálogo entre el/la narrador/a y Bárbara: “Tú no sabes que cuando marchas con pie derecho y seguro

huellas la tierra (la tierra como la tierra del jardín). La tierra que tendrás un día sobre la cara, sobre los ojos tuyos que han mirado el sol... No lo sabes, no te sabes cercado, copado en el espacio que crees tuyo . . .” (65) (el subrayado es mío). ¿Quién es ese tú-destinatario-lector apostrofado con un adjetivo con morfema de género gramatical masculino? Con los adjetivos “cercado” y “copado” (reparemos en la terminación “-o”), Loynaz establece un distingo para indicar que el narrador/la narradora alude a un lector implícito-hombre por medio de dos elementos retóricos: el apóstrofe (o invocación) y la sinécdoque. El primero de éstos está indicando que se trata de un destinatario-hombre a quien se le echa en cara su prepotencia; el segundo, la sinécdoque, permite que se identifique a ese destinatario-lector implícito con *la especie humana de género masculino* (aspecto crucial sobre el que vuelvo en el Capítulo 4, al tratar el aspecto femenino-feminista de la novela).

Apelando a los medios tropológicos, Loynaz coloca a Bárbara frente al espejo de su conciencia utilizando una sugestiva metáfora: la muchacha sabe que no sólo posee al jardín, sino que el jardín la posee a ella. Sin embargo, la posesión por parte del jardín es la de un poder agónico, mientras que la de la protagonista es una posesión inmaterial, gnómica, que la lleva a realizarse. La escritora nos presenta en ella lo que Bajtín considera “el héroe [en nuestro caso, la heroína] como punto de vista, como mirada sobre el mundo y sobre sí mismo[-a]”, concepto que dicho crítico formula al estudiar a Dostoievski (Problemas 71). Al final de la novela –y a la manera dostoievskiana–, la heroína *parece* sucumbir tras aceptar deliberadamente la inminente destrucción. Pero ¿es ése el fin de Bárbara o más bien su principio en el Ser? ¿Se trata en realidad de un descenso a la tierra del jardín o más bien de un crecimiento en el jardín-poesía del Ser?

Entre el modo de representar a esta mujer *destruida pero no derrotada* –como el protagonista de Hemingway en El viejo y el mar, aunque salvando las distancias–, el lector o la lectora implícito/a y la escritora, media un recurso virtualmente polifónico: el lenguaje poético. Este lenguaje se hace autoconciencia y deviene *contradiscurso* en la reflexión conjunta de las voces de la autora y las de sus inquietos lectores y lectoras.

Bajtín establece una diferenciación entre la riqueza del lenguaje poético y la de la novela, y es a ésta a la que atribuye la heteroglosia dialogista (Dialogic 384), puesto que ve en la materia novelística una “conciencia de múltiples lenguajes” en que se expresan las distintas voces que dialogan en ella, y la apertura de una nueva zona para estructurar las imágenes; según él, la novela es “a genre-in-the-making” y “el más fluido de los géneros” (Dialogic 11). Sin embargo, Jardín es una muestra de cómo una novela lírica, como observa Gema Areta, “[c]aracterizada formalmente por la heterogeneidad de los elementos que la componen [:] diario, diálogo, ensayo, supuesto testimonio . . . (103)”, epistolario, prosa y verso, concilia el lirismo y lo dialógico en un mismo texto.

¿Por qué, entonces, polarizar ese constante *autohacerse* del género novela y la imbricación literaria de un lirismo de tipo dialógico allí donde el antiguo concepto de *poēsis* recobra su sentido originario? ¿No pueden convivir armoniosamente la emoción y el pensamiento lógico, la voz individual y la colectiva, en un texto poético?

Tampoco me parece inconsecuente, en esta fase de mi análisis, acercar la condición inclusiva-participativa de Jardín al concepto que propone Habermas como intersubjetividad. Para evitar los dilemas que causa el enfoque de la “filosofía del sujeto” (“philosophy of consciousness”), de acuerdo con la cual el individuo aislado procesa el conocimiento del mundo objetivo desde su conciencia, Habermas opina que los seres

humanos, dialogando entre sí, interactuando libremente, pueden llegar a un consenso no coactivo y crear así las bases de un pensamiento social liberador. Según dicho ensayista,

[l]a comunicación del sentido³⁰ implica una inteligencia recíproca mediante significaciones idénticas. Y una *significación es idéntica* si, por lo menos, dos sujetos unen con una expresión o un símbolo el mismo sentido en situaciones diferentes . . . [L]a acción comunicativa . . . está condicionada siempre a la acción conjugada del otro (cit. en Gabás 98).

Para Habermas, la situación ideal del discurso supone que el criterio obtenido unánimemente, es decir, al conjugarse las voces de quienes se expresan sin que se los/las reprima, conduce a una concepción de la verdad en la forma de *consenso intersubjetivo*, opuesta a la que intenta imponer el individualismo solipsista. Al reflexionar sobre la filosofía lingüística moderna, dicho autor propone una teoría de la “acción comunicativa” planteando que el consenso humano es una elaboración en que convergen el reflejo objetivo de la realidad y la creación de una intersubjetividad a través de la lengua, vista ésta como producto en que prevalece el sujeto colectivo. Su concepción supone esta premisa: “[p]uesto que el lenguaje, según su naturaleza, apunta a un consenso universal, todo acto de hablar anticipa de algún modo la comunidad ideal de diálogo” (Gabás 264).

El diálogo implícito en Jardín se fundamenta en la convocatoria dialéctica que contiene el propio texto. Sus voces, aunque no forman parte explícita del texto, se van sumando a él a medida que el jardín se hace consenso autora-público lector, a medida que

³⁰ El concepto de *sentido* es, en Habermas, una categoría básica de la sociología, pues se refiere a un contenido lingüístico que se perfila comunicativamente en la interacción social.

nos hacemos el jardín. Ese diálogo va creando un consenso: “La tierra es nuestro común patrimonio. ¿Nuestro?... ¡Qué falacia!... Más bien somos nosotros, muertos y vivos, el patrimonio común y confundido de la tierra” (139). Y aunque apliquemos el concepto deconstruccionista según el cual es imposible fijar el significado de un texto puesto que cada lectura implica una nueva interpretación de lo leído, no podremos desentendernos del fundamento de este *ars poetica* de la Loynaz novelista: el jardín es una construcción humana y, en nuestro caso, literaria, de la que participamos todos en virtud de un consenso que llamo dialírico.

En los tropos de Jardín, su creadora, lejos de atentar contra el sentido de totalidad de la novela, ayuda a configurarla; lejos de cerrar el círculo de la expresión poética, lo abre en espiral de voces convocadas que se cruzan intersubjetivamente (autora-narrador/a-personaje-lector/a). El resultado –¿provisional?– es el dialogismo lírico al que nombro dialirismo, o sea, el discurso literario de comunicación tropológica en el que se produce una simbiosis de los componentes estético-ideológicos atribuidos a los géneros novela y lírica, y que transforma el *solo* de la voz poética –el “yo” individual e individualista– en una red de voces consonantes y productivas: la del autor o la autora, y las de los lectores o lectoras (el “tú” explícitamente apelativo de la escritura de Loynaz), que re-crean, desde tal polifonía, el texto lírico-novelesco. Esa “multiplicidad de voces [de Jardín]”, como destaca Bueno, “subraya el carácter innovador que posee esta novela” (“Perspectiva crítica de Dulce María Loynaz” xiv) y que radica, en mi opinión, en su naturaleza dialírica.

Un aspecto del dialirismo de Loynaz es la propiedad que posee su jardín, de convertirse, a través del símbolo, en *otro jardín* –“jardín oscuro invadiendo la tierra”

(64)–, que representa la amenaza que impone a la condición humana el poder de su propia materialidad. Al presentarlo así, la autora parece evocar la teoría de los *arquetipos* de Carl G. Jung, o sea, aquellos elementos, imágenes o figuras (revelados en los sueños, los mitos, las creaciones artísticas, etc.) que “continuamente resurge[n] en el curso de la historia”, que “dan forma a un sinnúmero de experiencias típicas de nuestros antepasados . . . [como] el residuo psíquico de innumerables experiencias del mismo tipo” (cit. en Arias xxvi)³¹ y que integran lo que Jung ha llamado *inconsciente colectivo*. Éste, según el psiquiatra suizo, se opone al *inconsciente individual* de la persona, pues opera mediante esquemas *arcaicos* a través de los cuales se producen los mencionados arquetipos, agentes que vinculan nuestro mundo interior con el exterior, reafirmando, así, el predominio de la conciencia individual sobre las fuerzas inconscientes. Entonces, ¿son el jardín y la Bárbara de Loynaz imágenes arquetípicas? Prefiero enfocarlos aquí como símbolos dialíricos que encarnan una visión literario-filosófica consciente de la vida y del mundo.

Reconozco que hay en la novela campo propicio –como *jardín* que es, a fin de cuentas– para estudiar la escritura loynaciana a la luz (o a la sombra) de la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud y de su continuador Jacques Lacan³², lo cual demuestra el carácter provocador de Jardín, en la posibilidad de percibir su jardín-símbolo de una forma arquetípica o prefijada colectivamente en el inconsciente humano (por ejemplo, en

³¹ Arias ha escrito el ensayo El protoidioma en la poesía de Dulce María Loynaz (consignado en la bibliografía), en el que presenta una novedosa teoría, aplicada a Loynaz, sobre el llamado *protoidioma*. En él afirma, refiriéndose a la escritora: “En casi toda su obra poética demuestra la presencia de la memoria antigua de su paleocortex cerebral [sic], que pertenece al inconsciente colectivo” (xxx).

³² La crítica literaria psicoanalítica, según Eagleton, suele ocuparse, principalmente, de cuatro aspectos: el autor o la autora de un texto, el contenido de éste, su construcción formal y el público lector (212).

una supuesta relación con el mito bíblico judeocristiano), o en su invitación a dialogar con el texto psicoanalíticamente. Esas opciones, aunque no son las que he escogido al emprender mi estudio, pueden demostrar que Loynaz pone a prueba nuestra capacidad de pensar y repensar si nos adentrarnos en la *obra abierta* que es su novela.

Comprendida la naturaleza simbólica de Jardín, vale la pena reparar en que su heroína, Bárbara –como ya he comentado–, conoce en carne propia la destrucción pero no la derrota. ¿Utopía filosófica de la autora? Realmente, no: en su proteico libro, la fuente de conocimiento es el camino, abierto por la poesía, a la pluralidad del Ser, al Ser-múltiple de todo, en el que dialogamos líricamente. En sus páginas subyace un principio de la novela moderna descrito por Bajtín: “La conciencia del héroe aparece como otra, como una conciencia ajena; pero al mismo tiempo no se vuelve objetual, no se cierra, no viene a ser el simple objeto de la del autor” (Problemas 17).

Así germina el dialirismo de Jardín, un dialogismo poético implícito. Su propia hibridez en cuanto al género, propone varios diálogos: poesía-prosa, lírica-novela y el de otros géneros o subgéneros como la epistolografía, el retrato literario, la crónica social –de la ciudad, de los tiempos modernos– y la biografía. Esas múltiples imbricaciones del texto exigen la bifocalidad del lector o la lectora críticos, el perspectivismo ideológico y, sobre todo, la comprensión de que su lirismo, lejos de negar la compatibilidad de la novela con los tropos, –por decirlo en términos bajtinianos– impregna cada palabra volviéndola *bivocal* (Problemas 66) para crear un contrapunto reflexivo.

El propio Bajtín define la lírica como “la vista y el oído de uno mismo desde el interior, con ojos emocionales, y en la voz emocional del otro: yo me oigo en el otro, con otros y para otros . . . El individuo no existe fuera de la otredad” (Estética de la creación

verbal 149). Y en cuanto al *héroe* lírico, la *heroína* Bárbara en el caso de Jardín, ésta “casi no vive sino que se refleja únicamente en el alma del autor activo que es el otro que se posesiona del héroe . . .” (151).

El tejido lírico de Jardín se crea y re-crea en los tropos, que –como he señalado– apuntan a una doble referencia: la de una realidad concreta, sensible: el jardín/Bárbara, la vida/la muerte; y la de una abstracción fijada en una imagen bivalente, el símbolo, el cual sustenta la arquitectura ideológico-artística de la novela sin restar humanidad al personaje ni materialidad a su ámbito, como revela este fragmento: “¿No sientes el jardín minando los cimientos del mundo, el jardín que taladra el piso por donde andas, que levanta imperceptiblemente las alfombras de los palacios, las plantas de acero de las fábricas de la civilización?” (64).

Como símbolo, el jardín es la tierra que somos los mortales y, a la vez, la fuerza material ineluctable que desafía a la inteligencia humana. En ese contexto, Loynaz parece supeditarse al discurso de poder masculino, en su manera –entre otras– de dirigirse a quienes leen y al resto de la humanidad, como si fueran hombres. Sin embargo, encara esa dominación tomando las riendas del discurso y evidenciando que éste es siempre, como indica Michel Foucault, “una violencia que ejercemos sobre las cosas” (cit. en Selden 122). Valiéndose de medios tropológicos³³, logra inquietar la conciencia de los lectores o las lectoras. Como la propia poeta ha declarado –en el espíritu grecolatino por el cual la palabra tropos alude a un *giro* de la lengua–, la “[p]oesía es un viraje, un vuelco, y así ha de sentirse cuando se lea o se escriba” (Loynaz, Confesiones 60).

³³ Sobre la clasificación en cuanto al estilo literario y a la dimensión *femenino-feminista* de la novela, vuelvo en el Capítulo 4.

Concuero con Kristeva en que la ficción en la literatura se caracteriza por una fuerte tensión entre su verosimilitud, es decir, entre la semejanza de los hechos literarios con los referentes del mundo (digamos, la *mimesis*), y su *productividad*, o sea, la creación de la materia estética de un discurso que, distanciado de lo verosímil, convierte dichos referentes en un componente más del producto artístico en su proceso diegético (“La productividad llamada texto” 65). Desde ese punto de vista, Kristeva define el texto como “un aparato translingüístico que redistribuye el orden de la lengua . . . [por lo cual] [e]l texto es . . . una *productividad* . . . (El texto de la novela 15; el subrayado es mío).

Entendido que gran parte del contenido estético de Jardín radica en los tropos, ¿por qué no descubrir en esta novela *la capacidad de subversión* –que menciona Kristeva en La révolution du langage poétique (1974)– de su lenguaje poético “productivo”? ¿Por qué no descodificarla y ver en ella un acto de rebelión en que “lo semiótico” –empleando la terminología de esa crítica literaria– se opone a “lo simbólico”, es decir, a la racionalidad ordenada y coherente impuesta por la sociedad, a través de un simbolismo femenino? La propuesta podría consistir en intentar una transposición de símbolos. Creo, como Kristeva, que el lenguaje poético muestra cómo el/la poeta puede alterar los discursos sociales dominantes creando “nuevas posiciones de sujeto” y, con esto, una apertura subversiva de lo semiótico en el cerrado orden simbólico de la sociedad; y que “[l]o que la teoría del inconsciente busca, el lenguaje poético lo realiza, dentro y en contra del orden social” (cit. en Selden 99).

¿No revela Jardín, en su lenguaje tropológico, esa subversión del orden simbólico-social? ¿Acaso no contiene *una nueva posición de sujeto* el siguiente pasaje?: “La luna . . . fue a caer despedazada en el jardín a los pies de Bárbara . . . La tuvo un rato

entre las manos . . . Luego hizo un hoyo muy hondo en el lugar en que la tierra era más tibia... Y así enterró la luna en el jardín.” (14)

En el epílogo de Jardín, Loynaz nos entrega una imagen simbólica de su heroína con la cual parece reciclarse líricamente la novela: “Bárbara, por detrás, por arriba, por abajo, por siempre..., pega su cara pálida a los barrotes de hierro...” (316). ¿“Por siempre”? Por siempre: la mujer poseída por el jardín, pero también poseedora de él, es ya *otra*, habitando el Ser-Siempre-Otro del Otro-Jardín.

Autora y lectores/lectoras descifran juntos esa poesía humana: no hay derrota para la presuntamente destruida protagonista, sino metamorfosis continua.

CAPÍTULO 2: Dulce María Loynaz: ¿reticente o interactuante?

“La poesía es el encuentro del lector con el libro.”
Jorge Luis Borges (Siete noches 105)

Uno de los contrastes a los que más se han referido los estudiosos de la obra poética de Loynaz es la fluctuación entre la palabra y el silencio, que en Jardín salta a la vista desde las primeras páginas. La escritora crea una inevitable tensión entre su plétora lingüística y la reticencia. ¿Crean ambas una polaridad estilística? ¿Cuál de las dos vence? ¿O, en realidad, se trata más bien de dos fuerzas no antagónicas que, lejos de excluirse mutuamente, se entretejen? ¿Acaso no brota de ese encuentro una red expresiva que la autora, buscando la complicidad estético-ideológica del lector o la lectora, convierte en construcción interactuante valiéndose de lo que llamo dialirismo? Procuraré contestar esas preguntas en este capítulo.

Al estudiar esa supuesta polaridad en Jardín, surge una interferencia. Por lo general, los críticos tienden a establecer una doble relación analógica en Loynaz: por un lado, identifican a la autora empírica (la mujer, la escritora) con la persona ficticia que habla en sus textos (la voz poética, el yo lírico); y por otro, buscan una relación espejo-reflejo de los sucesos de la vida de la poeta con su *corpus* literario. Como bien señala Capote, su novela “suele leerse como un texto . . . con clara intención autobiográfica, un gesto crítico repetido hasta el hastío . . .” (8).

Se trata, como advierte Bajtín, de un proceder común hasta en los trabajos histórico-literarios más serios y concienzudos: “el de explicar una obra determinada mediante la biografía, y [por el que] se presentan como suficientes las justificaciones puramente fácticas, o sea, las simples coincidencias en los hechos de la vida del personaje

con los del autor . . .” (Estética 17). Por eso, para superar dicho obstáculo, propongo aquí aceptar que la persona real, Dulce María, no es la que emana o se desgrana del texto poético –aunque “se desangrara” en él–, de modo que podamos percibir como *otra* la voz, o las voces, cuya misión es tender un puente comunicativo entre el cosmos ficticio –y a la vez real como texto– que es Jardín, y nosotros.

Desde las primeras publicaciones críticas sobre la obra en verso de Loynaz, se ha querido ver en su escritura un reflejo inmediato de sus circunstancias biográficas, insinuando así que éstas explican el significado de sus textos. Como consecuencia, se presenta a la escritora como un caso de biografía *bibliográfica* o, lo más frecuente, de bibliografía *biográfica*. Esa tentación exegética ha fosilizado en gran parte de la crítica literaria una percepción determinista de hechos extratextuales, sobrestimados, tales como: la personalidad de Loynaz, supuestamente retraída y proclive al aislamiento y a la soledad; su formación familiar, regida por una inflexible autoridad parental, como origen de su recogimiento e inhibición juveniles; sus relaciones matrimoniales, vistas como regímenes patriarcales que regularon su voz y su presencia social; el impacto causado en ella por la revolución cubana de 1959, como causa de su enclaustramiento en las décadas subsiguientes; su exclusión del mundo de las publicaciones por más de veinticinco años; y, quizás lo más influyente, la imagen que la propia escritora ofrece de sí misma en sus confesiones públicas, interpretada generalmente en una relación espejo/reflejo con su obra literaria.

Si atendemos a las *confesiones* de Loynaz en torno a su persona, advertiremos que ella misma ha contribuido, deliberada o inconscientemente, a que el tópico *silencio-aislamiento-soledad* presida el análisis de sus textos poéticos. A través de sus enunciados

autobiográficos interpolados en entrevistas, testimonios (orales y escritos), actos públicos y declaraciones a la prensa u otros medios de difusión, ese *autorretrato* ha propiciado, sobre todo en quienes suponen que vida y obra literaria se explican recíprocamente, que se emprenda una lectura biográfica buscando *comprobar* la existencia de esa mujer silenciosa, aislada y solitaria que ha legado un testimonio en su escritura.

Otra de las causas principales de ese *biografismo* es la influencia que ha ejercido el machismo (entendido como discurso de poder del hombre) en la escritura de Loynaz. En muchos casos, se tiende a desviar la atención de la crítica hacia una supuesta “debilidad emocional” de la mujer y no a valorar la fuerza de su intelecto. En el Capítulo 4 exploraré algunas de las manifestaciones del contenido *femenino-feminista* en Jardín; menciono aquí el tema por sus repercusiones en el “silencio loynaciano”.

Con respecto a la actitud machista con que muchos se han acercado a Loynaz intentando describir esa interrelación palabra-silencio, María Lucía Puppo comenta:

De hecho, Dulce María Loynaz aparece en el discurso de Juan Ramón [Jiménez] como mujer “sutil”, cuya palabra es débil. Resultaría difícil encontrar un texto más ilustrativo de la mirada del patriarcado: las palabras del poeta (varón) famoso buscan consagrar a la escritora (mujer) inédita, uniendo su nombre a la imagen del estereotipo de la “poetisa”: mística e infantil, triste y débil, quieta pero volátil. La circunscriben al espacio doméstico, el hogar de los cuatro hermanos, y la insertan en el mito que continúa hasta nuestros días (21-22)³⁴ (el subrayado es mío).

³⁴ Ciertamente, Jiménez adopta una posición machista en la semblanza “Dulce María Loynaz” (98). He citado (en la Introducción de mi ensayo) sus frases “arcaica y nueva” y “dormida y despierta a la vez”, porque esos adjetivos, en mi criterio, crean un oxímoron que describe la vitalidad literaria loynaciana.

Valga el comentario anterior sobre el ingrediente patriarcal del mito del silencio biográfico de la autora de Jardín, para entender por qué éste no pudo sustraerse a los condicionamientos socioculturales que incidieron en la creación de un estereotipo. Ella misma aludía a una de sus estrategias lingüísticas al confesar: “[M]e gusta hacerme preceder la palabra pobre por los silencios suntuosos” (Cartas que no se extraviaron 45). Loynaz insiste en formular una autocaracterización que parece viciar no sólo sus declaraciones públicas sobre las distintas etapas de su vida³⁵, sino también los juicios de los críticos literarios.

He aquí algunos ejemplos de la tendencia de Loynaz a crear estereotipos. Al describir su personalidad: “Siempre he sido una criatura muy introvertida, nada propensa a confidencias . . . ” (Fe de vida 190). Al evocar su niñez y adolescencia: “no hacíamos mucho por salir del ostracismo” (González Castro 56); “habíamos sido criados en un ambiente de soledad muy grande” (94); “a fines de 1919 . . . fuimos . . . confinados, puede decirse puertas adentro de la casa. No hubo muchas ocasiones de transponerlas; entonces, la clausura fue casi total” (Simón, “Conversación” 33); “había como un afán de . . . mantenernos lejos del oleaje del mundo. ¿Influyó ello en la voluntaria clausura en que a su vez quisimos luego mantener nuestra obra?” (Loynaz, “Nuestros primeros años” 70). Al contar sobre su primera juventud: “Llevábamos una vida extraña para muchos, vivíamos casi en un mundo cerrado. Pero, al crecer, nuestra casa se fue convirtiendo en centro de la vida cultural y por ella pasaron y se hospedaron los intelectuales más destacados que venían a Cuba” (Mateo 50); “[c]omo habíamos creado un mundo para

³⁵ He reseñado dichas etapas en la Introducción.

nosotros, no teníamos ninguna necesidad de salir, nos inspirábamos en él. Así nació la novela *Jardín*, que es el mismo jardín de la casa pero aumentado, llevado al infinito, ya desnaturalizado” (González Castro 94; el subrayado es mío). Al explicar su relación juvenil con Pablo: “[C]ontribuyó . . . el ambiente de soledad en que por tanto tiempo se me había mantenido, soledad que si bien se agudizó al descubrirse mis primeros amores [con él], lo cierto es que ya había empezado desde la infancia” (Fe 123); “[c]uando fui obligada a renunciar a su amor, estaba dispuesta a renunciar también a todo lo que el mundo podía darme; de hecho había renunciado ya, pues mi vida tendía cada vez más a la soledad y al aislamiento . . . Tal era mi voluntad de olvido, de silenciar al corazón” (66-67); “[Pablo] escucharía de mis labios la última palabra de amor, antes de naufragar en el gran silencio” (112) (el subrayado es mío). O al aludir a su dependencia del cónyuge: “Este matrimonio [el primero] sólo significó un cambio de clausura . . . [Enrique] me amaba, pero . . . recortaba las alas de su paloma para que no volara muy lejos” (Martínez, Confesiones 61); “[Pablo] era hombre de impulsos . . . y [yo] los seguía casi siempre . . .” (Fe 115); “[é]l siempre me consideró en poco –o en mucho– su obra . . .” (10); “era quien me abría todas las puertas, quien me empujaba hacia la luz . . . [;] sin él, nada hubiera hecho, o nadie hubiera conocido lo que [yo] hacía . . .” (Martínez 63).

La propia Loynaz refuerza con su proceder el mito de sus silencios al retraerse de la revolución de 1959, y con su discurso público al describir su marginación. Desde su refugio doméstico declarará, años después: “[Mi casa] era mi intimidad, y no podía arriesgarla a una tercera invasión de los bárbaros [representantes del gobierno cubano]” (Fe 190); “[en] los años treinta . . . era todavía una escritora bastante desconocida, casi tanto como he vuelto a ser ahora [1976-1978]” (148); “[escribo] estas páginas [Fe de

vida] tras diecinueve años de silencio” (117); “aquí se había hecho silencio en torno mío . . . o tal vez fui yo misma la que hizo de aquel silencio una especie de capa de ozono, una sustancia aislante . . . [Y] aun en medio de mi clausura voluntaria o involuntaria, no se me había olvidado . . . (“¿Por qué Pinar del Río?” 38). “[M]i biografía [deberá llevar] el título de ‘Una poetisa olvidada’” (Loynaz, “Carta al señor Aldo Martínez Malo” 45).

En algunos de los juicios autocríticos y las explicaciones metatextuales de su obra, Loynaz parece alejarse del silencio autobiográfico, pero se identifica siempre con el de la escritura artística, como en su ensayo-conferencia “Ausencia y presencia de Julián del Casal” (1956), donde alude a la existencia de una Poética del silencio, de esta forma: “Creo que [Casal] fue un ausente en todas las dimensiones de la ausencia, un solitario en toda la augusta hermosura de la soledad . . . [C]abe decir que no era ausente por poeta, sino más bien poeta por ausente” (Ensayos 88); y con él se identifica: “[H]e preferido a Casal porque tengo con él muchas afinidades” (Simón, “Conversación” 45). No obstante, en sus declaraciones públicas no abandonó nunca el tópico de su silencio: “[E]n el proceloso mar de la poesía, yo vengo a ser como un navegante solitario” (47).

Lamentablemente, aun en la autora de Jardín asoma la falsa creencia popular según la cual las relaciones autor/a-ficción, vida-obra y arte-espejo avalan el significado del texto literario. Ya Ortega y Gasset criticaba, en el primer cuarto del siglo XX, el modo mecánico de valorar el producto artístico, llamado por él “humanización del arte”, es decir, el acto de representar, de forma supuestamente veraz y sentimentaloides, un objeto como “extracto de la vida”, en lugar de transformarlo en materia estética “deshumanizada”, depurada de la anécdota cotidiana, de la carga “humana” que provoca la emoción fácil e intrascendente del público espectador. Y en el caso de Loynaz, ésta no

tuvo a mal formular, con respecto a la factura de su novela, declaraciones “humanizadas” como las siguientes: “El encierro de Jardín sí fue cierto . . . [S]on pequeñas cosas que uno copia de la vida.” (González Castro 156); “las Cartas de Jardín . . . están en buena parte filtradas de las tuyas [de Pablo] . . .” (Simón, “Conversación” 39; el subrayado es mío).

Sobre ese tipo de acercamiento viciado, Joaquín Juan Penalva ofrece este comentario-recomendación: “No se trata tanto de realizar una lectura en clave autobiográfica, que, de todas maneras, puede resultar muy rica en el caso de Loynaz, como de entender su trabajo como un proceso de construcción de un yo poético, de un mito personal que, por tanto, toma sus fuentes de lo cotidiano y de la realidad inmediata que rodea a la autora” (72).

Bajtín, por su parte, censura esa tendencia a explicar el objeto artístico como copia *humanizada* de la realidad, o a buscar en el autor o la autora explicaciones metatextuales que *aclaren* el significado de su obra, al escribir:

[E]l artista nada tiene que decir acerca de su proceso creativo: todo él está en el producto creado, y lo único que le queda es señalarnos su obra; y así es –únicamente allí hemos de buscar ese proceso . . . Cuando un artista empieza a hablar de su trabajo fuera de la obra creada y como anexo a ella, suele sustituir su actitud creadora real, que no había vivido analíticamente sino llevado a cabo en la obra (no fue vivida por el autor, sino que se hizo efectiva en su héroe), por una actitud nueva, más receptiva, hacia la obra ya creada (Estética 15).

Por otra parte, no sólo los periodistas y los conferenciantes, sino también los editores que han entrado en contacto con Loynaz, sugestionados quizás por las propias

autorreferencias de la escritora, han convertido la mencionada circunstancia vivencial silencio-aislamiento-soledad, en una constante de sus juicios sobre ella, contribuyendo –consciente o inconscientemente– a crear o a fijar, en una especie de círculo vicioso, una imagen estereotipada de la escritora en la que se superpone la realidad personal de ésta a su discurso lírico. ¿Qué son sino ritornelos los siguientes enunciados?: “Su dignidad solitaria la ha convertido en un mito viviente; su elegante silencio es una muestra de otros valores olvidados en aquella tierra convulsa; pero su leyenda viene de lejos”³⁶.

“[Regresemos] al tema de las vivencias personales plasmadas en la novela [Jardín] . . . [para] conocer la relación entre su mundo y el contenido de la novela. Voy a buscarla a ella misma en la novela”³⁷. “[E]n su infancia [estuvo] todo el tiempo prisionera de la casa en que crearon el mundo necesario para vivir; en la adolescencia encerrada tras las rejas que impedían el amor; en la juventud, víctima de un marido celoso se esclaviza a una casa en las afueras de la ciudad, y cuando al fin logra el matrimonio con el amor de toda su vida, la abandona injustificadamente trece años después, para dejarla en una casa solitaria donde se enclaustró voluntariamente por más de veinticinco años”³⁸. “Nació, singularmente exquisita, con un alma tan delicada que la encerró enseguida en su castillo de marfil . . . y comenzó a tejerse su mundo raro, y a escoger sus compañeros inauditos, como el río, el mar, la soledad, el silencio . . .”³⁹. “[I]nfluye en su retraining de la literatura la lógica conmoción producida en su medio social . . . Este largo período [de

³⁶ Roger Salas, El País (España, 1992) (37).

³⁷ González Castro, La hija del General (158).

³⁸ González Castro, *op. cit.* (152).

³⁹ Andrés Vargas Gómez, El Nuevo Herald (1992), artículo incluido en la compilación de Ana Rosa Núñez Homenaje a Dulce María Loynaz (412), consignada en la bibliografía.

1960 a 1980] de silencio creativo y editorial tuvo como contrapartida un aparente olvido de la crítica y los editores. . . .”⁴⁰ “En 1958 . . . decidió aislarse del universo . . . Se recluyó en el silencio, tal vez en una forma esporádica de escritura secreta.”⁴¹ “En 1961 [Loynaz] deja de ejercer la abogacía y permanece en silencio, viviendo lo que muchos llaman ‘exilio interior’. . . .”⁴²

Y como mayor evidencia de la atención bibliográfica que se le ha dedicado al *monotema* del silencio de Loynaz a lo largo de seis décadas, anoto seguidamente algunos títulos de libros, ensayos y artículos que pueden dar una idea más concreta de esa *afición*⁴³.

Como libros monográficos, he visto éstos: Dulce María Loynaz: poesía de ensueño y silencio (1948), La grande ausencia en la obra poética de Dulce María Loynaz (1961), La voz del silencio (2000), Silencio y destino: Arquetipos culturales y representación simbólica en Jardín de Dulce María Loynaz (2002), Contra el silencio (2005), algunos de los cuales ya he comentado en este trabajo.

Dedicados también al silencio loynaciano, se han publicado no pocos artículos o ensayos con títulos como éstos: “Dulce María Loynaz: poesía, ensueño y silencio” (1949), “Dulce María Loynaz” (en la antología Breaking the Silences: 20th Century Poetry by Cuban Women) (1982), “La poesía del silencio” (1987), “Silencio y poesía”

⁴⁰ Pedro Simón, “Prólogo” (13).

⁴¹ Federico Ibáñez Soler, en Dulce María Loynaz: Premio de Literatura en lengua castellana Miguel de Cervantes 1992 (11), anotado en la bibliografía.

⁴² Núñez, *op. cit.* (291).

⁴³ En la sección bibliográfica de mi ensayo, ofrezco una relación más extensa de los títulos de trabajos relacionados con Loynaz.

(1987), “Relieve en la ausencia” (1987), “En la discreta sombra del silencio” (1993), “Los ojos de la ausencia” (1993), “Dulce María Loynaz: una poética de la soledad y el silencio” (1993), “Dulce María Loynaz: la palabra y el silencio” (2001), “Rasgando el silencio: mujer, nación y libertad” (2004). Y como *corona* del monotema, resuena aún el discurso del rey Juan Carlos de Borbón al entregarle a la autora el premio Cervantes en 1992, en el que expresa: “[Loynaz,] [c]on su elegante silencio, ha sabido siempre permanecer fiel a sí misma y a su mundo interior sin esperar recompensa alguna” (41).

Es la crítica especializada, al parecer, la que más ha contribuido a reforzar el estereotipo *silencio literario-silencio biográfico* desde la aparición de los primeros libros de Loynaz hasta nuestros días. Por ejemplo, Chaer afirma categóricamente: “[S]abemos que Dulce María es la mujer que ha dicho menos en sus versos o en su prosa poética: ‘llevo los labios sellados’” (484), sugiriendo que se debe juzgar un texto poético por lo que el escritor o la escritora declare con respecto a su persona, proceder que –como he aclarado– intento evitar en mi estudio.

Desde los *largos años* de Jardín, abundaron los clisés en torno a ese estereotipo. En 1937, Juan Ramón Jiménez se refería a Loynaz en estos términos (que ya he citado): “Escueta y fina también su débil palabra cubana” (“Dulce María Loynaz” 6)⁴⁴. Rafael Marquina, uno de sus primeros críticos, escribía en 1938: “Las palabras poéticas de Dulce María Loynaz son, pues, voces del silencio” (246). Por otra parte, Federico C. Saínz de Robles (padre), en la década de 1950, sentenciaba: “Loynaz es la más difícil de todas las grandes poetisas hispanoamericanas, porque es la más ausente de todas las realidades, aun de las realidades con fisonomía, enjundia y trascendencia poéticas” (692).

⁴⁴ El subrayado de esta cita y de las siguientes, es mío.

Ciertamente, no es mi propósito aquí criticar a la crítica, sino proponer un enfoque más profundo del tema del silencio en Jardín, no como espejo de la personalidad o la vida de Loynaz, sino como una de las cuerdas en tensión que forman el entramado textual de su novela, donde convergen los recursos dialíricos (que he explicado en el capítulo anterior). Pero mi investigación me ha encarado intermitentemente con cierta afición al mito del silencio biográfico loynaciano, hasta en comentarios de fechas más recientes, por ejemplo: “Una mujer cuya voz es el silencio”, de Miguel Barnet (cit. en González Castro x), en 1991; o “Largo silencio, timidez y humildad, así como una espiritualidad dotada para los espacios vacíos, caracterizan una vida dedicada a la ensoñación poética”, de Juan Nicolás Padrón, en 1999⁴⁵.

Marilyn Bobes, en 1987, ofrece una interpretación que se aparta del estereotipo reinante, al escribir: “[Loynaz] encuentra en el silencio claves de expansión tan valederas como las de la palabra pronunciada” (214), perspectiva más abarcadora, al igual que la de Capote, quien propone este acercamiento: “[E]s posible leer a Dulce María Loynaz desde una perspectiva negadora del silencio a que usualmente se la reduce. . .” (114)⁴⁶.

En efecto, el silencio es uno de los temas principales de la escritura loynaciana. “[L]a obsesión del silencio . . . recorre toda la obra de Dulce María Loynaz”, señala Ángel Augier (179). Y creo que es en Jardín donde alcanza, desde las primeras páginas, su representación más completa, pues se filtra a través de dos pilares literarios: por un lado, el de la creación del ambiente de la novela, al referirse la autora al “silencio obscuro

⁴⁵ En el prólogo del libro de Cabrera (9).

⁴⁶ Es la idea central de esa autora en Contra el silencio, donde concluye: “[É]sta es una interpretación, como indica el título, contra el silencio, una visión que intenta, una vez más, escuchar la voz de Dulce María Loynaz” (114).

de la casa” (31); y, por otro, el de la caracterización del personaje de Bárbara y sus circunstancias, desdoblado en “la Niña” al principio de la historia, como se advierte en este retrato: “[S]u vida ha sido una lección de silencio. Y tan bien enseñada, que la Niña ha aprendido a callar . . . [S]e habituó a prescindir, a escurrirse, a hacerse ella también un poco fantasma; supo de la manera de disimular su presencia, y por las presencias, las ausencias . . .” (60); “sus juegos silenciosos de niña” (233); “como una planta era ella, tranquila, fría y silenciosa . . .” (68); “y se hizo más silenciosa que de costumbre” (275).

El silencio temático inunda Jardín y refuerza el sentido metafórico del texto. Aparece y reaparece no sólo como concepto intelectual sino también como indicio de un pensamiento reflexivo que apela a sus lectores/lectoras, convertidos/as en coautores o coautoras de esa especie de *estética del silencio* que caracteriza a la novela. Sus numerosas facetas se presentan a través del uso de la imagen, la adjetivación o el epíteto, como en estos ejemplos: “silencioso cataclismo” (20), “silencio de soberbia” (28), “silencio de selva” (91), “silencio ancestral de la casa” (92), “su infancia breve y silenciosa” (110), “silencio sagrado” (152), “silencio apasionado” (153), “el silencio de la Eternidad . . . el silencio de la Muerte” (153), “silencios propiciadores” (161), “un silencio expectante” (238), “un silencio taciturno” (295).

Creo que en la figura prosopopéyica contenida en una de esas frases, “silencios propiciadores”, Loynaz da la clave, ya sea inconsciente o deliberadamente, de las dimensiones literarias que proyecta el silencio en Jardín, y que explico después: como tema y como estrategia dialírica. En primer lugar, el hecho de personificarlo dotándolo de la facultad –humana y también teológica– de *propiciar*, lo convierte en agente activo de la diégesis de la novela y, a la vez, en fuerza penetrante en la mente del lector o la lectora.

Sobre la función del silencio en los dos géneros mancomunados por Loynaz, Leona Toker, en su libro Eloquent Reticence –aunque estudia la reticencia en la novela y no en la lírica–, ha escrito: “In poetry silence can speak, technically, through pauses, obscure images, tropes, and other channels of psychedelic appeal. In the novel, the most voluble heteroglot genre [in the Bakhtinian sense], it speaks through manipulative informational gaps” (1). Discípula de Iser en materia de teoría de la recepción, la ensayista se refiere también a la función del público lector:

“Audience response” . . . consists in . . . our attempts to correlate the presented and the assimilated data, to arrange and rearrange the material, extrapolate, make gap-filling conjectures, form and adjust expectations. It entails the emotions aroused by *our own information-processing performance* rather than the *vicarious* emotions aroused by the experience of the characters. . . . (3).

Al estudiar el silencio en Jardín, me parece oportuno recurrir a la teoría de Eco (comentada en el Capítulo 1) según la cual el significante no remite directamente a un referente (el objeto aludido), sino a un “contenido cultural” que representa la suma de ideas con las que asociamos un determinado campo semántico, siempre bajo el peso de las convenciones socioculturales imperantes, las cuales intervienen como moduladoras en el proceso de significación semiótica. Creo que ese principio se manifiesta en un pasaje de la novela en que Loynaz utiliza un referente histórico de *contenido cultural* para *significar* la carga subversiva que puede cobrar el silencio, como signo de protesta, en un sistema represivo. Se trata del pasaje, casi al final de la novela, en que Bárbara recorre las iglesias del Medioevo –al estilo de Proust–, donde contempla las imágenes de “viejos

amigos”, “los tenebrosos Santos de su infancia” (275), como “San Agatán, abad cristiano de los primeros siglos . . . [que] mantuvo durante tres años una piedra en la boca para obligarse a callar . . . [y que] [f]ue el precursor de los amantes del Silencio” (276). La letra inicial mayúscula con que la autora ha escrito la palabra *silencio*, indica su carácter simbólico, pero sobre todo evidencia cómo los significados lingüísticos se configuran según los contenidos de la cultura, o las culturas, que inciden en ellos.

Chaer interpreta el silencio de la escritura de Loynaz como “signo de equilibrio interior”, como “fermentación de vida”. En el estudio mencionado, escribe: “Es desde él [el silencio] que recibe su revelación poética. En el ‘muro del silencio’ encastilla su corazón; a él queda ‘el oído pegado noche y día’”. Sin embargo, parece pasar por alto la carga subversiva que encierra tal silencio, pues agrega: “[Loynaz] [s]iempre aplaza la quiebra del silencio . . . [que] es su ámbito virginal que no admite tangente”. Creo que los términos que emplea Chaer son reductores: “aplaza”, “virginal”, “no admite”. ¿*Aplazar* un silencio con el que Loynaz compromete sus textos poéticos? ¿*Virginal* el ámbito donde predomina una mujer *preñada* de discurso? No obstante, comparto este juicio de la ensayista: “[Loynaz] [b]ajó de la torre de marfil, pero se plantó y cultivó una ‘selva de silencio’ . . . El silencio de Dulce María es como selva crecida” (484-485).

El silencio de Bárbara se presenta como un doble símbolo filosófico: por un lado, el de la angustia existencial del ser humano ante su destino; y, por otro, el de su propio antídoto o remedio: la voz introspectiva, la reflexión en sí misma, la autoconciencia que ocupa su espacio, no en el vacío sino en la continuidad abierta del pensamiento, la cual sitúa Loynaz, como ejemplo, en una saga sugerente: desde “la bisabuela de las adelfas”

(20) decimonónica hasta la joven protagonista de principios del siglo XX, conciencia que no se completa sin la participación intelectual del público lector.

En Jardín, el silencio recurre como *leitmotiv* en varios subcontextos, entre ellos: el de la soledad doméstica de Bárbara, el de su jardín-selva, el del pabellón de las cartas, el de sus trances de reflexión en torno al mundo, el de “aquella muchachita callada” (271) y “más silenciosa que de costumbre” (275) –paradójico, pues se acrecienta en compañía de su amante y de sus hijos cuando se transplanta a un intenso medio social cosmopolita–, el de “la Extranjera . . . en todos los países del mundo” (287), el de los obreros –del epílogo de la novela– “que trabajan en silencio” (315). En el episodio de la visita de la protagonista al pabellón de las cartas, la voz lírica parece definir el papel del silencio en la trama: “En el pabellón abandonado se espesaba el silencio; era uno de esos silencios que toman cuerpo vivo, que todos tendríamos miedo de herir con una sola palabra...” (81), descripción en la que destaco el pronombre “todos” y el uso de los puntos suspensivos para indicar que *lo silencioso* o, mejor, *lo silenciado* en Loynaz, es asunto que compartimos todos los humanos.

Una vez reconocida la omnipresencia del silencio en Jardín, podemos preguntarnos: ¿tal obsesión es un *dictum* profuso que expresa la ausencia, la soledad y el aislamiento, o más bien un *modus* literario para afirmar la reticencia mediante lo que Toker llama “rhetorical oriented gaps”⁴⁷? Una respuesta posible es ésta: el silencio de la novela cumple dos funciones: por un lado, representar, simbólicamente, la posibilidad humana de revelarnos, autoconocernos y transformarnos a través de él –al modo más bien de las filosofías orientales–; y, por otro, convertir la reticencia en propuesta solidaria de

⁴⁷ *op. cit.* (22).

rebelión, como espacio dialírico que han de completar las voces *descubiertas* y *conquistadas*. En palabras de la propia Loynaz, “[s]ólo el silencio da derecho a esperar algo mejor...” (Loynaz, Cartas que se extraviaron 43).

Quizás lo más intrigante de Jardín sea que el silencio diegético alterna con otro menos argumentado pero más abarcador: el que Loynaz explota como signo literario para apelar en su escritura a la inteligencia y la sensibilidad del lector o la lectora, y que interactúa con éstos, obligados por una suerte de *Detente, caminante* ante una marca gráfica que *detiene* por un momento la lectura. Se trata de otra faceta de ese silencio-signo caracterizador de Jardín, cuyo significante pertenece a la ortografía convencional, al estar representado por los llamados puntos suspensivos (. . .); pero que evidencia, en la propia elipsis, la asignación de un papel activo a quienes leen, como *consignatarios* o *consignatarias* del texto, es decir, como *coautores* o *coautoras libres* que gozan del beneficio de concretar sus significados posibles.

Como ya he mencionado, Loynaz cree en la existencia de una Poética del silencio. Influenciada por la poesía romántica intimista de Rosalía de Castro y Gustavo Adolfo Bécquer, hereda esa concepción típica del posmodernismo hispano, que culmina con Xavier Villaurrutia y el grupo Los contemporáneos. Sabe que es dable expresar las *dimensiones de la ausencia* –o ese “relieve en la ausencia” que ve en su poesía Vitier (“Relieve” 158)–, porque se puede ser, como ella misma ha dicho, “poeta por [ser] ausente”. Ese silencio, como señala Bobes, “se convierte en arte poética de mucho mayor alcance en cuanto designa solamente lo no designado y abre infinitas posibilidades de sugerencia ante el lector inadvertido” (214). Podemos verlo en Jardín como una muestra

productiva de su dialirismo: la autora *se ausenta* intermitentemente de su texto para que ocupemos un lugar en él, reajustándolo, reconstruyéndolo, actualizándolo.

Sabemos que la escritura es, en general, actividad silenciosa y en muchos casos silenciada por los prejuicios, las convenciones o las leyes. Comprendida esa condición, podemos apreciar que también para Loynaz silencio y palabra son actos interdependientes, y que, como ha escrito Ramón Xirau, “la verdadera expresión, el verdadero decir, están siempre en el límite de silencio y palabra. Mejor: en el silencio que la palabra auténtica entraña” (3). (En realidad, el hablar ocupa, en la persona media, sólo el treinta por ciento del tiempo diario.) La autora de Jardín, silenciada en mucho por los condicionamientos de sus circunstancias socioculturales, ha querido convencernos en su novela, de que si hay significación en la palabra, es porque antes y después de ella ha habido silencio, y éste, como afirma Florence L. Yudin –exégeta de los silencios líricos de Jorge Guillén–, “resuena en el mundo como fuente generadora de acción y reflexión, de descubrimiento y respuesta ... [como] experiencia que aguza el intelecto y los sentidos para la plena resonancia de la realidad” (14) (la traducción es mía). A esa percepción, que comparto plenamente con mi exprofesora Yudin, añade ella este razonamiento aplicable a la Poética loynaciana: “[E]n la realización del arte verbal, el silencio es lo opuesto de *no-lengua*: él crea el antes y el después de la expresión poética” (34).

Los llamados puntos suspensivos carecen de valor fonético (¿cómo se leen?); sin embargo, esa ausencia –manipulada– de sonido entre palabras, ¿no es ya el sonido de un vacío? Sin embargo, en Jardín marcan una especie de silencio a voces –la voz del poeta que invita, y la del lector o la lectora, que acepta la invitación–; de silencio cómplice, que no existe sin la colaboración conceptual de quien lee. Como signo semiótico, marcan el

momento, o los momentos, en que el público lector participa en calidad de coautor de la novela. Como ha razonado Jean-Paul Sartre, “[n]othing is accomplished if the reader does not put himself from the very beginning and almost without a guide at the height of this silence; if, in short, he does not invent it and does not then place there, and hold onto, the words and sentences which he awakens” (44).

Al estudiar la reticencia en la escritura de Loynaz, me parece útil recurrir a la semiótica. De ese modo, puede verse cómo un significante (los puntos suspensivos) no sólo codifica un estado de ánimo de la persona lírica del texto, sino también proyecta una iluminación intelectual *productiva* –retomando el término de Kristeva–, acompañada de la emoción poética, y casi siempre derivada del lenguaje tropológico, que mueve al lector o a la lectora a *producir* respuestas, tanto emocionales como ideológicas de forma autoconsciente. Esta doble función parece derivarse de uno de los principios que atribuye Gullón a la novela lírica en general: el ser “inductora de un tipo de lector a quien se impone una carga reconstructora más activa de la que solía requerirse de él” (45).

Los puntos suspensivos se interpretan comúnmente como la figura del pensamiento –a la que aludo en el Capítulo 1– que la Retórica clásica denomina reticencia, y a la que no siempre se le atribuyen connotaciones positivas. Por ejemplo, Rafael del Moral, en su Diccionario práctico del comentario de textos literarios, ve en ellos un agente negativo: “[Ante la reticencia,] el lector u oyente, por su parte, tiene un sentimiento de frustración y de incertidumbre. La lectura debe ser activa porque el sentido de la frase se debe imaginar y recomponer . . .” (235) (el subrayado es mío). Sin embargo, como puede advertirse, dicho autor reconoce un aspecto que, desde mi punto de vista, representa la más valiosa ganancia del proceso de la lectura: la recepción cognitiva

de quien lee. En el caso de Loynaz, como apunta Capote, predomina “[e]l goce del silencio, de lo no dicho, que nos esquivo, oculto tras esos puntos suspensivos en los que la obra de la poetisa cubana . . . [es] pródiga. Es el placer de sugerir, más que [de] decir” (37). Sólo que no se trata, en mi opinión, de que ese goce nos esquive, sino de que nos incluye, puesto que somos partícipes de él y con él nos adentramos en el diálogo-texto.

En general, la presencia de los puntos suspensivos no debe hacernos suponer una autorrestricción por parte de la voz literaria. Como grafía-significante, ese signo suele generar toda una gama de sentidos que se concretan en las reacciones del receptor o la receptora del texto, condicionados, a su vez –como ya he comentado–, por los contenidos culturales que median entre el significante y el significado. Dada la importancia que concedo a la relación activa que crea ese signo, en cuanto puente semiótico tendido entre la voz poética –el yo lírico– y el lector o la lectora implícito/a, estimo pertinente que se examine el fenómeno a la luz de la *teoría de la recepción*.

Tal como en la conversación, “el oyente, al percibir y comprender el significado (lingüístico) del discurso, simultáneamente toma con respecto a éste una activa postura de respuesta: está o no está de acuerdo con el discurso (total o parcialmente), lo completa, lo aplica, se prepara para una acción, etc.”, advierte Bajtín (*Estética* 257); así también el lector o la lectora, en el proceso de comprender un texto escrito, toma *una postura de respuesta*. Y, como concluye dicho filólogo, “toda comprensión está preñada de respuesta y de una u otra manera la genera . . .” (257).

La percepción, por parte del lector, de un texto omitido, no dicho, puede convertirse en dividendo literario, pues como apunta Pierre Macherey, “para decir algo, hay cosas que *deben no ser dichas*”; por otra parte, según ese ensayista, tal omisión

ofrece terreno propicio al crítico literario, que “se interesa por el inconsciente del texto, por lo que no se dice, lo que ineludiblemente se reprime” (Cit. en Selden 54). Esa parte inexpressada pero insinuada de la historia, provoca una complicidad entre autor o autora y lector o lectora que, si quien escribe la utiliza inteligentemente, abre las puertas a la expresión polifónica y al pensamiento dialógico: el público actúa, entonces, sobre el texto y, como sugiere Borges en su narración “Pierre Menard, autor del Quijote”, lo modifica.

En mi opinión, el hecho de que en Jardín escuchemos la voz directa de Bárbara sólo de forma esporádica y a medias, sugiere –con intención o sin ella por parte de la autora– que a la protagonista le coartan la libertad de expresión o le reprimen el discurso; y, además, que sus declaraciones se presentan como una réplica o reacción a lo que ha descrito o relatado la voz narrativa, como en este ejemplo: “[Bárbara] [d]ijo en la alta voz del que da a conocer que está en el secreto: –Era mi sangre...” (126).

En otro capítulo, en el momento en que la muchacha descubre el cofre que contiene las cartas, Loynaz ha puesto a dialogar la voz lírica del narrador o la narradora con su personaje femenino: “¿Quién es el jovencito del retrato, Bárbara pensativa? Tú lo sabes ya; tú lo has reconocido. Y como contestando la pregunta que nadie en torno suyo puede hacerle, responde: –Es Alberto o Armando. Acaso sea Alfredo o no...” (119). Al escuchar a Bárbara en pocas ocasiones, pero notando que parece siempre presta a reaccionar, se infiere que el personaje piensa en silencio a través de la voz lírica pero también a despecho de ella; y que se trata de una voz reprimida pero insinuante.

También me llama la atención en Jardín un hecho, al parecer, natural e ingenuo. Como ya ha comentado en el capítulo anterior, en la tercera parte de la novela la autora emplea el recurso de reproducir el contenido de “un montón de cartas amarillas”, de amor

(al estilo del romanticismo decimonónico, pues pertenecen a las reliquias de sus antecesores), que la muchacha ha encontrado en el pabellón del jardín. Las escribió a una mujer también llamada Bárbara –a su bisabuela, como ya he comentado– un apasionado amante que le reprocha “el silencio en los labios” (158). La protagonista se identifica catárticamente con ellas, hasta el punto de inquietarse y disponerse a experimentar el amor de un hombre. A nosotros, lectores o lectoras, esas cartas pueden parecernos *novela rosa*; sin embargo, Loynaz les asigna una función más productiva: crear un intertexto que promueva el diálogo.

Esa tercera parte de Jardín (que cubre sesenta y seis páginas), dedicada a reproducir y glosar el epistolario amoroso mencionado, muestra –como señalé en el capítulo anterior– un animado contrapunto intertextual. Muestra de ello es el diálogo implícito sostenido por la voz lírico-narrativa, que revela el pensamiento de Bárbara, con la propia interlocutora, de forma implícita. A la siguiente reflexión: “A un muerto no puede amarlo ni una madre, y si lo ama es porque lo ama en el vivo que se quedó recordándolo o en el que vino luego, como si fuera el mismo ausente que regresa . . . (136), se le opone ésta, a modo de réplica, más adelante: “No es que los padres no amen a sus hijos muertos... Ella no ha querido decir eso... ¡Quién va a saberlo mejor que su corazón!... Ella dice que se aman o deben amarse los muertos en los vivos...” (137). Nótese el uso de los puntos suspensivos, con los que Loynaz parece exponer el juicio a una lectura productiva.

De que Loynaz está consciente de la comunicación semiótica sin palabras o con ellas, da fe un comentario atribuido al amante innominado, autor de las cartas de Jardín: “[L]os trazos finos, nerviosos . . . de tu mano [al escribir] . . . [d]icen más cosas de las

que dejan leer, cosas que no se leen, que se gustan con los sentidos aplicados finamente y por entero a ellas” (143). Pero la constante de ese epistolario parece ser el papel que la autora le concede a la lectura como *atracción fatal* para quien lee, patente en esta descripción de la protagonista: “Bárbara no quiere leer, y lee, lee siempre” (166).

Ciertamente, hay en el silencio una gran dosis de polisemia y ambigüedad; pero también es cierto que éstas pueden subyacer en cualquier palabra del discurso. Cuando se afirma, por ejemplo, “*No es mi terreno*”, sin que medie un contexto específico, ¿cómo se puede precisar si se está aludiendo a “mi porción de tierra” –¿mi jardín?–, “mi asunto”, “mi campo de estudio o trabajo”, etc.? No desconozcamos “el misterio de la ambigüedad de la palabra, que es el germen de toda literatura, de toda poesía”, protesta Marcos Ricardo Barnatán (12-13) con respecto a los críticos del ambiguo Borges. Es privilegio de quien escribe potenciar sus significados invisibles aunque latentes, pues se concretan según el contexto en que se distribuyan, junto al público lector. Y en Jardín el silencio es una provocación del texto mismo, guiado con sutil habilidad por una autora sagaz.

Loynaz ha decidido convocar, implícitamente, valiéndose de los puntos suspensivos, la participación de la otra voz (o las otras voces) en lo callado o lo sugerido por su escritura. Ha dado una mayor dimensión al hecho de que los textos literarios, como ha señalado Iser, siempre contienen “huecos” que sólo el lector o la lectora puede llenar, y que proliferan intencionalmente en la novela, pues en ella “el acto de interpretación es necesario para rellenar este vacío” (Cit. en Selden 130). Es curioso que la propia autora se refiera explícitamente a esos “huecos”, apelando a los dos sentidos de representación del significado de la palabra: el literal y el tropológico. En el epistolario

interpolado de Jardín al que me he referido, la voz narrativa, describiendo las condiciones de conservación de los papeles que encuentra Bárbara, explica:

Unas veces las hojas faltaban o aparecían arrugadas, como estrujadas mucho tiempo en el hueco de una mano . . . Y siempre las cartas aquellas, colocadas en el fondo de una caja, se desdoblaban llenas ya de agujeros, comidas por los insectos, infatigables devoradores de palabras tiernas y viejas dulzuras... Cuando no era la trama la que faltaba en un hilo roto de renglón, en una vuelta confusa, era la sucesión de tiempo que se extraviaba en un largo y obscuro desvarío de cosas idas y presentidas, sin presente ni futuro, y ella era entonces la que tenía que suplir con su emoción nueva los pedazos de emoción vieja que se habían perdido . . . (144-145)⁴⁸.

Además, en el capítulo “Pedazos de cartas rotas”, constatamos que esas cartas están materialmente incompletas, agujereadas por la acción del tiempo, del clima o los insectos. Lo demuestran las líneas de puntos continuos con que Loynaz representa el área destruida o faltante del papel de las misivas, como se puede observar en este fragmento:

[D]éjame espigar en todos tus pensamientos del día y en todos tus sueños de la noche; déjame recogerlos sin perder uno solo, y dime que tú también conoces esta ansiedad, esta fiebre de corazón

.....[sic] pues si la muerte pudiera sujetarte más que la vida, yo moriría en este momento para que mi muerte pesara en tu vida . . . (149-150).

⁴⁸ El subrayado de esta cita y el de la siguiente, es mío.

Descubrimos también una aguda observación de la voz narrativa sobre la incesante tarea que se asigna a los depositarios/depositarias de la lectura (nosotros/as): actualizar el texto; en estas palabras: “[Bárbara] va leyendo su historia . . . con párrafos cambiados y lagunas que nadie podrá llenar ya nunca . . . [A]siste silenciosa a este lento desangrar de alma . . .” (149). En realidad, se trata de vacíos que *no se llenan nunca*, pues el texto los mantiene abiertos, receptivos, mientras haya quien lea, “para siempre”.

Con ese recurso, la escritora nos convierte en lo que Iser ha llamado “lectores implícitos” –concepto que he comentado–, es decir, aquéllos que el texto crea para sí mismo, invitando a generar significados-respuestas. La reiteración casi obsesiva del silencio en Jardín se convierte en una poderosa clave de la lectura, que conlleva la construcción de esos significados conjuntos (autor-lector/a), y bien merece verse como parte de la estética de la recepción, porque se cumple el principio que explica Hans Robert Jauss, uno de los principales teóricos de dicha teoría y defensor del texto literario visto como *provocación*: “el diálogo que se establece entre el lector y la obra, entre su presente y su pasado, no es un diálogo en el que el lector aparece como un individuo aislado, sino como un individuo enmarcado dentro de un proceso comunicativo social y, en consecuencia, amplio . . . en el proceso de comprensión de las manifestaciones artísticas . . .” (cit. en Luis A. Acosta 150-151).

Por otra parte, debemos tener en cuenta un hecho que destaca Juan Ramón de la Portilla, sobre la relación de Jardín con el público lector: las dos primeras ediciones de la novela, la inicial de 1951 y la segunda de más de cuarenta años después, en 1993, crean, por correspondencia cronológica, dos generaciones de lectores/lectoras muy distantes en cuanto a sus respectivas percepciones (8-9) (y, por supuesto, en cuanto a sus respectivas

recepciones). Realmente, entre esos dos años hay una honda brecha en lo que respecta al pensamiento y las actitudes socioculturales, sobre todo por el avance impetuoso de lo que Loynaz llama, tropológicamente, “la civilización invasora”. (Yo, como lector, no he reaccionado igual que mi abuelo cuando éste leyó la novela en la década de 1950). Sin embargo, hay un hecho atenuador que parece atomizar la diferencia generacional en el acto de la lectura: el texto crea siempre un público ideal, y en éste influye siempre el principio intrínseco de *la contemporaneidad de lo semejante* en la historia humana.

En mi criterio, la producción de los significados en Jardín obedece a varios detonantes ideológicos del pensamiento de Loynaz, tales como: la presencia tácita de una censura –ejercida por el discurso de poder del hombre–; la necesidad de compartir la angustia de la terrenalidad humana (la angustia existencial reprimida); y, por otra parte –sin intentar agotar las posibles interpretaciones–, la postura de escepticismo y rebeldía ante los códigos del lenguaje *logocéntrico* de una sociedad que limita la expresión del pensamiento profundo y el diálogo reflexivo abierto.

Pero tendamos puentes, una vez más, con la semiótica y la teoría bajtiniana de la novela, para descubrir que ese silencio-significante, textual, de Jardín, suscita una gama de significados que el lector/la lectora, en empatía dialéctica con el texto, puede *arbitrar* con libertad y completar *productivamente*. Como apunta Bajtín,

[e]l pensamiento humano llega a ser pensamiento verdadero, es decir, una idea, sólo en condiciones de contacto vivo con el pensamiento ajeno encarnado en la voz ajena, o sea, en la conciencia ajena expresada por la palabra. La idea se origina y vive en el punto de contacto de estas voces-conciencias (Problemas 125).

¿Y cómo aparece la “palabra ajena” en el significante *silencio/puntos suspensivos* del texto loynaciano? Creo que basada en la *semiosis*: en los propios significados que aporta ese público lector implícito en su experiencia de lectura, en su propia “cantidad de experiencia”, como expone Iser. Ese intercambio posibilita que la concepción del mundo de quien lee, se modifique como resultado de la interiorización, gestión y realización de los elementos parcialmente indeterminados del texto (cit. en Selden 136). ¿Qué, si no, son los enunciados del texto de Jardín que cito seguidamente, cuyos significados dependen más bien del receptor o la receptora, de la propia experiencia del lector o la lectora? Véanse estos ejemplos:

“Y algún día tendrás que morir por la raíz, por el remoto misterio vegetal que hizo nacer y morir esta humanidad nuestra, lejos, muy lejos de Dios...” (64)⁴⁹.

“El jardín no viene, no vuelve; estaba aquí, está aquí, en tu corazón que se turba...” (65).

“Ella dice que se aman o deben amarse los muertos en los vivos...” (137).

El uso del pronombre *nosotros* y de sus variantes *nos* y *nuestro*, es sintomático en Jardín. Loynaz, como he comentado, nos involucra en sus reflexiones filosóficas haciéndonos tomar conciencia de un drama humano-existencial con implicaciones

⁴⁹ El subrayado de esta cita y el de las siguientes, es mío.

metafísicas: “Si no fuera por la dócil, por la humilde, por la incomprendida materia, ¡cómo íbamos a sentir el vértigo de lo abstracto, de lo infinito!...” (135). “Nada nos pertenece, nada es nuestro de un modo absoluto y original”, “no podemos escapar de los muertos” (139).

Según Alberto Garrandés, esa “complicidad vehemente . . . hace pensar en una escritura que aniquila ciertos límites entre el narrador, el narratario y la voz autoral”. En su opinión, “[e]n 1935, fecha presumible de la terminación de Jardín, semejante aniquilamiento constituye un hito en la historia de la prosa cubana de ficción” (Silencio y destino 27).

Adviértase en el siguiente fragmento el sentido provocador de los puntos suspensivos en la escritura de Loynaz⁵⁰: “La tierra es nuestro común patrimonio. ¿Nuestro?... ¡Qué falacia!... Más bien somos nosotros, muertos y vivos, el patrimonio común y confundido de la tierra. Somos los prisioneros de la tierra. Ella nos deja salir para airearnos un poco y tomar el sol... Pero nos recoge de nuevo, nos guarda pronto, como si pudiéramos escapar” (139-140).

Visto el recurso desde el punto de vista de la semiosis, en cuanto fenómeno intrínseco de la lengua, en su aspecto de silencio-palabra, notamos que Loynaz ofrece a sus receptores/receptoras un texto, digamos, *horadado* en su propia génesis, a fin de convertirlo en discurso poético reinventado en la lectura. Véanse estos fragmentos que lo evidencian: “Deshojaba los libros, rebanaba montañas de libros, se comía las letras negras, los espacios blancos; la palabra parida con dolor y con muerte...”; “era el libro de

⁵⁰ Opto por subrayar los puntos suspensivos que utiliza Loynaz como recurso dialfrico, para diferenciarlos de los que uso para indicar la omisión de parte del texto en las citas.

plumaje fino que nos vuela por dentro... Y era el libro que es como un ventanal abierto por donde se nos vuelca el sol...” (96).

Entre los numerosos enunciados con elipsis deliberada, marcada por los puntos suspensivos de la autora, sobresale significativamente el siguiente, que da fin a la historia de Jardín (y que he citado en el capítulo anterior) en una especie de viñeta literaria: “Bárbara, por detrás, por arriba, por abajo, por siempre..., pega su cara pálida a los barrotes de hierro...” (316).

“El silencio de Loynaz”, señala Bobes, “no es el silencio en que se emboscan algunas palabras sino que sus palabras son las del silencio . . . [de un] silencio cargado de preguntas . . .” (221). Y ¿no se responden esas preguntas? De hecho, ¿no crean ellas nuevos significados para el texto, y muchas veces precisos, en un reajuste de conciencia estético-ideológica con el lector o la lectora?

Desde las primeras páginas de Jardín nos sorprende la profusión lingüística de Loynaz, y, quizás desde el principio también, la escritora nos convence de que su plétora, *poēsis* al fin, creará un contraste necesario. Cuando leemos, por ejemplo, la siguiente conminación –figura del pensamiento que mostré en el Capítulo 1 y que ya he citado en éste–, en la cual se cumplen tres de las principales funciones de la lengua (la informativa o cognitiva, la directiva o apelativa, y la expresiva⁵¹): “Y algún día tendrás que morir por la raíz, por el remoto misterio vegetal que hizo nacer y morir esta humanidad nuestra, lejos, muy lejos de Dios...” (64); sabemos que hay modos más breves de recordarnos nuestra condición mortal (como el del bíblico “Polvo eres . . .”); sin embargo, el de Loynaz no sólo nos sume en la reflexión más profunda sino también *eleva* el mensaje al

⁵¹ Según Milton M. Azevedo Introducción a la lingüística española (22-23), consignado en la bibliografía.

provocar en nosotros la emoción estética. La palabra es profusa en Loynaz porque es pletórica; sólo que sus silencios la desafían en plenitud. Palabra y silencio, en *su jardín*, nos conciernen tanto como la vida y la muerte en *el nuestro*. “En tanto, deja que crezca el jardín . . .” (49), aconseja, mitigante, la poeta. ¿Mi jardín de palabras y de silencios?

Rozamos aquí un asunto antiguo y polémico: ¿qué hace que un libro se convierta en texto *clásico* o vigente en todos los tiempos? Como explica Jauss, una obra del pasado sigue siendo capaz de decir o de sugerir todavía algo, no en razón de que esté construida en una forma atemporal, sino en razón de que “la forma que encierra dentro de sí una respuesta implícita, la mantiene de una manera abierta y actual a lo largo del tiempo” (cit. en Acosta 147). ¿No es acaso la apertura de Jardín a los lectores/lectoras por medio de interrogantes no contestadas completamente, en el “ventanal abierto” que es el libro, lo que le permite cruzar generaciones, ideologías y épocas? ¿No se cumple en ella el principio bajtiniano de que “todo texto se estructura como diálogo entre el sujeto y el destinatario”? (cit. en Greimas, “Hacia una teoría del discurso poético” 31).

Como he expuesto en el Capítulo 1, si bien para Bajtín la novela ha de contener diferentes perspectivas, pues en ella “el diálogo se retrae hacia el interior, impregnando cada palabra . . . volviéndola bivocal . . .” (Problemas 66), con lo cual dicho crítico alude a una pluralidad de medios expresivos (discursos intertextuales, cartas, descripciones, reflexiones filosóficas, enunciados retóricos, referencias extratextuales y otros componentes), ¿por qué no advertir en Jardín la condición dialógica si, en realidad, esos mismos elementos la caracterizan? Su sentido polifónico de la *bivocalidad*, en mi criterio, radica en la correspondencia, digamos, *biunívoca* de dos géneros (la novela y la lírica) a través de su lenguaje tropológico, que el público lector actualiza. El *tú* de Jardín –como

he intentado hacer ver– es el lector o la lectora cómplice que, junto con el narrador/la narradora implícito/a y la protagonista, crean una relación virtual interactuante.

Como ha expresado Carlos Fuentes en La nueva novela latinoamericana, “[e]l escritor y la palabra son la intersección permanente, el cruce de todos los caminos del lenguaje. A través del escritor y la palabra, el habla se hace discurso y el discurso lengua; pero, también, el sistema del lenguaje se convierte en evento y el evento en proceso” (94). Ese escritor es, en buena parte de los casos, *una escritora* como la de Jardín.

Loynaz consigue en su novela lírica, deliberada o inconscientemente, que sus disímiles y sucesivos lectores/lectoras-intérpretes, en diferentes espacios y tiempos, devengan co-poetas de Jardín y del propio texto compartido que es la vida.

CAPÍTULO 3: Jardín: ¿creación extemporánea o producto histórico?

“El mito es renovable; el lenguaje es el código dentro del cual tiene lugar la selección de las combinaciones posibles del discurso.”

(Carlos Fuentes, 22)

Fue largo el período (1928 a 1935) en que Loynaz escribió Jardín, pero, al parecer, más lo fue el de sus posibles revisiones posteriores (ya fueran pocas o muchas) hasta el momento de su publicación (1951). En 1977, la autora confesaba que sus manuscritos eran “bocetos de bocetos, originales de originales . . . [que] [s]e iban transcribiendo, aumentaban en extensión . . . Así iba recogiendo ideas, imágenes, páginas al azar y pasándolo todo, luego, por sucesivos tamices; sólo entonces ‘me ponía’ a engarzar página con página con paciencia de orfebre anciana” (Cartas que no se extraviaron 121-122).

Pensemos, entonces, que Jardín es un texto escrito y presumiblemente retocado –evito el término *reescrito* porque no consta que la autora realizara cambios estructurales– en un lapso (continuo o discontinuo) de veintitrés años. De ahí que se pueda ver, en su dimensión sincrónica, una latitud más amplia en lo que se refiere a la cantidad de influencias estético-ideológicas que pudo haber recibido y a la variedad de las muchas fuentes que regaron esa *tierra*.

En su condición de texto escrito, la novela lírica de Loynaz es un producto en que el *estatuto de la palabra*, según el proceso descrito por Kristeva, se define, por una parte, en sentido horizontal, pues en el texto pertenece simultáneamente al sujeto y al destinatario (eje conocido por Bajtín como *diálogo*); y, por otra, en sentido vertical, al

orientarse la palabra hacia el corpus literario, ya sea anterior o sincrónico (cit. en Greimas 31). A ese *eje vertical* me referiré en esta parte de mi ensayo.

Si bien creo improductivo el intento de explicar el texto novelístico de Loynaz en función de la vida personal de Loynaz, o de utilizar sus juicios autorreferenciales como puntos de partida del análisis, por considerarlo *biografismo* irrelevante —como he expuesto en el Capítulo 2—, me parece útil citar críticamente dos declaraciones de la escritora que sirven de puntos de partida en esta parte de mi trabajo: una aparece en el Preludio que Loynaz le escribió a Jardín, donde afirma que su novela lírica es una “creación extemporánea”; la otra es una confesión suya publicada en el libro de Cabrera Vivanco, sobre las *enseñanzas* literarias que ella recibiera: “Azorín, Machado . . . [y] Quevedo . . . fueron mis maestros del idioma . . . [además de] Martí, Darío . . . [y] Tagore (46). En cuanto a la primera declaración, me parece necesario desmentir a la propia Loynaz, pues su novela no es un fenómeno aislado, ni en el tiempo ni en el espacio, que pueda explicarse desde una concepción inmanentista o sustancialista, desvinculándola del contexto en que se produjo. En la segunda, aunque implica el reconocimiento de que todo escritor o escritora tiene *padres literarios*, la poeta parece querer sugestionarnos metatextualmente, como si el artista o la artista *decidiera* qué influencias ha tenido en su obra.

La pregunta con que titulo esta sección puede parecer retórica, porque ¿qué obra humana no es un producto histórico? Sin embargo, lo “extemporáneo” (digamos, lo que no corresponde al tiempo en que se produce esa obra) no es una categoría imposible, pues sobran las evidencias de creaciones estético-ideológicas que, aun perteneciendo a un momento histórico determinado, se han retrasado o adelantado con respecto a él. Y en el

caso de Jardín, su proyección artística debe verse en relación con las voces anteriores y con las contemporáneas que influyen en Loynaz –consciente o inconscientemente–; pero, sobre todo, hay que contar con un factor que contribuye a que el texto se construya y reconstruya como *traducción* libre y abierta de los lectores/lectoras sucesivos de cada época. Como creación literaria, esta novela es depósito –y archivo– de la tradición que hereda, pero, sin lugar a dudas, su autora la enriquece con voz propia. No faltan los críticos que hablan de su “intemporalidad”, como Jorge Luis Arcos, quien emite este juicio:

Dulce María Loynaz, [posee una] expresión detentadora de cierta intemporalidad, que la hace perdurar más allá de diferentes y sucesivos *ismos* a todo lo largo del siglo [XX]. Su poesía, de ascendencia modernista, y muy cercana al purismo, se nutre de un intenso simbolismo . . . (“Las palabras son islas” xxviii).

Por otro lado, Heberto Padilla afirma: “Dulce María no perteneció a ningún grupo literario. Ni posmodernista, ni vanguardista, ni trascendentalista . . . Nunca dio entrada a pasiones extraliterarias”⁵². Más recientemente, Teodosio Fernández, en su ensayo “Sobre el contexto literario de Dulce María Loynaz”, se ha referido a la “*marginalidad inclasificable y luminosa*” de la escritora (frase de Selena Millares⁵³), para alegar que tal condición “no facilita el análisis de sus relaciones [las de Loynaz] con las orientaciones

⁵² En “Dulce María, la cubana”, de la compilación de Gastón Baquero Acercamiento a Dulce María Loynaz (40), citada en la bibliografía.

⁵³ En el ensayo, citado por Fernández, “Del modernismo a la vanguardia: el signo de la cubanidad”, Barataria, Pliegos de la Ínsula, Revista de Filología y Creación Literaria, núm. 4, ¿Ciudad de La Habana? (Barataria Cubana 1898-1998).

literarias dominantes en la época . . .” (18). Y, por su parte, Raimundo Lazo, desubicando más que situando literariamente a la autora, pondera los rasgos líricos de ésta como la “suma de lo romántico genuino de la historia de la poesía hispanoamericana” (cit. en Fernández 18).

Ciertamente, la pregunta de fondo que origina esta parte de mi ensayo, es ésta: ¿se retrasa o se anticipa la Loynaz novelista con respecto a su época? Para responderla, es preciso, en primer lugar, advertir la imbricación de los géneros poesía lírica y novela, que la poeta consigue en su texto; y en segundo término, repasar los respectivos contextos literarios que influyeron en su escritura, a fin de identificar qué es lo tradicional heredado (las condiciones metatextuales⁵⁴) en ella, y qué lo novedoso o renovador que la singulariza.

Dado que enfocar diacrónicamente un texto de larga factura como Jardín (escrito entre 1928 y 1935, y publicado en 1951, como he indicado al principio), exige un espacio mucho mayor que el de esta sección de mi estudio, procuro bosquejar esos contextos con el propósito de mostrar que la novela lírica de Loynaz, aunque muchos hayan querido presentarla como creación artística *enrarecida* por las polaridades que contiene, responde consecuentemente al devenir histórico-literario que condiciona su existencia.

Si creemos al poeta, compatriota y coetáneo de Loynaz, Eugenio Florit, quien explica que en el primer cuarto del siglo XX la poesía cubana se caracteriza por “un escaso modernismo que no llega ni con mucho a producir poeta comparable a los de fines

⁵⁴ Por *condiciones metatextuales* entiendo aquéllas que preconstituyen la producción y la lectura de un texto dentro de una estructura social dada, es decir, la *Poética* vigente que le ofrecen a un/a autor/a la tradición, los tratados de su época o los textos literarios con que éste/a ha estado en contacto (siguiendo la definición que ofrece Beristáin en su Diccionario, consignado en la bibliografía).

del siglo XIX, Martí y Casal, sobre todo . . . [y que] [s]ólo . . . su continuación, el posmodernismo . . . da señales de vida y originalidad . . .” (“Una voz definitiva en la lírica cubana” 123-124); nos intrigará saber que la autora de Jardín participa con personalidad propia de ambas corrientes literarias. “[Mi]entras las poetisas de Hispanoamérica”, aduce Florit, “se movían con un ardor de bacantes o de apasionadas amorosas, dentro, sin embargo, de aquel aire general del tiempo posmodernista, en Cuba aparecía esta mujer [Loynaz] . . . que venía a tocar . . . la pura nota musical del simbolismo” (124)⁵⁵.

El simbolismo, escuela poética que nace en Francia a fines del siglo XIX, penetra en España, si bien prefigurado por Bécquer, con los versos de Rubén Darío⁵⁶, en quien pesa la influencia de Charles Baudelaire no sólo en cuanto al uso del símbolo sino también en la escritura de una prosa poética o poemática que caracterizará después a la novela lírica. Como movimiento, alcanza verdadera plenitud en las letras hispánicas con José Martí, y deja su impronta en Loynaz a través de estos poetas. De sus representantes, interesados en comunicar vivencias inefables, la escritora hereda la capacidad de sugerencia, la búsqueda de lo profundo de la conciencia y la necesidad de expresar las visiones del poeta a través de un lenguaje simbólico audaz y depurado de lo anecdótico (como reacción en contra del sentimentalismo no sólo de los novelistas románticos de ese siglo, sino también de los realistas o naturalistas que todavía escriben en las primeras

⁵⁵ Puesto que mi análisis del lenguaje tropológico de Jardín se extiende a lo largo de mi ensayo, las muestras que presento, en cuanto al papel del símbolo en la novela, aparecen diseminadas según se avienen a mi estudio. A la comparación de la autora con sus contemporáneas, le dedico mayor espacio más adelante.

⁵⁶ Así lo afirma Federico C. Sañz de Robles en su Ensayo de un diccionario de la literatura, citado en la bibliografía de este trabajo.

décadas del XX), y el carácter objetivo y plástico de la corriente poética parnasiana que sobrevive en buena parte de la poesía de los simbolistas. En el Preludio de Jardín, su autora escribe: “[E]l Símbolo [escrito por ella con letra inicial mayúscula] [es la] única escuela, [la] única concreción que todavía me inquieta y también [la] única a la que podría aspirar” (10).

El hecho de que la autora de la novela se inspirara en el tema del jardín y lo convirtiera en símbolo, hace suponer que existía en ella una receptividad metatextual, una sensibilidad abierta a las tradiciones literarias. Siendo como era, ferviente católica⁵⁷ y defensora de la “filiación cristiana de la Poesía”, sostiene en Jardín relaciones intertextuales con la Biblia. La idea del “huerto del Edén” (del “Génesis” bíblico) o paraíso divino que Adán y Eva habitaron mientras no desobedecieron a Dios, debió de inspirarla de algún modo: “Jardín fue el mundo en sus albores bíblicos...”, ha escrito, “[y] [j]ardín volverá a ser, pero jardín oscuro, con pecado y con muerte” (64), declaración-vaticinio que responde al principio (o credo) de la poeta, según el cual “la poesía es siempre una revelación, un mensaje que debe llegar lejos. Todo auténtico poeta ha pasado por su Pentecostés” (Ensayos 72). Ante esa concepción, podemos preguntarnos: ¿no es Bárbara una criatura *desobediente* en su jardín?, ¿no se rebela y subvierte su propio *paraíso*?

No faltan los antecedentes literarios hispánicos al jardín loynaciano, bien haya o no haya reparado en ellos la escritora; unos son anteriores a la gestación o a la publicación de la novela, otros de su propio tiempo. Para dar una idea general, menciono

⁵⁷ Loynaz fue leal católica y se vanagloriaba de tener como ancestro al vascongado San Martín (de la Ascensión) de Loynaz y Amunabarro (1566-1597), a quien le dedica una semblanza poético-biográfica. El hermano de éste, Pedro, según la escritora, “llevó a las nuevas tierras de América . . . el apellido próximo a extinguirse en el viejo solar paterno” (Poemas náufragos 20).

estos títulos: “Los jardines” (de 1827), poema traducido (del francés) por Andrés Bello; “El Jardín botánico” (circa 1850), de Domingo F. Sarmiento –en el que éste expresa, tras una visita a Río de Janeiro (descrita en Viajes), su asombro al constatar que, en tal espacio, el ser humano ha puesto a la naturaleza en función suya–; Jardín umbrío (1903) y Jardín novelesco (1905), relatos de Ramón M. del Valle-Inclán; Los jardines interiores (1905), poemario de filiación modernista, de Amado Nervo; El jardín de los senderos que se bifurcan (1941), de Borges, cuento en que el jardín se presenta como imagen incompleta, pero real, del universo; Amor de don Perlimplín con Belisa en el jardín (1933), de un amigo de la familia Loynaz, Federico García Lorca, pieza teatral en la que se representa la iniciación en el amor a modo de rito. Y, saliendo del marco de la literatura de ficción no hispánica, pienso que Dulce María pudiera haber leído, en su juventud, la novela El jardín secreto (1910), de la escritora estadounidense de origen británico Frances Hodgson Burnett, que alaba al jardín como territorio donde el ser humano aprende a ser auténtico.

Por otro lado, debemos pensar que la Loynaz de Jardín no pudo haberse sustraído a la influencia de un revolucionario de la narrativa del siglo XX, James Joyce. Su utilización del monólogo interior o del llamado “flujo de conciencia” marcó pautas en la técnica novelística de su época; y, según Gullón, su Retrato del artista adolescente “puede ser leído como novela lírica y hasta aceptado . . . ‘como la novela lírica por excelencia’”. Para dicho crítico, la interiorización es uno de los componentes básicos de ese subgénero de la novela, que “antisuperficial . . . [,] parece interesarse y atender a las superficies [cuando] no es así; escruta la corriente transmisora de la fuerza que las mueve” (37).

Tampoco pudo ser ajena Loynaz a la obra de Virginia Woolf, quien en 1927 declaraba a la prensa su concepción de la novela lírica, según la cual “lo . . . importante es que . . . puede servir para expresar algunos de los sentimientos que parecen perdidos por (para) la poesía pura y simple y que encuentran el drama [como género] igualmente inhospitalario para ellos” (citado en Gullón 42). Woolf, influida por Joyce y por Proust, intenta sustituir la duración del tiempo de la trama novelística por una descripción subjetiva en que el instante se amplifica a tenor de una escala afectiva, individual, y la acción parece disiparse, pues el interés de la novelista es reflejar el complejo proceso de la conciencia humana liberado del tiempo histórico que pretende limitarla. Sus novelas Mrs. Dalloway (1925) y To the Lighthouse (1927) son realmente líricas, y en The Waves (1931) la escritora presenta las reflexiones de los personajes a manera de poema en prosa. Y si de comparar se trata, podemos ver que el vanguardismo formal tanto de Joyce como de su contemporánea Woolf, contrastan con la filiación modernista de la autora de Jardín, aparentemente desvinculada de la vanguardia; sin embargo, debe notarse que Loynaz –como explico en el Capítulo 4– adopta, a su modo, una actitud vanguardista en el acto de crear un discurso tropológico que renueva, en su contenido dialírico y en su experimentación formal, los esquemas tradicionales de la novela hispánica.

Otras novelas de aliento lírico, según Gullón (42), son éstas: Paz en la guerra (de 1897), de Unamuno; Flor de santidad (1904), de Valle-Inclán; El humo dormido (1919) y El obispo leproso (1926), de Gabriel Miró; Luna de miel, luna de hiel (1923), de Ramón Pérez de Ayala; Don Juan (1923) y Doña Inés (1925), de Azorín (42). Y cabe destacar que Jardín, contemporánea de varios de los textos mencionados, como señala Areta,

se incluye en esa amplia parábola creativa de la poesía colada en la ficción o de la narrativa emprendida por ciertos poetas al cambiar de registro [en] [n]ovelas del lenguaje y lenguajes de la poesía que en La casa de cartón (1928) de Martín Adán, las Leyendas de Guatemala (1930) de Miguel Ángel Asturias, Cagliostro (1934) de Vicente Huidobro, Agua (1935) de José María Arguedas o la Historia universal de la infamia (1935) de Jorge Luis Borges, muestran la intensa fusión (fisión) estética alcanzada por las técnicas narrativas en el cuestionamiento de la realidad [,] [lo cual demuestra que] [l]a alta conciencia artística de estos maestros de la ficción es absolutamente dependiente de la modernidad en sus distintas fases . . . (102).

Paralelamente, en la década de 1920 a 1930 se publican tres novelas hispanoamericanas de considerable repercusión: La vorágine, del colombiano José Eustasio Rivera; Don Segundo Sombra, del argentino Ricardo Güiraldes; y Doña Bárbara, del venezolano Rómulo Gallegos, que Loynaz debió de haber leído (durante el largo período de gestación, escritura y revisión de la suya), las cuales contienen, según Emir Rodríguez Monegal,

[una] visión mitopoética de algunas realidades escondidas del Nuevo Mundo . . . [y que] son algo más que “novela de la tierra” . . . [pues] establecen un vínculo profundo entre los relatos maravillados de las primeras exploraciones y descubrimientos de América y la novela (francamente mítica) de un Rulfo, un García Márquez, un Vargas Llosa . . . [Pero] [e]n la obra de los más famosos novelistas de los años veinte y

treinta, el espacio geográfico anulaba el espacio interior. La naturaleza bravía ocupaba el lugar central y de tal modo dominaba al personaje . . . que su condición de individuo desaparecía, o quedaba reducida (como es el caso de Doña Bárbara, Don Segundo Sombra, Demetrio Macías) a la condición de arquetipo: cifra o símbolo de algo, no un personaje . . . (49-50) (el subrayado es mío).

¿Es ése el caso de Jardín? En primer lugar, reparemos en que las novelas anteriormente citadas están escritas por hombres, y que el hecho de sumar la perspectiva de una mujer a la percepción de ese fenómeno le confiere al texto loynaciano un interés especial –como expongo en el Capítulo 4–. Por otra parte, Loynaz parece colocarse en una posición intermedia al conceder un papel coprotagónico –desde la prosopopeya– al espacio geográfico natural, humanizado como arquitectura de jardín, sin “anular el espacio interior” –psicológico, ético, filosófico– de su protagonista, creando, así, una fuerte tensión ideológica expresada simbólicamente.

Una lectura perceptiva del texto de Loynaz nos revela la presencia de un simbolismo dialírico en el que la escritora concentra los significados ideológico-culturales de su novela. En mi opinión, los símbolos más abarcadores en ella son los que representan Bárbara y el jardín. Éste, puesto que da nombre al libro, parece a algunos el más importante, como a Salvador Bueno, quien ha escrito: “Como ser maligno, el jardín adquiere rango de protagonista” (“Perspectiva crítica de Dulce María Loynaz” xiii-xv). Deuteragonista más bien, este jardín transita de lo inanimado-simbólico a lo animado-

factual en el *sjuzet* novelístico⁵⁸. Ella, centro de la historia, exhibe el *gen* simbólico en su propio nombre, *Bárbara*, que recuerda el procedimiento utilizado por Rómulo Gallegos al nombrar a los personajes de Doña Bárbara (asunto al que me refiero más adelante), reduciéndolos a designaciones arquetípicas. Pero Loynaz aspira a expresar en ella, con muchas más aristas que las del escritor venezolano, el símbolo de una condición humana con toda la complejidad de su mundo interior. Y resulta curioso que la propia autora de Jardín se mostrara ingenua con respecto al simbolismo que posee su personaje, al declarar en el Preludio de la novela: “Si en vez de dar a la protagonista ese nombre de Bárbara, tan duro; ese nombre recio y tajante, que parece pesar sobre sus hombros delicados, hubiérala llamado algo parecido a Psiquis, habría, por lo menos, alcanzado algún fin, me habría por de pronto aproximado al Símbolo . . . ” (10). (Declaraciones como ésta, por parte de la autora, me han hecho desconfiar de muchas de sus *confesiones* metatextuales). Dado el papel principal que desempeñan dichos símbolos en la novela, los comento en diferentes momentos de este ensayo, sobre todo en las secciones que dedico a analizar las polaridades *primitivismo-progreso* y *condición femenina-feminista* en Jardín, en el Capítulo 4.

El jardín es el símbolo-mural de la novela a la que da nombre. Al principio, presentado como otro objeto-amor de Bárbara, parece prefigurar una enemistad inevitable: “[es] el jardín que entonces [ella] amaba todavía” (27). Después podemos percibirlo como sinécdoque, pues remite al concepto de *selva* –trope que emparenta al texto con la llamada *novela de la tierra* (como explico más adelante)–. Gradualmente, el

⁵⁸ En una de sus declaraciones metatextuales, Loynaz afirma: “El jardín en la novela es más que un escenario, es un personaje; es, mejor dicho, el verdadero protagonista de la obra” (Ensayos 142).

signo jardín evoluciona en función de su *interpretante* (junto al componente cultural)⁵⁹, evidenciando que, en el contexto novelístico, ha expandido su significado original al de *fuerza telúrica*, lo cual puede notarse en esta descripción prefigurativa: “Parecía pequeño, pero había que tentarle la hondura para saber lo que era infinidad... Él sería siempre el más fuerte” (108).

En sucesión progresiva de tropos (prosopopeya, sinécdoque, metáfora, símbolo), el jardín de Loynaz refleja la visión de quien lo habita y lo humaniza: “jardín malo, [que] tiene la raíz dura y el afán de envolver” (57), “jardín desnudo”, “jardín enfermo” (114), “amante viejo” (207), “jardín vacilante” (209), el cual, en la secuencia diegética de la novela, va redefiniéndose a tenor de la protagonista. En un momento dado, Bárbara empieza a experimentar “la mórbida sensación de estar formando ella también parte del jardín” (231), anticipo de un desenlace simbólico que –como intento demostrar en este ensayo– conlleva sólo una falsa derrota. Al final, el “jardín triunfante” (310) que, junto al joven pescador, es un “jardín echado sobre ella [Bárbara]” (314) –¿erotismo triunfador?–, y que, metafóricamente, implica el “triunfo de la selva primitiva” (310), viene a proyectarse como una *otredad* simbólica. Si bien el narrador/la narradora se refiere figuradamente a un *triunfo* de la naturaleza, la cual parece vencer siempre, cabe preguntarse: ¿no es más bien humano ese triunfo si se percibe la derrota física como reto de una fuerza mayor, la espiritual, que es continuidad del Ser? Prestemos atención, en la viñeta-epílogo de la novela –clave para descubrir cómo esta historia se recicla–, a la última oración del libro: “Bárbara, por detrás, por arriba, por abajo, por siempre..., pega

⁵⁹ Es decir, como componente del signo que se asocia con el significado de éste y lo relaciona con otros significados *culturales*, lo cual garantiza la validez de dicho signo.

su cara pálida a los barrotes de hierro...” (316). De ese enunciado podemos inferir que la heroína de Loynaz deviene mujer-Sísifo: sigue en pie en un jardín acorralado por la civilización humana, detrás de esos barrotes que pudieran aislarla de nuevo, pero la autora ha querido ofrecerle esta opción: la posibilidad real de cruzar “por arriba” de ellos y, además, “por siempre”.

Al identificar los elementos simbólicos de Jardín, no se puede obviar el mar como uno de los más significativos. Loynaz lo presenta como *cuasi-personaje* en virtud de la prosopopeya. Como fuerza personificada, “el poderoso mar se presenta bondadoso y amigo” (Bueno, “Perspectiva crítica” xiii-xiv) en casi todos los pasajes de la novela: “era bueno . . . [y] [p]rometía siempre un camino” (57), “una misteriosa esperanza”; “no le había fallado nunca” a Bárbara (58). Además, posee una virtud excepcional frente al “jardín petrificado”: “[s]ólo el mar resistía valeroso su invasión”; ante él, “la creciente selva tenía que detenerse con una rabia de raíces retorcidas” (57-58). “Aquello que más ha mirado” la muchacha es el mar “triunfando sobre el verde” (206), el “mar liberador” a la hora de su partida con el marino, formando parte de una tríada simbólica: “[e]l barco, el mar, el mundo!” (218), una escala de medios necesarios para que la protagonista consiga un nuevo fin: experimentar el mito de la civilización humana.

La función simbólica del jardín muestra que Loynaz, sin negar los condicionamientos culturales que inciden en los significados de éste, los transforma *productivamente* para proponer nuevos sentidos que, en mi opinión, transgreden las concepciones estético-ideológicas heredadas; o, cuando menos, las reta a diálogo. Y si en algo vale el testimonio de este asiduo lector de la novela desde 1994, permítaseme confesar que el *jardín* loynaciano me inquieta, un poco más cada vez que lo visito; de él

he aprendido que –apelando a estas palabras de Fuentes– “el símbolo es el mito y el mito es la verdad verdadera: el hombre es el amo de sus fines y el esclavo de sus medios” (20). Y la mujer también –agrego yo–, porque Bárbara, Dulce María y sus lectoras forman parte integral de esa mitología.

El modernismo es otra de las influencias que pueden apreciarse en Jardín. Surgido a fines del siglo XIX como una nueva sensibilidad, como un estilo novedoso de pensar y de crear que reacciona contra lo prosaico y antipoético de la literatura anterior, trae consigo una revalorización estética de la lengua y, con ella, del lenguaje tropológico (sobre todo, de la metáfora y el símbolo), tanto en el verso como en la prosa. Fue “esa renovación poética, y no la narrativa”, comenta Rodríguez Monegal, la que puso por primera vez a la literatura hispanoamericana en el mapa internacional” (43)⁶⁰. Y, sin lugar a dudas, los ecos modernistas se escuchan en la novela de Loynaz, especialmente por el ascendiente de sus iniciadores, Martí y Julián del Casal, pero también por el del principal cultivador del movimiento, Rubén Darío, con su influyente libro Azul. En general, estos poetas poseen en común los siguientes rasgos: el afán de perfeccionamiento artístico –la palabra como objeto de orfebrería lingüística–, la “radical innovación de la imagen” según la propia Loynaz (Ensayos 14), el intento de escapar de la realidad cotidiana mediante la creación de un refugio evasivo en un lugar exótico o del pasado (excepto Martí, que escribe, sobre todo, literatura ancilar), el cromatismo, las alusiones a la mitología clásica y la predilección por el símbolo (legada por la poesía simbolista). Tanto ellos como Juan Ramón Jiménez, modernista en sus primeras

⁶⁰ “A partir del modernismo”, subraya Rodríguez, “el verso y la prosa discursiva no serían ya los mismos en lengua española” (41).

creaciones, influyen en nuestra poeta, quien en una de sus conferencias declara: “El Modernismo no trazó caminos, sino ensanchó horizontes” (Ensayos 12).

Jiménez, que en su trayectoria literaria evoluciona desde esa orientación modernista (influida, tanto por los simbolistas como por Gustavo Adolfo Bécquer en sus inicios), a una poesía en que persigue la belleza absoluta mediante la depuración del lenguaje estético, es –como he señalado– uno de los escritores que más influyen en Loynaz. La primera etapa de este poeta es de gran sencillez expresiva y nostálgica; sus temas predominantes son: “el recuerdo, el sueño, el agua, las fuentes, los jardines, el crepúsculo, la naturaleza”⁶¹. La luna y el jardín las presenta –lo cual hará Loynaz también– como objetos humanizados recurrentes. En una segunda etapa, su poesía se muestra abstracta y desnuda; presenta el mar como “símbolo de lo absoluto y de lo impersonal”; unas veces hermético, otras cercano al concepto de *poesía pura* –que resumo más abajo–, con una concepción panteísta del mundo y persiguiendo una supuesta *perfección* poética. En el poema “Tal como estabas”, del libro Dios deseado y deseante, escribe: “No sé qué día fue ni con qué luz / vino a un jardín, tal vez, casa, mar, monte . . .” (Tercera antología poética 1024). En opinión de Florit, en él están presentes las influencias de la filosofía platónica, de Rainer María Rilke –quien se inclina, en buena parte de su obra, por la poesía pura– y del simbolismo franco-germánico, “reelaborado e hispanizado”, formando parte de la “metafísica poética” del poeta español (Tercera 30).

El tercer libro de Jiménez, Jardines lejanos (1903-1904), que él divide en tres partes: “Jardines galantes”, “Jardines místicos” y “Jardines dolientes”, hubo de ser

⁶¹ Citado del Diccionario de literatura universal que relaciono en la bibliografía (333).

inspiradora poesía para Loynaz. Allí hay versos como: “Bajo el jardín. ¡Son mujeres!”, o “el jardín está partido / a la altura de los brazos”; y descubro en esos textos un curioso antecedente del uso loynaciano de los puntos suspensivos, como puede apreciarse en esta cita: “¿El jardín no estaba verde / de luna?... El cielo era limpio / y azul... Y hay nubes y viento / y el jardín está sombrío...” (Tercera antología 93).

Jiménez debió de contagiar a Loynaz con su devoción por Rabindranath Tagore, pues su esposa, Zenobia Camprubí, tradujo al castellano al poeta indio, cuya obra ejerció gran influencia en Europa en las primeras décadas del siglo XX. Tagore, que comienza escribiendo prosa –en su mayoría, ensayos–, es también novelista y, sobre todo, lírico; además, parece afiliarse por un tiempo a la corriente europea de la poesía *pura*, es decir, la escrita “sin anécdotas, entregada a las imágenes más libres, sin frenos para la libre fantasía” (Bueno, Historia de la literatura cubana 395) y que persigue lo absoluto en el goce estético de la palabra. Sin embargo, el escritor bengalí *humaniza* su expresión lírica dotándola de un profundo pensamiento filosófico, a veces místico, al exaltar la espiritualidad humana. Jiménez, en una breve introducción al libro de Tagore Ofrenda lírica (de 1913), donde se presenta una sección titulada “El jardinero”, dejó escrito: “¡Qué a gusto se halla el alma en tu jardín, jardinero! . . . [T]u jardín es como una noche feliz de vivos sueños –no sé si larga o corta–, cuyo amanecer le dejara al alma todavía, en los ojos del cuerpo, la realidad alegre de las estrellas” (135).

“El jardinero” nos muestra a un Tagore que apela al diálogo lírico, donde el tono íntimo o confidencial, así como la expresión aparentemente sencilla, no impiden la reflexión profunda. Su jardín es escenario de encuentros amorosos y, a la vez, terreno propicio, como en Loynaz, a la meditación. El poeta presenta, en breves textos-viñetas,

conversaciones cortas –a veces fugaces–, en algunos casos dramatizadas, como la siguiente: “[Y] vengo a preguntarte qué te queda que mandar a tu último esclavo. –¿Y qué quieres que te diga tan tarde, di? –Pues hazme jardinero de tu jardín” (Ofrenda 137). En algunos casos, se trata de monólogos con un destinatario ficticio en segunda persona, en función de narratario o narrataria, también al modo en que Loynaz se dirige al tú involucrado de Jardín (que comento en este trabajo) al que atribuyo una función dialírica. Y como de acercamientos se trata, la mención del silencio en Tagore, sin ser reiterada, parece acercar a ambos poetas: “Llegará un silencio absoluto y la música será, entonces, perfecta . . .” (186); por lo cual me parece interesante citar aquí un párrafo de “El jardinero” que bien pudiera haber escrito Loynaz, y que evidencia la comunión de espíritu de ambos: “La belleza nos es dulce porque el ritmo voluble de su danza es el de nuestras vidas. La sabiduría nos es cara porque no tenemos tiempo de completarla. En lo eterno todo está hecho y concluido, pero las flores de la ilusión terrena son eternamente frescas, gracias a la muerte” (186).

El modernismo se desvanece hacia 1918 según Giuseppe Bellini, aunque “si bien se rechazaron las actitudes estéticas y sentimentales [de ese movimiento,] . . . se asimilaron sus conquistas formales, musicales y pictóricas” (345). La mayoría de los críticos parece coincidir en que, en general, sus seguidores mostraron una actitud esteticista al sobrevalorar la forma –la expresión, el lenguaje– sobre el contenido de sus textos, con lo cual parecían desentenderse de la realidad histórica, o ignorarla. En realidad, ¿es ése el modernismo que repercute en la poeta Loynaz?

La Loynaz de Jardín adopta –pero también adapta– elementos típicos del discurso modernista, entre ellos: cierta actitud aticista, el gusto por el símbolo y el cromatismo ya

mencionados, el uso enfático de las figuras del lenguaje y de los tropos, la alusión a objetos aristocráticos o extravagantes. La sensualidad cromática matiza toda su novela, y a veces hasta aparece concentrada en unas pocas páginas, como en el Capítulo 3 de la Segunda parte: “[L]a vida [para Bárbara] no le era más que un color . . .” ; “[sus] pensamientos . . . rosáceos . . .”; “[sus] pies blancos . . . veteados de azul”; “el mar verde claro”; “una sola luz amarillenta”; “la escalinata, tan rígida y tan negra” (88-91). Además, Loynaz revela una afición rubendariana por el color azul en calidad de símbolo: si bien es pincelada intermitente en todo el texto, se intensifica en el Capítulo 4 de la Cuarta parte (el cual comienza con la frase “Azul, verde, rosa, amarillo” –repetida anafóricamente–, en un contexto de policromías) como imagen obsesiva de la poeta, que escribe: “El pelo mojado luce azul”, “nata azul sobre el agua”. La exaltación de ese color parece llegar a su clímax en este retrato metafórico: “Bárbara es unas veces azul, hecha con la sombra azul de los pinos en el atardecer, o dorada como una moneda de oro, o gris, laminada de lejanías, o rosa, trémula de amaneceres. . .” (217).

Tocante al aspecto formal, sobran las evidencias de la deuda de Loynaz con el modernismo. Basta leer algunos párrafos de Jardín extraídos al azar, para comprender que su texto no es sólo una hibridación de narrativa y lírica en la que cada uno de estos géneros impone al otro una nueva dimensión (la novela leída como poesía, la poesía leída como novela; la poeta prosista o la poeta en prosa); sino también un producto que responde a un modelo de estética renovadora. La escritora hereda de los modernistas su condición de artífice de la palabra y, como ellos, busca la perfección artística (¿la poesía pura? –lo analizo más adelante–) y no el mero artificio; se apoya también en el ritmo y la sonoridad exaltados por el modernismo, pero sin convertirlos en razón suficiente o

absoluta del lenguaje literario. Lejos de proponerse el alarde expresivo, Loynaz no tiene a mal utilizar vocablos comunes; su lenguaje conceptista, no exento de humor irónico algunas veces, sorprende al lector o la lectora provocando su complicidad dialéctica. Adviértase en el siguiente párrafo de Jardín la combinación de las características mencionadas:

Y en verdad no debemos desdeñar, junto a sus empresas de atlantes, estas minucias masculinas... Con la navaja y el jabón realiza el hombre la cotidiana apostasía de su origen animal y selvático. Cuando un hombre se afeita, se libera del Adán bíblico, humillado, expulsado de su propio reino, y del mono de Darwin, más humillado todavía, sin tentación en que caer, sin dios que desafiar... (263).

Al final de mi ensayo, comento la proyección feminista que alcanza la escritura de Loynaz en el contexto de su novela.

De la poesía de Casal, hereda Loynaz el tópico del “amor de las ciudades”. Si su compatriota había declarado en Bustos y rimas: “Tengo el impuro amor de las ciudades, / y a este sol que ilumina las edades / prefiero yo del gas las claridades . . . / Mucho más que las selvas tropicales, / plácenme los sombríos arrabales / que encierran las vetustas claridades”, autodescribiéndose como “alma extraña” (en el poema “En el campo”), ella sabe que ese amor puede perderse con la monotonía inherente a la modernización urbana, y retoma ese hilo temático al tejer la trama de la novela; y en ésta escribe: “[N]adie mejor que esta mujer [Bárbara] gustó y supo hacer gustar del sabor de las piedras juntas por la mano del hombre, de la vida que corre entre esas piedras; ella desentrañaba el alba en la ciudad con despertar de máquinas y campanas, exprimía el crepúsculo sobre torres y

cúpulas, recogía la noche en las esquinas oliendo a asfalto húmedo, a gasolina quemada, a flores marchitas de kiosco” (289-290). Descubrimos que la intertextualidad llega a hacerse explícita en Jardín: “De nadie como de Bárbara pudo decirse que sentía el impuro amor de las ciudades. Amó todas las del mundo, las conoció a todas y a todas les sintió latir la arteria viva. Interpretaba delicadamente el alma de cada ciudad y hacía concordar con ella el alma suya, infinita y sensible . . .” (288) (el subrayado es mío). Sólo que, al regresar a la suya (innominada), la protagonista comprende que “[l]a selva permanecía intacta como el día en que la abandonaron” (291), conflicto que nos recuerda en esta novela un *leitmotiv* de la literatura hispanoamericana, el tema *civilización y barbarie* (en el que abunda en el Capítulo 4).

La sinestesia –variante de la metáfora, como he indicado, utilizada profusamente tanto por los simbolistas como por los modernistas– parece encontrar en Loynaz una sensible cultivadora si tomamos como muestra, en el Capítulo 3 de la Segunda parte de la novela, este enunciado: “[Bárbara podía] [a]cercarse a la Muerte en un inocente juego de mariposas en torno a una flor, para eflorarle sólo su fragancia, su perfume de paz y de silencio, sin ir más allá del perfume, más allá de la gota de miel; ese más allá irremediable, no intangible, sino más bien tangible en su destrucción, en su dolorosa, en su inconmensurable tragedia orgánica...” (88). Esa transposición tropológica, que establece un paralelismo entre las percepciones de los sentidos y la vida espiritual del personaje, despierta en el público lector una sensualidad asociada con el goce estético que produce el texto.

Loynaz parece heredar también el gusto modernista por lo exótico, puesto que alude reiteradamente a la imagen mítica del dragón desde la primera página de Jardín. El

feroz animal, que en la mitología griega custodiaba el jardín de las hermanas Hespérides, cuyos árboles producían manzanas de oro, y es vencido por Hércules para apoderarse de ellas, se presenta en la novela como motivo ornamental de los frisos de la alcoba de Bárbara. Desde el principio puede captarse su significado erótico y, a la vez, prefigurativo: “los dragones de ojos de fuego que parecen próximos a saltar sobre ella” (23), “[con] dientes de fuego que la buscaban siempre en la tiniebla” (85). Más tarde se desdobra en figura prosopopéyica de la trama en calidad de *isotopía noológica*⁶²: “el jardín . . . parecía en la sombra el gigantesco dorso de un dragón dormido a los pies de la casa” (109), imagen activada por la fantasía (¿sexual?) de Bárbara, que percibe la actitud bélica de “[a]quel dragón oscuro . . . [que] tiene alas enormes y escamosas, que despliega en ademán de abalanzarse . . . ” (236).

La afinidad de la figura del dragón con la novela de Loynaz, pudiera atribuirse a una visión procedente de la Biblia, pues en el “Viejo Testamento” él encarna los efectos del caos original, y en el “Apocalipsis” queda derrotado por San Miguel Arcángel. Además, su presencia puede relacionarse con la teoría de Carl Jung, quien percibe las batallas míticas del dragón como las que libra el ego junto con los poderes regresivos del subconsciente⁶³; o también verse desde las diversas perspectivas de otras culturas, como la hindú o la china (en esta última representa, filosóficamente, el principio *yin*). Consecuentemente, podemos percibir el dragón como una de las claves tropológicas de

⁶² Entiendo por *isotopía* la interacción organizada de elementos lingüísticos, copresentes en virtud de un plan textual, que confiere a dichos elementos la coherencia referencial necesaria para constituirse en texto (Diccionario de lingüística, consignado en la bibliografía). Con el término *noológica*, me refiero a la isotopía léxico-temática de la diégesis, que, como signo semántico, representa el mundo interior del personaje; definición dada por Vilma Vargas (22) siguiendo la teoría de Algirdas Julien Greimas planteada en “La isotopía del discurso”, que consigno en la bibliografía.

⁶³ Según The Herder Dictionary of Symbols (61), anotado en la bibliografía.

Jardín. Su condición de símbolo la refrendan las últimas palabras pronunciadas por una Bárbara erotizada junto al pescador que aparece al final de la novela, ante el inminente derrumbe de un viejo muro del jardín: “–Sujeten al dragón”, reclama ella en peligro de muerte. ¿De muerte? La muerte y el erotismo parecen fundirse allí manifestando lo que Georges Bataille describe como unidad formada por la conciencia de la muerte con lo erótico (The Tears of Eros 33), aceptada la continuidad que hay en el Ser sobre el *ser discontinuo* que es el individuo (L’Érotisme 28), en este caso, Bárbara. El dragón es esa experiencia (oximorónica) destructivo-salvadora que experimenta Bárbara al modo de los existencialistas, en una *situación-limite* que la reafirmará frente a la Nada.

En lo que concierne a las fuentes que hacen de Jardín un producto histórico, pudiera considerarse como influencia metatextual –precedente– en la narrativa de Loynaz, la novela de uno de sus maestros literarios y compañero de su padre en la gesta de independencia cubana, Martí, titulada Lucía Jerez (publicada por primera vez en 1885). Ésta, considerada “la primera novela artística que en nuestra lengua apareció” (Manuel Pedro González 47), se destacó, en su tiempo, por su “carácter de experimentación y cuestionamiento frente a la novela misma” (Tamargo, cit. en Schulman ix), por su alusión a “los desajustes que la acelerada modernización produjo en América Latina a fines del siglo XIX” (Zanetti, cit. en Schulman x) y, sobre todo, por su renovada expresión lírica. Ivan A. Schulman⁶⁴ considera ese texto martiano “una de las

⁶⁴ Schulman es uno de los críticos contemporáneos que más ha contribuido a valorar la estética martiana. (Me consta, pues fue uno de mis profesores en los estudios de posgrado.)

primeras y más significativas novelas modernistas . . . [que] todavía hoy, fascina y perturba a muchos lectores . . .” (x). Desconocerla como ancestro vital de la Loynaz novelista, es perder el rastro del origen de la estética literaria en que se moldeó Jardín.

Sobre el desarrollo de la narrativa modernista, Bellini comenta: “Los mayores éxitos del grupo modernista están en la formación de una corriente narrativa que denominaremos ‘artística’, de la cual son expresión . . . [Enrique] Larreta y [Carlos] Reyles, Pedro Prado y Horacio Quiroga . . .” (343). Según este historiador, los escritores de esa corriente se alejan del ambiente en que viven para refugiarse en épocas y atmósferas lejanas en el tiempo y en el espacio; con ellos, la novela parece escrita para una minoría intelectual refinada (491). Al igual que los poetas líricos, esos narradores se afanan en transformar estilísticamente la prosa hispana, tanto en el léxico como en la sintaxis, persiguiendo –como ya he mencionado– la exuberancia simbólica, la sensualidad de la expresión (sobre todo mediante la sinestesia), la policromía, la plasticidad y la musicalidad de la frase. Como ejemplo puede citarse la novela La gloria de don Ramiro (1908), del argentino Larreta, típico representante del relato modernista; en ella se remonta a la España del siglo XVI en una trama relativamente pobre y con una marcada preocupación esteticista. Según Rodríguez Monegal, ese tipo de prosa narrativa trataba de trasladar a ella los procedimientos y recursos del verso modernista (41).

Zunilda Gertel distingue dos etapas en la narrativa del modernismo: un primer momento, “de ensoñación, desarraigo, [que] confluye en la novela . . . fusionado con el naturalismo y su proyección simbolista . . . [en el cual] la evasión es sólo un escape que define un *estado de ánimo* del personaje, ante el fracaso por su incapacidad de proyectarse en la realidad . . .” (69-70). Esa autora expone que, ya “en el segundo

momento [del modernismo] la evasión es una *actitud*, un *temple*, como elemento estructural del personaje”; y hace suyo el juicio crítico de Federico de Onís, para quien el mayor aporte del modernismo al siglo XX es “el subjetivismo y el cosmopolitismo unidos a la voluntad de innovación y belleza del arte” (70). Ese proceso evolutivo encuentra eco en Jardín, donde el modernismo no es una huella estática sino un precedente a partir del cual Loynaz toma un rumbo propio.

El modernismo “ensanchó los horizontes”, como señalara Loynaz en una de sus conferencias sobre dicho movimiento, no sólo de los cultivadores en su época, sino también de muchos escritores y escritoras que, como ella, asumieron su legado creativamente. Con virtudes y defectos, creó una pauta, tanto en la lírica como en la novela, en la que se enfatizó la labor artesanal del escritor, revitalizando, así, la estética del discurso literario, como lo evidencia Jardín.

Hacia las primeras décadas del siglo XX surge el posmodernismo, que en muchos casos emerge como derivación del modernismo –lo he mencionado al principio de mi ensayo–, e influye marcadamente en las poetas de ese tiempo, tanto en el campo lírico como en el de la prosa. Loynaz, una de ellas, mantiene el uso simbólico de los colores, la imagen sinestésica, el ritmo de la prosa, pero sin perder la sencillez lírica –aunque matizada por las referencias culteranas mencionadas–, como se puede apreciar en este fragmento perteneciente al epistolario amoroso, al que ya me he referido, de Jardín:

Amo tu jardín, que es como una continuación de ti misma...; pero no, más bien tú te prolongas de él... Tiene tu obscuridad y tu misterio, tiene tu silencio apasionado . . . Tu jardín es sagrado; así lo eran las frondas de Eleusis en la Grecia antigua; así el bosque de Neith, en las riberas del Nilo rosa turbio... Más aún, porque los dioses han muerto y no vendrán ya los sacerdotes de túnicas tejidas con lino virgen a animarlos con cánticos y ritos misteriosos... Y en él se ha confundido ya el silencio de la eternidad con el silencio de la Muerte (153).

También se encuentra en Jardín cierta dosis de neorromanticismo, tal vez por la influencia de Gabriel D'Annunzio, en el propio argumento –cerca, como anoté en la Introducción, a la novela rosa– y en varios de los más significativos intertextos, como el cuento de hadas del Capítulo V de la Primera parte y el epistolario aludido (sobre los que vuelvo más adelante). Sin embargo, podemos pensar que Loynaz utiliza la clave neorromántica como medio para conseguir un efecto –al fin y al cabo, ¿no transmite la Biblia, en muchos de sus pasajes, enseñanzas profundas mediante parábolas sencillas y a veces pueriles?–. Y es que el texto de Jardín no es ni simple ni *rosado*, como puede parecer si no se acepta el diálogo que propicia su autora, quien manobra con recursos prestados para transformarlos –como intento mostrar– con la complicidad intelectual del lector o la lectora y, conspirando con ellos, dotarlos de otros sentidos.

Partiendo de ese tejido novelesco y del lenguaje tropológico de Jardín, digamos que Loynaz siembra *semillas* heredadas, abriendo nuevos *surcos* –dicho en tropos ecolíricos– con mano *fértil* de sabia *jardinera*, y logra *cosechar* (y compartir) sus *frutos*.

Como ya he mencionado, la llamada *poesía pura* es otra de las corrientes con que se asocia la época en que Loynaz escribe su novela. Cuando, en 1938, la escritora da a conocer su primer libro de poemas, Versos (1920-1938), ya se ha publicado en París Poemas en menguante, del escritor cubano Mariano Brull, cultivador de esa nueva corriente –junto a Florit y Emilio Ballagas, conocidos de la autora en el plano personal–. Brull resultó ser un creador original, sobre todo mostrando el aspecto lúdico de la poesía (al inventar significantes-sin-significado, como su proverbial “jitanjáfora”, basados en sugerencias semánticas por medios sonoros arbitrarios) y el gusto *puro* de la palabra por la palabra⁶⁵. En cuanto a la *pureza* poética, si miramos esa corriente literaria como “un anhelo de perfección para la obra lírica” –por usar la descripción de Bueno–, podemos considerarla, dado que se desarrolla paralelamente a la gestación de Jardín, como otra influencia que actúa sobre la poeta; sólo que esta novela no pierde la *anécdota* humana, más bien parte de ella para estilizarla de acuerdo con una voluntad de estilo. Es la época también del surgimiento de la llamada *poesía negrista*, que toma dos rumbos: por un lado el pintoresquismo folclórico y por otro la expresión social de los problemas del negro. Su mejor exponente es el compatriota contemporáneo de Loynaz –y más tarde adversario político personal, según ella misma cuenta en Cartas que no se extraviaron (143-145)–, Nicolás Guillén, nombrado Poeta Nacional después del triunfo de la revolución de 1959.

Al no ser asunto de este trabajo la escritura en verso de Loynaz, me parece sensato circunscribirme –por razones de espacio también– a la huella que deja el posmodernismo en su novela. Sin embargo, teniendo en cuenta que gran parte de la obra

⁶⁵ Según Bueno, en la poesía *pura* se buscaba, además de la perfección formal, “la serenidad a través de un apartamiento de la realidad”, resultando, así, “un cernidor de los temas sentimentales . . . de los temas extraliterarios, de anécdotas ‘humanas’”, Historia (394-395).

lirica de la escritora precede a la publicación de Jardín y es contemporánea a la de muchos de los poetas (y las poetas) posmodernistas, la comparación con éstos (y con éstas) se hace inevitable. Además, la intertextualidad de los géneros literarios lírica y narrativa que configura Jardín, me obliga a referirme a la poesía propiamente dicha para, así, mostrar cómo la autora *disuelve* creadoramente el ingrediente posmodernista en un texto que evidencia un tránsito receptivo por esa corriente artística. Por esa razón de peso, he preferido dedicar a dicho asunto la sección de este ensayo titulada “¿Texto posmodernista o de vanguardia?”, en el Capítulo 4, donde comento y ejemplifico dicha huella.

Andando por el *jardín* de Loynaz y prestándole no sólo buen ojo sino también buen oído, escucharemos un eco lejano: el de la voz del escritor argentino Domingo Faustino Sarmiento, quien nos legó una pieza clave de la literatura hispanoamericana, el ensayo histórico novelesco Facundo (de 1845). El conflicto que Sarmiento describe como traumático, entre la “civilización” y la “barbarie”, representados éstos por el medio urbano y el rural respectivamente, repercute en el pensamiento de muchos ensayistas y novelistas posteriores, creando una controversia que, bajo diferentes formas, ha permeado gran parte de la literatura de nuestro continente, ya como fatalismo sociocultural, ya como mito archivado.

La llamada *novela de la tierra*, en el siglo XX, muestra solución de continuidad con el polémico tema introducido por Sarmiento, *civilización vs. barbarie*, como se advierte en La vorágine y Doña Bárbara, llamadas también *novelas mundonovistas* (muy próximas, en el espacio y en el tiempo, a la de Loynaz, y que –como ya he anotado– ella debió de haber leído en su momento. Ambas enfrentan al ser humano con la naturaleza

salvaje del continente americano. En la primera, el autor, mediante un *sjuzet* novelesco bastante simple –como en Jardín–, ofrece una visión deslumbrada y deslumbrante de la selva, que termina por devorar al protagonista –¿cómo en Jardín?–. En la de Gallegos, de argumento más elaborado y de intención realista, la protagonista –nombrada Bárbara, como en Jardín– siente una fuerte aversión hacia los hombres –¿como en Jardín?–. Pero entre ambas novelas suramericanas existen afinidades notorias, según explica Juan Loveluck:

En las dos novelas que más hábilmente se acercan a la naturaleza, La vorágine . . . y Doña Bárbara . . . es posible observar una extraña coincidencia. La primera, asfixiante epopeya de la selva, donde el terror salvaje atraviesa y anula el ánimo, es obra de un temperamento lírico, apropiado para acentuar el dramatismo de esa derrota trágica del hombre, al que la selva no mata, sino absorbe. La segunda, en cambio, novela del llano, o más propiamente, de la “sabana” rica en paisajes de calma e inmovilidad, es obra de un temperamento reposado, a quien la naturaleza no alcanza a dominar . . . (133).

“En el fondo”, comenta Camayd-Freixas en su esclarecedor ensayo Realismo mágico y primitivismo, “la novela de la tierra sintetiza tendencias de época, pero no propone mayores novedades[;] [s]e construye aún sobre los viejos pilares temáticos del americanismo literario, ‘el sentimiento de la naturaleza’, ‘las tradiciones y costumbres locales’, sin atinar verdaderamente en una nueva forma narrativa”. Para él –y comparto su opinión al respecto–, “la verdadera conciencia emancipadora de las formas narrativas sería un legado vanguardista a las generaciones posteriores a Rivera y a Gallegos” (9).

En torno al tema, situados en el terreno polémico de las comparaciones, podemos plantearnos esta pregunta: ¿qué hay en común entre la *novela de la tierra* y Jardín?

Doña Bárbara, como señala García Méndez, es “[u]na versión de la vieja oposición romántica entre barbarie y civilización . . . [que] pone en escena a una propietaria rural que encontrará un rival de talla en Santos Luzardo, intelectual venido de la ciudad, portador de un ‘plan civilizador’” (30). Su simbolismo propicia la lectura en clave de la novela, donde los personajes reciben nombres que revelan un significado sociocultural: Bárbara (la barbarie), Santos Luzardo (la *santa luz* de la civilización), Míster Danger (el peligro de la injerencia estadounidense), entre otros. Esa Bárbara, psicológicamente compleja, como apunta Loveluck, “no podría soportar un transplante a otro rededor”, puesto que “es personal, única, solitaria, pero a la vez inseparable de la naturaleza que la cerca y la defiende” (134).

Sin embargo, la Bárbara de Loynaz, aunque resulta psicológicamente mucho más compleja, sí puede soportar el transplante: criatura inteligente, iluminada por su propia poesía, se somete al cambio para probar fuerzas; y no sólo sobrevive al transplante, sino que regresa con una convicción más firme. A diferencia de lo que ocurre con su homónima venezolana, a ella la naturaleza la *cerca* pero no la *defiende*; la vida urbana (la civilización) la cerca y tampoco la defiende. Entonces, ¿rompe la escritora cubana el tradicional esquema *civilización vs. barbarie*? Atendamos bien a la viñeta-epílogo de la novela, donde se lee: “[Bárbara, con] la cara pegada a los barrotes de hierro” que separan al jardín de una urbe creciente, se mantiene, en palabras textuales de la autora, “por detrás” y “por abajo” de esa *cerca*; pero, al mismo tiempo –y muy significativamente–, “por arriba” y “por siempre”. Estos últimos adverbios, arriba y siempre, usados como

tropos, subversivos en mi opinión, nos indican que hay para esta mujer una “posibilidad de salvación”: la de saltar por encima de esos barrotes que la aíslan; y, para nosotros, la de reciclar la historia novelesca a condición de que dialoguemos con ella dialíricamente.

Las influencias histórico-literarias, claro está, son factores determinantes en la escritura de Loynaz. Algunos las magnifican, otros las desatienden. Un ejemplo es el juicio crítico de José Antonio Portuondo, que en su Bosquejo histórico de las letras cubanas afirma que Dulce María y su hermano Enrique (poeta también) escriben un “verso nutrido de cierta preocupación filosófica, un poco a lo [Amado] Nervo . . . [y que] por influencia de Tagore y de Juan Ramón Jiménez, es ya un inicio de poesía *pura*” (56) (el subrayado es mío). En realidad, el ensayista cubano emplea injustamente el adjetivo *cierta*, pues hay en toda la obra lírica de Loynaz una *gran* preocupación filosófica. Sin embargo, Portuondo parece contradecirse puntualizando, dos páginas después, que la escritora comunica en su poesía un “agudo sentido de retorno panteísta” (58). Además, en su clasificación cronológica de los períodos de la literatura cubana, incluye a nuestra autora dentro de la etapa que él llama “Formalismo” (del período 1940-1958), junto a poetas que, en su criterio, “se evadieron de la circunstancia en crisis, en el cultivo, sin compromisos extrapoéticos, de su forma expresiva” (70) (el subrayado es mío), crítica que evidencia la percepción marxista-leninista según la cual tales *compromisos* deben (el *deber* del llamado *realismo socialista*) avalar la condición artística. Por otra parte, en su breve ensayo “Voluntad de estilo de Dulce María Loynaz” se refiere a “la poética intemporalidad que campea . . . especialmente en Jardín (222) (el subrayado es mío).

En el esquema de las generaciones literarias cubanas que Portuondo presenta en su ensayo La historia y las generaciones, incluye a Loynaz en el período que él denomina

República semi-colonial, comprendido entre la inauguración de la república en Cuba, en 1902, hasta los días de la revolución de 1959 (106). Según él, “[a] partir de 1940 predomina en el panorama literario cubano una actitud marcadamente formalista, en abierta contradicción con el populismo precedente . . .” (108). En su opinión, los escritores *tienen que* plasmar en su obra “los problemas colectivos” con “afán denunciador” y, ya después de 1959, convertirse en “reflejo del empeño creador de todos en la construcción de la Cuba socialista” (107)⁶⁶.

Si de “compromisos extrapoéticos” se trata al hablar de la Loynaz de Jardín, hace falta descubrir, con visión más profunda, las relaciones textuales que contrae la escritora con un público que, si bien es *elegido* (implícito, en el concepto de Iser), no es excluyente, para compartir con él su propuesta filosófica, según la cual –parece decir la poeta– las revoluciones del espíritu (las provocadas desde el interior humano –desde el *jardín doméstico*– hacia el exterior social-colectivo) son las que realmente transforman el mundo, por encima (el “por arriba” del final de la novela) de “los barrotes” que lo circundan. Lo poético en ella, centrado en los tropos, es un instrumento ideológico con el cual nos sensibiliza para que percibamos que lo *antipoético* puede, y debe, subvertirse.

⁶⁶ Al citar al profesor Portuondo, contertulio de Loynaz de la Academia de la Lengua (correspondiente de la Española) y también “amigo” suyo –así lo llama ella en su discurso de aceptación del Premio Nacional de Literatura (consignado en la bibliografía) al dirigirse a él, presidente del jurado que se lo otorgó–, me pregunto cuáles serían los temas de conversación de ambos en aquellos intensos años de revolución, cuando resonaba en el país esta declaración de su máximo líder: “¿Cuáles son los derechos de los escritores y de los artistas revolucionarios o no revolucionarios? Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho” (Fidel Castro, Palabras a los intelectuales, La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1961 (11). A la autora de Jardín, quien no fue, literariamente, *contrarrevolucionaria*, no se le publicó nada en Cuba hasta 1984; ni siquiera aparecía su nombre en el currículo de literatura de la Universidad de La Habana, en las décadas de 1960 y 1970, cuando Portuondo, así como los historiadores citados Raimundo Lazo y Salvador Bueno, ejercían su magisterio en la Escuela de Letras y de Arte de esa institución.

Según Lazo, Loynaz pertenece a la llamada *segunda generación republicana* de escritores cubanos, que aparece en la tercera década del siglo XX⁶⁷. Este historiador ve en ella una “artista de lo romántico intemporal constituido por la fidelidad al temperamento en su pluralidad de vertientes, sentimental, intelectual, intuitiva y volitiva . . .” (cit. en T. Fernández 17-18). Al parecer, la autora de Jardín ejerce una especie de atracción fatal en algunos de sus críticos en cuanto a los lugares comunes que resultan ser las categorías imposibles de *extemporaneidad e intemporalidad* imputadas a su escritura, como si éstas fueran realmente aplicables a la creación humana, hecha siempre, desde el comienzo de la historia, de espacio y de tiempo.

En torno al *espacio* y al *tiempo* cubanos del contexto literario en que se forma Loynaz y que antecede a la gestación de Jardín, el primer cuarto del siglo XX, podemos decir que la narrativa de los escritores de la primera generación republicana (que publican en las dos primeras décadas de ese siglo) se caracteriza, en general, por la influencia del realismo de la novela española. Según Bueno, “predomina en ellos el afán por captar las circunstancias nacionales . . . Esgrimiendo los criterios de base positivista, examinan la realidad cubana de su época . . . No hay [en ese tiempo] [explica el historiador], salvo muy contadas excepciones, narradores que enfilen su labor dentro de la tendencia esteticista que tanto prefieren los escritores modernistas hispanoamericanos . . . [aunque] en la mayor parte de ellos [se] advierte . . . un cuidado formal” (Historia 353).

Se publican en esa primera etapa republicana las novelas de Miguel de Carrión, quien mediante los procedimientos típicos del realismo y del naturalismo del siglo XIX,

⁶⁷ Véase La teoría de las generaciones y su aplicación al estudio histórico de la literatura cubana (37). También Bueno la incluye en la segunda generación republicana, en Historia de la literatura cubana (393).

se acerca al tema femenino y, a su modo, explora detenidamente el mundo interior de la mujer. En Las honradas (de 1918), intenta captar la psicología de la burguesa Victoria, víctima de los condicionamientos ético-sociales y, sobre todo, del machismo; y, dentro de las limitaciones que le imponen los esquemas mencionados, centra la atención en los problemas de la mujer de su época. Su otra novela, Las impuras (de 1919), ofrece un panorama completo de la prostitución existente en La Habana con intención más bien sociológica, alrededor del personaje Teresa, presentada también como víctima urbana de la manipulación del hombre. No creo que la narrativa de Carrión, médico, periodista y educador destacado en el ambiente cultural de la Cuba de entonces, pudiera haber pasado inadvertida para la autora de Jardín. Ella, como él, opta por estudiar el espíritu femenino, pero lo encarna y reivindica –a su manera– con recursos literarios tropológicos que dota –como expongo– de una carga subversiva.

De un escritor cubano, también perteneciente a la segunda generación republicana, Enrique Labrador Ruiz (posteriormente contertulio de la Academia que Loynaz dirige), es El laberinto de sí mismo, novela contemporánea del período de gestación de Jardín. Publicada en 1933, evade muchos de los moldes literarios existentes, aunque los críticos no la favorecen. Según el propio autor, “tenían opiniones un tanto raras con respecto a mí: que si yo estaba un poco al margen, que parecía ser un creador delirante o desmesurado”⁶⁸. Reinaldo Sánchez, profesor de literatura hispanoamericana que a fines de la década de 1970 organizó un coloquio sobre Labrador en nuestra Florida International University (y que transmitió a sus alumnos –entre ellos, a mí– la afición a los textos del narrador), explica en Labrador Ruiz ...tal cual: Conversaciones con

⁶⁸ Véase Labrador Ruiz ...tal cual: Conversaciones con Reinaldo Sánchez (28), anotado en la bibliografía.

Reinaldo Sánchez que este novelista rompe “con unas maneras de narrar que eran superficiales, lineales y chatas, que no ofrecían ningún reto al lector” (22), razón por la cual se convierte en “iniciador de la nueva novela” (28). Incomprendido en su momento, Labrador desafía los esquemas literarios de su época en lo que él llama “novelas gaseiformes”, que son tres: la anteriormente mencionada, Cresival (de 1936) y Anteo (1940), donde parece anticiparse a la teoría de la recepción, pues –como él mismo ha declarado– espera que el lector, o la lectora, “pueda completarla [la novela] según sus posibilidades y talentos” (cit. en Bueno, Historia 417). Sus personajes poseen un aura fantasmagórica, sobre todo en los relatos que él denomina *novelines neblinosos*, rasgo con el que pudiéramos emparentar la caracterización de la Bárbara de Loynaz, considerándolo un posible ascendiente del texto de Jardín; sin embargo, los estilos literarios de ambos autores, sus respectivas orientaciones estético-ideológicas, son distintos: Labrador, influido por Kafka, Joyce, Faulkner y por el surrealismo, transgrede las técnicas novelísticas *ad usum*; mientras que Loynaz conjuga creativamente procedimientos tradicionales, aparentemente polarizados –como explico en este trabajo–, en un lenguaje tropológico basado en el dialirismo.

No obstante, he descubierto, entre las grandes diferencias que separan a Jardín de las novelas de Labrador, una curiosa semejanza en torno a la expresión tropológica de un pensamiento conceptual filosófico. Veamos este pasaje de El laberinto de sí mismo en el que el novelista presenta a Shakespeare como personaje referido –y figurado– en la conciencia del narrador: “¿Un monstruo, Shakespeare, canilla endeble, pie canijo, músculo pobre, andando, andando siempre...? Andando, andando sin detenerse, sin parar, mirando dentro y fuera, atrás y adelante, arriba y abajo, mirando a la entraña, a la

médula, a lo podrido y miserable de las cosas, de los hombres, de los hechos y de la naturaleza...” (101-102) (los puntos suspensivos pertenecen a la ortografía del escritor; el subrayado es mío). Ese trance literario no sólo se acerca al episodio *post scriptum* de la historia de Bárbara –la viñeta o bloque epilodal del libro– en lo que respecta a la enunciación verbal de una circunstancia que hace al personaje enfrentarse a varias opciones –dimensiones– existenciales, sino que también sugiere que ambos autores recurren a los puntos suspensivos para marcar un espacio *reservado* a la participación intelectual del lector o la lectora. Y permítaseme citar una vez más el siguiente pasaje de Jardín, a fin de mostrar la semejanza descrita: “Bárbara, por detrás, por arriba, por abajo, por siempre..., pega su cara pálida a los barrotes de hierro...” (316).

Labrador y Loynaz también parecen coincidir, aunque con direcciones diferentes, en el hecho de crear un estilo narrativo que los aleja de la tradición realista, naturalista o costumbrista de la novela de las primeras décadas del siglo XX. Labrador, haciéndose eco hispanoamericano de la narrativa de Kafka y Joyce; y Loynaz, rechazando el ya viciado realismo en un texto lírico que no sólo sensibiliza estéticamente al lector, sino que también –como he explicado– lo motiva a reflexionar profundamente.

Y al hablar de reflexión profunda en Loynaz y Labrador, debo mencionar una curiosa afinidad que he descubierto en la propia disimilitud de sus respectivos textos, Jardín y El laberinto de sí mismo. Ambos convergen en uno de sus temas gravitatorios: la superación espiritual alcanzada, vivencialmente, en la derrota recibida. Loynaz mantiene, a través de su narrador/a y en función prefigurativa con respecto a la trama, un principio ético-filosófico: “Vivir es aprender a perder” (183). Por su parte, Labrador expone, al presentar la corriente o flujo de conciencia del protagonista de su novela, con similar

sentido prefigurativo, este juicio muy próximo al pensamiento loynaciano: “Toda la vida está hecha de la oposición entre los sueños y la realidad, de encontrar lo que no se quiere queriendo hallar lo que se desea, porque nada se logra sino a costa de perderse parcialmente” (170) (el subrayado es mío). Me sorprende que Loynaz y Labrador, aunque orquestando diferentes registros, toquen una misma cuerda: ¿intertextualidad o verdad intersubjetiva?

Juan Ramón de la Portilla, en su ensayo La mirada entre los barrotes, sostiene que la crítica de la década de 1960 no incluyó la novela de Loynaz en ninguna de “las varias nóminas que propuso o autogeneró el *Boom*”. Según él,

[e]s de extrañar . . . este olvido, por dos razones de peso: primero, el texto en sí, Jardín como propuesta lingüística única en toda la década que divide el siglo; y segundo, lo visible de la personalidad de la autora, que para la fecha ya era considerada una de las cinco musas de América, junto a Gabriela Mistral, Delmira Agustini, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou (13).

Dicho crítico expone esta otra queja: “el *Boom* no incluyó a mujeres, más dadas a la poesía” (14). En su opinión, “el lirismo de Jardín puede ser valorado como lo que es: una de las muchas vías que exploró el lenguaje del *Boom*, la vía poética del conocimiento, cultivada con éxito por Lezama Lima, José Donoso, Carlos Martínez Moreno, García Márquez...”(15).

Según Capote, “[l]a riqueza de la novela, que asume la reescritura del regionalismo invirtiendo esquemas de género y cuestionando los valores del mundo

‘civilizado’, permite leerla como un texto abarcador que transita del modernismo al *boom*, poniendo de manifiesto una contemporaneidad sorprendente . . .” (113).

Rodríguez Monegal explica que el *boom* o auge publicitario de la novela escrita en América Latina, estuvo determinado por la generación de lectores que apareció después de la Segunda Guerra Mundial. En esos años se produce una intensificación de la actividad literaria y las editoriales viabilizan la difusión internacional de la nueva narrativa de nuestro continente. El autor de El boom de la novela latinoamericana cita como iniciadores de dicho auge a Juan Rulfo en Pedro Páramo (de 1955), a Carlos Fuentes en La región más transparente (de 1958) y al Jorge Luis Borges de la década de 1950 (15-16). Si aceptamos la opinión autorizada de ese especialista, debemos reparar en que Jardín es obra anterior (aun en su publicación) al éxito que comenzaron a cosechar los escritores y las escritoras de Hispanoamérica a fines de la década mencionada y en las subsiguientes. Si pudo o no pudo ser una novela del *boom*, es una especulación a destiempo. Igual ocurre con la posible vinculación –según algunos críticos– de la novela de Loynaz con el realismo mágico, asunto que comento en la sección “¿Texto posmodernista o de vanguardia?” de este ensayo.

Loynaz, como cualquier novelista de cualquier época o de cualquier parte del mundo, es un ser histórico-literario cuyos textos son productos determinados diacrónica y sincrónicamente, como intento demostrar. Veamos, pues, en su novela, un *jardín* cuya *tierra* fecundada y fecundante no es parcela aislada en el tiempo y en el espacio, sino un símbolo artístico de nuestro territorio humano, proteico y contradictorio, influenciado e influenciable, en el cual la escritora rescata el principio *natural* de la poesía humana.

CAPÍTULO 4: Polaridades de Jardín

4.1 ¿Primitivismo o visión del progreso?

“*Conquistar* es hacer de lo otro lo mismo, absorberlo con ciega voracidad caníbal; *descubrir* es disolverse en lo Otro, una entrega ritual, un sacrificio.”

(Camayd-Freixas, Realismo mágico y primitivismo xvii)

Me referiré en este capítulo a un aspecto de Jardín no estudiado por la crítica: su filiación con el Primitivismo. Cuando más, sus estudiosos han aludido a la presencia implícita en la novela de la tradicional fórmula hispanoamericana *civilización contra barbarie*, presentada como una de las supuestas antinomias del pensamiento loynaciano. Al examinar esa oposición, busco explicar sus rasgos primitivistas en el más amplio sentido cultural y en contraste con la visión del progreso de la autora, vinculándolos con la teoría freudiana del psicoanálisis y mostrando cómo el *jardín* de Loynaz es, sobre todo, *terreno lírico* primitivista en el que el lenguaje tropológico revela una sensibilidad literaria de índole novedosa.

Entiendo por Primitivismo una tendencia general del pensamiento humano que, como explica Camayd-Freixas, no es un estilo sino una orientación, una sensibilidad que evoluciona y, en América Latina, una forma de identidad continental (Primitivism and Identity in Latin America xvi). Marianna Torgovnick expone que se trata un conjunto de tropos diversos y contradictorios que se aplican al *Otro*, como los que han configurado el enfoque europeo de las culturas de las tierras colonizadas en América, Asia y África, y que se nutren de ideas e imágenes recurrentes (cit. en Valerio 75). Apelo en mi análisis a la teoría de Sigmund Freud según la cual existe en la psiquis una fuente de energía

primitiva que determina los comportamientos humanos, para mostrar que en Jardín se manifiestan y convergen dos vertientes primitivistas: la *cultural* y la *psicológica*.

Según el criterio establecido por Arthur O. Lovejoy y George Boas, el Primitivismo se concreta básicamente en dos tendencias o maneras de pensar: la cronológica y la cultural, que aunque tienen distintos orígenes históricos, pueden interpenetrarse y hasta fundirse (1). De acuerdo con Camayd,

el [primitivismo] cronológico es la creencia de que la edad dorada de la humanidad tuvo lugar en un pasado remoto. El cultural es el descontento del hombre civilizado con la civilización, la certeza de que una vida más sencilla y menos sofisticada ofrece mayor plenitud moral. El primero es una filosofía de la historia; el segundo, una ideología cultural en el terreno de la ética (Realismo mágico 15).

El cronológico, al no aceptar el progreso por considerarlo portador de la decadencia humana, se refugia en el pasado primigenio. Y, ciertamente, Jardín no está exento de este primitivismo, puesto que el “hábito de la mente de mirar hacia atrás”, que es uno de sus rasgos distintivos según Lovejoy y Boas (7), resulta una constante en la novela. Su protagonista, Bárbara, reminiscente y nostálgica, adopta esa “actitud [de considerar] que las cosas andaban mucho mejor en el pasado y que el mundo se viene precipitando hacia la ruina desde hace mucho tiempo: [es decir] la ‘teoría de la degeneración’” (Camayd, Realismo 15). Sin embargo, esta anacoreta que se alimenta de su propio *élan* poético revitalizador en un jardín-placenta, fuente de poesía, no vuelve la mirada al pasado sólo para idealizarlo, sino también para utilizarlo como estrategia defensiva frente al presente *civilizado* que amenaza con destruir los ideales de su existencia, y para sobrevivir al

margen de éste. Su casa-jardín bien puede ser el *locus amœnus* de cualquier primitivista cultural contemporáneo: “un refugio alejado, real o imaginario, donde hallar la vida sana y sencilla de antaño, que [se] considera ideal” (Camayd, Realismo 16). Su extraña permanencia en ese micromundo refleja un descontento raigal con la civilización y, al mismo tiempo, la búsqueda de la felicidad –en este caso, a través de una poesía *vivida*– en un *modus vivendi* que se asemeja al aislamiento de los seres *salvajes* que existen aún en ciertos rincones del planeta. Refugiada voluntariamente en esa casa-jardín, aferrada a una existencia *natural*, y a la vez víctima de ésta, sobrevive a contrapelo de la civilización *in illo tẽmpore* que es pasado y presente superpuestos como espacio vital concebido líricamente. Parece expresarse en ella una tendencia propia de gran parte del primitivismo, sobre todo en la poesía, según Camayd: una nostalgia emotiva o un idílico ensueño.

Como he reseñado en la Introducción de este trabajo, en la primera parte de la novela se nos dice que Bárbara, huérfana, de diecinueve años, contemplativa, silenciosa y con una sensibilidad evocadora poco común, vive “sola en la soledad del mundo”, rememorando su infancia y adolescencia. En la segunda, la vemos “andando y desandando [su] jardín”, sublimando con erotismo el amor que ella revive en la “vida leída” del epistolario descubierto como reliquia familiar. En la tercera, ese amor sublimado fluye en diálogo implícito *personaje-cartas*; y en la cuarta, irrumpe en su vida un marino, que se enamora de ella y le propone “la huida”. La quinta y última parte abarca el viaje de la muchacha hacia la *civilización* junto a su amante, su vida de años en el mundo moderno y, finalmente, su regreso al “triunfo de la selva primitiva”, donde

parece sucumbir –en circunstancias cargadas de erotismo– al desplomarse una sección del muro de su “jardín en ruinas”.

Loynaz concibe la vida de su protagonista –¿su *alter ego*?– sujeta a un principio que explican Lovejoy y Boas como causa del primitivismo cultural: la *civilizadora* modernidad impone códigos morales a individuos que se muestran reacios a aceptarlos o a abandonar su sueño o esperanza de una vida “natural”, exenta de afanes y tensiones para el cuerpo o para la mente humana (9). ¿No es ése el caso de Bárbara? Alejada *primitivamente* del mundo urbano moderno y del contacto con otros seres vivos, la acompañan en su recinto, visitado únicamente por el mar, sólo los muertos de su evocación poética, a través de cartas, fotografías, muebles y objetos o reliquias de sus antepasados, re-creados en un soliloquio –discurso lírico *sublimador*– que a menudo se hace diálogo con ellos y con el público lector. Sabedora de que cuando el ser humano se queda huérfano como ella, o cuando rebasa la infancia y conoce el sentimiento de la soledad, tiende a defenderse y a compensar esa pérdida –o trauma– dejándose arrastrar por el medio circundante y sumándose al cambio: al Progreso. Convencida de que en esa adaptación se corre el riesgo de erosionar o aniquilar el mundo interior acumulado, realidad sustentadora del ser, reconoce que el ámbito externo resulta, para ella, una destructora amenaza, y se mantiene al margen en su casa-jardín. Ciertamente, Bárbara es un fantasma que vaga entre las sombras actuales de un ubicuo pasado, y si al final decide abandonar sus predios, es porque el intruso marino que la invita a recorrer el mundo “es sencillo y natural . . . y en eso estriba ya toda su fuerza” (214), porque “con su aire tranquilo de animalillo silvestre” (244), es “tan primitivo y tan fuerte” (253) que utiliza “los métodos primitivos . . . haciendo exactamente lo que en caso semejante habría hecho

hace diez mil años algún antepasado suyo, habitante de una caverna y cazador de mamuts al cual hubiera caído en gracia una mujer de otra tribu” (240) (el subrayado es mío).

Bárbara sabe también –y quizás sea ésta su mayor angustia– que el jardín lleva consigo una suerte de maldición cósmica: por ser creación humana, está sujeto al paradójico proceso constructivo-destructivo que caracteriza al Progreso, como lo evidencian los epítetos que usa el narrador/la narradora para describir su pequeña selva: “jardín oscuro”, “jardín triunfante”, “jardín negro”, “jardín bíblico”, “jardín malo”, “jardín anochecido”. Sabe muy bien que lo verdaderamente fijo e invariable del jardín es la tierra, sustrato originario de sus contornos naturales y a la vez artificiales impuestos por el humano, madre que devora a sus hijos con la misma implacabilidad con que los alimenta. Este convencimiento se manifiesta en la reflexión filosófica a la que ya he aludido, que *nos* incluye –estrategia tropológica de Loynaz– como lectores o lectoras:

La tierra es nuestro común patrimonio. ¿Nuestro?... ¡Qué falacia!... Más bien somos nosotros, muertos y vivos, el patrimonio común y confundido de la tierra. Somos los prisioneros de la tierra . . . Ingenuos nosotros, que nos creímos arriba de la tierra . . . Ingenuos los que creímos vivir por arrancarle el fruto duro, cuando tenemos que morir para que nos chupe ella la sangre... La tierra como la tierra del jardín... (139-141).

La muchacha conoce “la mórbida sensación de estar formando ella también parte del jardín” (231) –cita sobre la que vuelvo más adelante–; comprende su “tragedia vegetal” (231), y esa certeza la mueve a aceptar la aventura del viaje, no tanto para descubrir sino para comprobar que los seres humanos “tientan el detener la Muerte y la detienen, la

detienen a veces..., [pero] no han detenido más que lo que ella [Bárbara] detuvo en el umbral de su jardín... La Vida” (261).

La novela mantiene, en todo su entramado, la ideología típica del primitivismo cultural, que, como explica Camayd, “acepta el progreso como una realidad, e incluso está dispuesto, en algunos casos, a pagar el precio de una vida cada vez más complicada y artificial, siempre y cuando se le respete un refugio ...” (Realismo 16). Su sostén primitivista es Bárbara, eje de una especie de épica sentimental, quien ante la presencia *conquistadora* del intempestivo enamorado –*deus ex machina* negativo de la historia–, accede a traspasar los muros de su jardín para “entrar en el mundo”, someterse a la prueba (“ensanchar su horizonte”) y experimentar el Progreso, que es, sobre todo, una inquietud de “iniciación” comprobatoria: “Quería ver hacer cosas nuevas a los hombres, quería verlos vivir, si era que vivían, o morir de una vez, sin devivir [sic] mansamente, inútilmente” (260). A través de sus largos años en el extranjero junto a su *raptor* convertido en padre de sus hijos, asume su nuevo centro doméstico y la típica existencia burguesa que le proporciona el solvente compañero –este “hombre que todo lo compra” (268)–, con todos los beneficios materiales y culturales de la vida capitalista. Parece acomodarse también a la dependencia económica y psicológica: “Era él, ya la gran realidad de su vida, la profunda, inmutable, serena realidad en que ella habría de vivir” (264). Pero toma conciencia de que ella “no es, no puede ser en su vida [la de él], más que una cosa desusada, una cosa fuera de costumbre, de la que su inteligencia disciplinada se resiente” (269).

Sin embargo, lo que Bárbara no ha podido comprobar hasta ese momento –aunque lo sabrá más tarde– es que, así como el Progreso se presenta como una

proyección continua, el Primitivismo es una regresión infinita que esconde una ley ineludible: el viaje al mundo civilizado no admite el regreso.

El viaje de Bárbara es, en realidad, comprobación de verdades ya percibidas. Ella sabe distinguir el “calorcito íntimamente burgués de la conversación” de su amante (248), “orgullosa e inflexible como suelen serlo las criaturas superiores” (248) (el subrayado es mío). Percibe, a todas luces, desde su sombra, el machismo amable pero todopoderoso de su *conquistador*: “¿No es un hombre fuerte el que se apodera de otra vida?” (243), “dueño de la mujer, dueño del mar” (241) –aspecto que exploro en la última sección de este trabajo–. Pero, sobre todo, esta inquieta mujer ha detectado en el mundo una contradicción angustiada: la alienación de los hombres *civilizados* no es peor que la de ella; y lo confirma en su largo recorrido por la modernidad, donde le salen al encuentro los adelantos recientes de la civilización –la luz eléctrica, el automóvil, el dinero, el capitalismo– y, con ellos, los males que éstos producen irremediablemente: la prisa, el materialismo, la cosificación del ser humano. No le queda sino atestiguar que lo que se tiene por Progreso es engañoso espejismo del presente, donde el ser humano ni es más feliz ni encuentra la plenitud de la existencia. Sin embargo, en medio de su frustración se siente culpable, según revela el narrador/la narradora: “Como al principio de conocerlo [al amante], se volvió a calificar a sí misma de salvaje, de tosca, de criatura indigna de la inteligencia, de la cultura y refinamiento del hombre que tenía al lado” (275), y acepta la idea de adaptarse al Progreso y a las condiciones de la vida civilizada. Sin embargo, no puede evitar la percepción de que, en ese mundo “los hombres huyen de sí mismos” (277), y se lamenta como madre porque “hasta los hijos . . . le crecen aprisa, [y ellos] parecen ya traer inmanente el virus de la velocidad” (277) (tema que refleja en Loynaz la

influencia del futurismo –como expongo en la próxima sección de este capítulo–, en relación con el culto a la veloz existencia moderna). Se da cuenta, además, de que “no había tenido tiempo de enseñar a sus hijos todo lo que ella había soñado, lo que aún no había acabado de soñar” (279), y corrobora lo más decepcionante: “[e]n nombre del Progreso, el mérito estaba siempre en el mañana, es decir, no se sentía nunca, y a cambio se le imponía a la humanidad la obligación de irlo a buscar allí” (280). Pero aún le aguarda otra estremecedora experiencia: el estallido de una guerra mundial, de la que es testigo –“fue mujer en trance de guerra” (283)–, producto de “la civilización invasora”, basada en intereses materiales y destructora del espíritu.

Abundan en Jardín los *tropos primitivistas*, es decir, los términos del discurso literario que ofrecen una imagen *primitivizante* del Uno con respecto del Otro. Se trata de ciertas ideas recurrentes que construye *el civilizado*, en este caso *el marino* (apelativo que sugiere la idea de *mundo*), simbolizando “lo que viene del exterior, importado de la Metrópolis”, con respecto a una *salvaje o bárbara* (mujer de la tierra) como un medio de marcar las diferencias en cuanto al Progreso importado, y de justificar la superioridad y la dominación del Primero sobre el Segundo (de él sobre ella).

Entre esos tropos se encuentran los que tipifican el punto de vista del amante, implícito en la narración, con respecto a Bárbara: “Es que tu boca sabe amarga...” (226), “Estás entrando en el mundo” (253); o su actitud intelectual hacia ella, ironizada por el narrador/la narradora: “¿No era él la razón misma?” (275). La propia voz narrativa recurre al lenguaje tropológico para reflejar el contrapunto del Uno con el Otro, al revelar el pensamiento de Bárbara y el del marino, como en estos enunciados en que se manifiesta la autosubestimación que provoca el Uno-Civilizado en la Otra-Primitiva: “Sin

duda, tenía ella una visión atrofiada de la vida, y esto podía haberla conducido a atribuir absurdamente a cosas, a meras abstracciones, fuerzas y sentidos humanos que, desenvueltos en una materia impropia, degeneraban obligadamente en formas monstruosas” (234); “¡Qué absurdamente salvaje debe de haberla encontrado!” (213); “¡Qué extraña criatura era!” (225).

Y no faltan en ese discurso los tropos prefiguradores del *fatum* de la protagonista. Intuimos desde temprano que vencerá la interpretación fatalista del conflicto primitivo-civilizado, que en el contexto de la novela parece remitirse a la vieja fórmula *civilización y barbarie*, como se advierte en esta interrogación retórica que anticipa el final de la historia: “¿Tendrá fuerzas el jardín . . . para quedarse aunque sea roto y desprendido del mundo . . . ?” (181), pregunta que muy posiblemente el público lector re-creará, parafraseándola, al adentrarse en las últimas páginas del libro: ¿Tendrá fuerzas Bárbara para quedarse en el mundo *desprendida de él*? ¿Triunfará en ella la civilización o la barbarie? Su abrupto regreso al jardín de antaño, rodeado de una atmósfera erótica sublimada, parece sugerir una respuesta.

Hay un tropo que acuña la presencia del primitivismo en Jardín: el creado con el nombre de la protagonista. En torno a él podemos preguntarnos: ¿es realmente *bárbara* esta mujer? ¿Refleja su nombre un estigma primitivizante de Loynaz? O mejor: ¿dónde radica lo realmente *bárbaro* del personaje? Según Juan J. Remos, “el . . . nombre de Bárbara es un símbolo; [la autora] no tuvo que buscar otro que fuera una réplica de Psiquis, porque en esa palabra está . . . una postura espiritual que se ha sustraído a todas las contaminaciones que hubieran podido transformar su bárbara naturaleza, en culta adaptación” (453). Esa *bárbara naturaleza* se puede encontrar en la vida psíquica del

personaje, que además de ser *criatura* del pensamiento primitivista cultural, se presenta en la novela como símbolo del *primitivismo psicológico* al que alude Freud en su teoría del psicoanálisis.

Freud describe la *primitividad* que subyace en la psiquis de todo ser humano como un aspecto ancestral de su existencia, distinguiendo tres órganos básicos de nuestra vida psíquica: el *ego*, el *superego* (el ideal del ego, los valores inculcados por la civilización) y el *id* (los instintos naturales reprimidos). En su ensayo Civilization and Its Discontents populariza la idea de que esos instintos primitivos (animales) del *id*, regidos por el *principio del placer*, forman parte del individuo moderno, pero en forma latente y reprimida, bajo las capas de la moralidad y de la civilización (Camayd, Primitivism ix). Según él, la moral, la educación, las instituciones sociales, reprimen los impulsos del *id* (como el deseo sexual o libido), provocando que los *canalicemos* de un modo socialmente aceptable, *civilizado* (por ejemplo, en actividades científicas, intelectuales, artísticas). Transformamos, así, el erotismo en conocimiento, o en su forma más común y altruista: el amor (en cualquiera de sus manifestaciones). Nuestra búsqueda instintiva del placer encuentra obstáculos traumatizantes; la sociedad humana impide, o al menos dificulta, que nos entreguemos irrestrictamente a las fuentes de lo placentero. “[M]en are accustomed to moderate their claims to happiness –just as the pleasure principle itself, indeed, under the influence of the external world, change[s] into the more modest reality principle”, explica Freud (26), quien advierte en el fenómeno la permeable continuidad

primitivista: “[W]hat is primitive is so commonly preserved alongside the transformed version which has arisen from it . . .” (16).

Al acercarnos freudianamente a la novela de Loynaz, bien podemos preguntarnos: ¿no es el jardín uno de los grandes tropos del texto? ¿Se trata acaso de una estilización literaria del eufemismo semántico que José M. Lechado clasifica como metáfora del órgano sexual de la mujer (18, 103), por medio de la cual se identifica el personaje central de Jardín? A la proyección femenina y feminista de la escritura loynaciana dedico la última sección de mi ensayo.

Sin lugar a dudas, Jardín es también terreno de represiones y sublimaciones psicológicas. Exiliarse en su propio jardín y entregarse a la contemplación mística del pasado para sobrevivir en el presente, refleja en Bárbara –como apunta Remos– una complejidad que justificaría muy bien que le diéramos el nombre sustituto de *Psiquis*. La muchacha ha limitado también las posibilidades de relacionarse con el sexo opuesto, de encontrar el placer carnal y satisfacer su libido. Esta inhibición del *amor genital* por el *principio de la realidad*, significa, bajo la luz freudiana, una represión del *id* que conduce a su transformación en actitudes de escape sublimadoras, como la constante evocación de Bárbara, su contemplación estética, su meditación filosófica, su erotismo sublimado.

El erotismo de Bárbara asoma en uno de los primeros capítulos, cuando asocia al “rubio adolescente del retrato” con “el Príncipe” (47) del libro de cuentos encontrado, que la hace sentir *princesa* enamorada. Reaparece después, también al calor de la lectura, cuando descubre en el pabellón del jardín el epistolario de “[u]n gran amor, un extraño amor [que] vive en todas estas cartas amarillas; [que] ha quedado vivo en ellas cuando todo entró en la muerte” (133), escritas por “el muchacho ... del retrato” (133) a la otra

Bárbara de sus antepasados. Con esas cartas la muchacha parece alcanzar una plenitud esporádica: “¿Es el amor, el viejo amor volviendo?” (137).

La lectura de esas cartas cataliza en la protagonista el instinto erótico. El contacto con una pasión ajena parece provocar en ella una fuerte tensión entre su latente sensualidad y el subconsciente que la reprime, hasta desembocar en la sublimación. En ese contexto, parece cumplirse un principio que describe Bataille al definir uno de sus conceptos clave, el erotismo. La experiencia erótica –según ese escritor–, basada en lo real, es una espera de lo aleatorio, una espera de un ser dado y de unas circunstancias favorables (L’erotisme 30). Y en verdad, ¿no ha sido espera la vida de Bárbara hasta el momento de experimentar ese impulso desencadenador? En ella convergen dos de los más poderosos aliados del erotismo según Bataille, la muerte y la poesía: “la conciencia de la muerte” –según el escritor francés, como ya he apuntado– “forma una unidad con el erotismo” (The Tears 33; la traducción es mía); la poesía conduce al mismo punto que todas las formas del erotismo . . . a la eternidad . . . a la muerte, y, por medio de la muerte, a la continuidad [del ser]” (L’Érotisme 32). Entonces, ¿es Bárbara una necrófila? Lo significativo en la novela –y lo que pretendo resaltar en este estudio– es que Loynaz quiere *salvar* a su heroína: de la vida y de la muerte.

En ese encuentro de Bárbara con el erotismo, a pesar de que su relación con el marino no es fruto de su exaltada imaginación y de que, con él, puede materializar libremente sus instintos, no encontramos alusiones al placer satisfecho, sino a una sublimada magnificación: “¿No era mañana cuando él se la llevaría en su barco hacia la felicidad, hacia el amor?” (231); aunque sí descubrimos otro de los canales de su sublimación de lo erótico: el “amor de las ciudades”: “La ciudad [era] el gran amor de

Bárbara, el amor que era como el mismo amor a él [su compañero] o como si los dos no fueran más que uno solo” (291). (Ese amor *impuro* se presenta –lo he explicado en el Capítulo 3–, a modo de intertexto, como en el citado poema modernista de Casal.)

Sin embargo, la más compleja manifestación de erotismo en la novela se encuentra, en mi opinión, en la relación Bárbara-jardín. Loynaz utiliza a su *psico-narrador/narradora* para penetrar en la psiquis de Bárbara y sugerir una relación erótica angustiosa entre la mujer y su medio en esta especie de revelación –que he citado al principio–: “[Bárbara] [t]uvo la mórbida sensación de estar formando ella también parte de su jardín” (231). Con esos hilos se crea un tejido freudiano. Como observa Gastón Baquero, “[ella] soñaba antes que con el amor carnal, con la existencia ensimismada en el jardín: se presiente desde el principio del libro que Bárbara, en lo más íntimo, en lo esencial de sí, aspira, acaricia, persigue, una humilde esperanza: ser una con el jardín, vivir . . . la quieta oposición de la muerte que es un jardín” (“Lea usted Jardín” 449).

Esa unidad, como en la ley dialéctica, es *unidad y lucha de contrarios*: la lucha interior de una mujer que se sabe “una con el jardín” pero que se opone a la imposición de las reglas del hombre –el jardín es obra humana–. Su vida está en el jardín, pero también su muerte.

“[El] anhelo de volver a la raíz”, señala Chaer, “es lo fatal” para Bárbara (492). Ella intenta regresar y volver a “ser una con el jardín”, pero, al parecer, su viaje no admite regreso. Ha vuelto porque “[s]u tierra la llamaba quedamente, la llamaba por su nombre íntimo que nadie sabía” (301). Comprueba ahora que “[l]a sombra [es] la virginidad del Universo” (301), pero ya ella no es virgen. “[H]abía tenido con [los hombres] –y por su voluntad– un trueque de valores y no había que pensar en devolver lo recibido” (300);

pero tampoco puede volver a apartarse de los hombres. Y en el jardín de ese regreso –¿eterno retorno?– se entrega a una abrupta pero definitiva experiencia erótica. La pequeña selva es ahora más tupida, las sombras más densas, los muros en ruinas amenazan, “la casa ya no existe”, la tierra está abierta en espera de la semilla. Bárbara anda “perdida en la noche sin estrellas” (302). Un pescador adolescente se le acerca, la guía por el jardín boscoso: “el jardín triunfante, el triunfo de la selva primitiva” (310), y, sin embargo, “jardín en ruinas” (313). Ella tiene “la sensación de ser absorbida; de que la selva, dotada de una misteriosa facultad de succión, la embe[be] poco a poco . . .” (311).

En las últimas páginas de la novela ocurre, en mi interpretación, el clímax erótico de esta Bárbara-Psiquis. Es la escena que precede a su caída, al golpe –¿mortal?– del muro del jardín que se derrumba. El pasaje no puede ser más sugestivo:

[E]l jardín se cerraba en torno de ellos [Bárbara y el joven pescador], crecía aprisa, crecía obscuro y dulcísimo en una cerrazón de sombras y de olores... (313) . . . El jardín se apretujaba aprisa sobre ellos, los echaba uno contra otro cogidos en una trama de excrecencias vegetales . . . [el] jardín echado sobre ella, casi mojándole la cara... (314).

El pescador es también el jardín que la erotiza. Erotismo insaciable de mujer/hombre/ jardín en que se funden –como en Bataille– placer sexual y muerte (Eros y Tanatos) en un acto de entrega. Viaje genésico a la semilla; vuelta a la morada primigenia, al refugio natural, redivivo, de lo eterno. Convergencia de primitivismos en la poesía de la tierra.

4.2 ¿Texto posmodernista o de vanguardia?

“[L]a creación es así, va más allá del que crea, sigue obrando por su cuenta como un fuego que uno prende pero que luego se independiza . . . de la chispa que lo creó.”

D. M. Loynaz (Cartas que no se extraviaron 152)

Después de haber analizado Jardín como producto histórico-literario, consecuente con los contextos a que me he referido en el Capítulo 3, me propongo dilucidar en esta sección un asunto anunciado en esa parte de mi ensayo, y que formulé allí en forma de pregunta: ¿se retrasa o se anticipa la Loynaz novelista con respecto a su época?

La respuesta parece depender del enfoque de la polaridad contenida en la pregunta con que titulo este apartado. Pero, en realidad, ¿existe tal oposición en Jardín? ¿O se trata de una contradicción no antagónica? Y, si aceptamos que la novelista participa del posmodernismo, ¿debemos excluirla como perteneciente a la vanguardia artística el siglo XX?

La propia crítica que he consultado suscita esa tensión. Hay, por ejemplo, ensayistas que alegan encontrar en la novela anticipos del realismo mágico, orientación estética que, en su origen, puede considerarse como manifestación de la vanguardia artística hispanoamericana –lo explico más adelante–. Me llama la atención que algunos vean, interpolada en la huella posmodernista, esa supuesta precedencia del texto loynaciano. Por esa razón, me referiré aquí no sólo al plano diacrónico, sino también al sincrónico, comenzando por uno de los supuestos extremos: el posmodernismo.

El posmodernismo –como he apuntado en el Capítulo 3– surge en las dos primeras décadas del siglo XX y es una de las vertientes principales derivadas del modernismo, el cual, según algunos críticos, pierde su fuerza hacia 1910; otra de ellas es

el prosaísmo, que se produce como reacción en contra de la estética modernista (y que no comento aquí, pues no creo que Loynaz participara de él). Se propaga tanto en Hispanoamérica como en España, y en Cuba se manifiesta en los textos poéticos de Regino E. Boti, José Manuel Poveda y Agustín Acosta, entre otros⁶⁹.

Uno de los aspectos más interesantes de la literatura posmodernista hispanoamericana es la fuerte representación que tuvieron en ella, tanto en la lírica como en la prosa, las poetas. Los textos de estas creadoras han sido considerados, en general, como sentimentales o íntimos, de un lirismo sencillo y a veces coloquial, aunque en muchos casos intenso mediante el uso de figuras literarias y tropos tales como: la interrogación retórica, la reticencia, la hipérbole, el apóstrofe, la anáfora, la prosopopeya, la metáfora y el símbolo –descritos en el Capítulo 1 de este ensayo.

Según la historiografía literaria, algunas de las cultivadoras más representativas de modernismo son: Delmira Agustini (1886-1914), Alfonsina Storni (1892-1938), Gabriela Mistral (1889-1957), Juana de Ibarbourou (1895-1979) –estas dos últimas fueron amigas de Loynaz– y María Luisa Bombal (1910-1980). Gran parte de los textos líricos de esas escritoras aparece clasificada como *poesía intimista*, y muchos de los poemas de la autora de Jardín, según algunos críticos, responden a dicho estilo, como se aprecia en este juicio de Penalva:

[S]e ha incluido la poesía de Dulce María Loynaz dentro de lo que se ha denominado intimismo posmodernista. No resulta adventicio que se haya hecho hincapié en esa idea del intimismo, que me atrevería a calificar de

⁶⁹ “[A]l posmodernismo cubano le corresponde desenvolverse en un período de frustración política”, se afirma en el Diccionario de la literatura cubana consignado en la bibliografía de mi trabajo (822).

trascendente, lo que la situaría a un paso de lo que se vino a llamar, según acuñación de Luis Felipe Vivanco⁷⁰], “realismo intimista trascendente”, referido a una serie de autores (el propio Vivanco, Luis Rosales y Leopoldo Panero, entre otros) que construyeron, en el ámbito de la España de la posguerra, una poética de lo íntimo y de lo cotidiano. Estos poetas . . . encontraron su voz en la familia, en los amigos y en los pequeños logros diarios (71).

Cintio Vitier, en su antología Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952), sostiene que la poesía de Loynaz es el máximo exponente del intimismo posmodernista (157). Este tipo de juicio, en mi opinión, está permeado de indefinición crítica, pues no está claro qué se entiende exactamente por “intimismo”: ¿introspección?, ¿meditación?, ¿confesión?, ¿expresión femenina? Por otra parte, ese ensayista parece sugerir que Loynaz se encasilla en los confines del posmodernismo. Creo que, si en lugar de juzgar su obra en verso –que es casi siempre la rotulada de *intimista-posmodernista*–, se explora a fondo su *jardín* novelesco (andándolo y desandándolo), puede descubrirse en él, no ya lo modernista ni lo posmodernista, sino lo moderno que pueda contener; y quizás convenga sustituir dicha etiqueta por esta otra: “*reacia* a la rotulación”.

El posmodernismo fue, en verdad, una corriente anterior y a la vez simultánea (en el mencionado *eje sincrónico* de Kristeva) a la Loynaz de Jardín; pero por la simple circunstancia de estar expuesta la escritora al influjo revolucionario de los llamados

⁷⁰ Vivanco es el autor del ensayo (del cual cita Penalva) “Aproximándome a la poesía temporal y realista”, Proel, VI, ¿España? Primavera-estío de 1950 (18).

ismos, como explico más adelante, analizaré aquí el posible rastro que dejan esas corrientes artísticas en la novela.

Según Teodosio Fernández, en la conferencia de Loynaz titulada Mi poesía: autocrítica, pronunciada en 1950⁷¹, “[l]as reflexiones de [la escritora] sobre su propia poesía aconsejan situarla precisamente en el límite entre el intimismo posmodernista y la poesía pura” (20) (el subrayado es mío). Me pregunto si el *consejo* de Fernández, de que convirtamos la autorreferencia metatextual de la autora en criterio clasificatorio de su estilo, no se suma al tipo de crítica *probatoria* a la que he aludido en el Capítulo 2 de este ensayo. Dicho autor cita a Enrique Saínz⁷², quien opina que la poesía loynaciana es una conjunción de “intimismo y rasgos puristas” (20). Y, por otra parte, Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez, en su Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana, mencionan (tangencialmente) a la creadora de Jardín como representante del posmodernismo y “de cierto clasicismo, influido también por la poesía pura” (625-626), sin detenerse a explicar ese juicio.

Reexaminando el comentario de Florit citado en el Capítulo 3, según el cual “las poetisas de Hispanoamérica se movían con un ardor de bacantes o de apasionadas amorosas, dentro . . . de aquel aire general del tiempo postmodernista” (“Una voz” 124), me parece que su criterio reduce la escritura de esas mujeres a su aspecto formal, desdeñando el pensamiento conceptual (de queja antimachista, por ejemplo) que ésta contiene —explícita o implícitamente—. Notemos cómo, al referirse a Loynaz en el contexto *femenino*, ese crítico también desatiende el contenido de su poesía, al elogiar,

⁷¹ En Ensayos literarios (137-150), que consigno en la bibliografía.

⁷² Autor de “Apuntes para una historia de la poesía cubana de la República”, Temas 22-23 julio-diciembre de 2000.

principalmente, “la pura nota musical del simbolismo, el matiz, lo incierto y lo velado, lo silencioso y lo pequeñito” (124-125) (el subrayado es mío), como lo más valioso de sus textos.

Sin embargo, al posmodernismo, en su momento de desarrollo en la América hispana, pronto le salen al paso los llamados ismos de la vanguardia artística. “Para la segunda década del siglo XX”, comenta José M. del Pino, “el concepto de vanguardia había llegado a ser lo suficientemente englobador como para agrupar en torno suyo todas aquellas nuevas escuelas –los ismos– cuyos programas se definían por el rechazo al pasado y la devoción por lo nuevo” (15). A esas “escuelas” se las conoce también como vanguardias históricas, entre las que se encuentran: el cubismo, el expresionismo, el dadaísmo, el futurismo, el surrealismo y el ultraísmo, que fueron acogidos rápidamente por los autores hispanoamericanos, entre ellos Vicente Huidobro, quien dio a conocer uno propio, el creacionismo. Teniendo en cuenta ese contexto, y considerando el hecho de que La Habana en que se desenvolvía la joven Loynaz era un centro cultural cosmopolita, podemos inferir que esas corrientes artísticas influyeron, de un modo o de otro, en su Jardín.

Sin pretender definir la vanguardia en la narrativa hispanoamericana ni establecer sus límites cronológicos, por tratarse de un fenómeno multiforme conceptualizado de diversas maneras por los historiadores y los críticos literarios, estimo necesario referirme aquí a algunas de sus manifestaciones, sobre todo a las que puedan haber influido en la Loynaz *novelista-lírica*.

Refiriéndose a los “textos de ficción”, Yanna Hadatty Mora aduce que en el período comprendido entre 1922 y 1935 se dan a conocer en Hispanoamérica ficciones e

historias en prosa que comparten “un *espíritu de época* de la vanguardia”. Cita dos textos que delimitan cronológicamente esa etapa: “La Srta. Etc.” (de 1922), de Arqueles Vela, y Tres inmensas novelas (1935), de Huidobro, aclarando que “autores clasificados entonces como post-modernistas . . . como Gabriela Mistral (Desolación) y Juana de Ibarbourou (Raíz salvaje) o el mismo modernista y proto-vanguardista José Juan Tablada (El jarro de flores), siguen publicando para ese año [1922]” (21-22). Dicha crítica enfatiza que Trilce, de César Vallejo, es “la obra más radical y de mayor influencia escritural dentro de la poesía de vanguardia hispanoamericana” (23).

Como observa Jesse Fernández, en la década de 1920 ya Huidobro, Vallejo, Borges y Neruda se habían sumado a la reforma vanguardista, mientras muchos poetas coetáneos seguían escribiendo una poesía sencilla, de temas cotidianos y dentro de la sensibilidad posmodernista. Según él, Agustini, Mistral, Storni e Ibarbourou, “[p]or temperamento, más que por incapacidad para asimilar los radicales cambios de estética ocurridos . . . prefirieron mantenerse al margen de las audacias vanguardistas” (55).

Fernández destaca que textos como los de Huidobro

revelan un afán de experimentación léxica y formal que los identifica con el poema en prosa: la estructuración en párrafos brevísimos que semejan una organización estrófica, las construcciones paralelísticas y reiterativas que aumentan el sentido rítmico de la prosa; y . . . un lenguaje sensorial e imaginativo muy similar al . . . [de la] poesía versificada” (65-66).

Esa influencia, en mayor o menor medida, está presente en la prosa poética de Jardín; por eso algunos críticos opinan que pudiera considerarse un largo poema en prosa.

Pino destaca que “[l]a vanguardia perpetra un ‘levantamiento’ contra el pasado inmediato, encarnado éste en la tradición burguesa y en la estética del realismo” (2). Sin embargo, pasado el momento de la rebeldía innovadora, como apunta Oscar Collazos, ya “[d]espués de los años treinta, los sobrevivientes de los *ismos* afrontaron una de las dos alternativas: ‘regenerados’ en su intransigencia, se dieron a la tarea de continuar obras excepcionalmente personales, desechando la otra alternativa: la ya artificial ruptura con un orden poético abolido” (17), que es, en mi criterio, el caso de Loynaz. Aunque ésta no hubo de asumir en su escritura en verso anterior a Jardín, una actitud “intransigente” o de rechazo con respecto a la poesía precedente (romanticismo, modernismo, posmodernismo), de la que heredó recursos expresivos que asimiló en una estética propia, sí produjo en su momento un texto *excepcionalmente personal*, por emplear la frase de Collazos.

“[L]a poesía de América”, apunta Bellini, “se entregó a la búsqueda de una voz propia, experimentando con las formas de la vanguardia europea . . . pero tratando de expresar una nota personal, como sucedió con el ultraísmo y el creacionismo . . .” (346). Dicho historiador opina que “[l]a poesía cubana no se caracteriza por la proliferación de los experimentos de vanguardia, aunque sigue con atención las distintas manifestaciones de la poesía nueva, desde el surrealismo al ultraísmo y al futurismo”, y que “el resultado se hizo evidente en dos direcciones: la poesía pura y la social . . .” (474). Por otra parte, Rodríguez Monegal explica que con la publicación de la antología Índice de la nueva poesía americana en 1926, la vanguardia se difunde por toda Hispanoamérica, figurando en ella los textos de Huidobro, Borges, Vallejo y Neruda, entre otros (45); este último, subraya el mencionado crítico, “proclamará, en su revista Caballo verde para la poesía

(1935-1936), la necesidad de una poesía sin pureza, una poesía de todos los días, una poesía para todos los hombres, que habrá de oponerse a la poesía excesivamente pura de Juan Ramón Jiménez y sus epígonos” (46).

En cuanto a la narrativa, la oposición de los novelistas es contra los modos literarios basados en la pretensión de reflejar objetivamente el entramado social a través de la novela realista y la naturalista, el cual, como señala Lucía Guerra-Cunningham, “pierde toda importancia para dar paso a la dimensión interior de un personaje que se debate consigo mismo”. Según dicha autora, “[e]l nuevo pensamiento existencialista rompe la seguridad de lo tangible y propone una nueva visión que dominará todo el siglo XX. [Influye] Sören Kierkegaard [quien] define al Hombre como un ser que se debate en la angustia de una existencia solitaria y que debe encontrar su autenticidad lejos de una sociedad que lo amenaza con allanar toda conciencia de sí mismo” (La narrativa 16).

En verdad, el amplio contexto histórico-literario en que Loynaz escribe Jardín, ha de hacer reflexionar al estudioso de esta novela en que se puede prescindir de un encadenamiento a fechas –y fichas– o a cronologías con las que se ha intentado encasillarla, para mostrar las aristas de los estilos o los movimientos con que se la puede asociar, sobre todo porque se trata de un texto complejo en que aparecen imbricadas tanto las tendencias como los géneros literarios; y porque, además, ya sabemos que la novela se presenta como un género en constante reconstitución. Como advierte Puppo:

No basta con clasificar la producción loynaciana en cualquiera de los “ismos” que signaron la primera mitad del siglo pasado y de ese modo reincidir en la concepción historicista decimonónica. Es preciso estudiarla junto a otras series o secuencias literarias en tanto “proposiciones literarias diferentes y autónomas [citando las palabras de Ángel Rama⁷³], a veces enfrentadas o simplemente contiguas, cuyo reconocimiento desbarata el sistema plano y lineal de las historias literarias recibidas” (26).

No niego que ayude a comprender a la poeta Loynaz el manido recurso de la crítica tradicional –y en muchos casos, androcéntrica– de comparar a la autora de Jardín con las escritoras de su tiempo, al intentar definir qué tienen en común con la cubana las hispanoamericanas posmodernistas, o de oponer el estilo de la primera al de sus contemporáneas, especialmente si se quiere estudiar el fenómeno desde la(s) perspectiva(s) de los estudios literarios sobre la mujer.

Si se compara a Loynaz con esas poetas, se verá que prevalecen las diferencias.

Un ejemplo que, en mi opinión, constituye un aspecto textual que revela la distancia existente entre ella y Agustini, Storni, Mistral, Ibarbourou y Bombal, es el tema del ensueño, que puede considerarse, en una gran parte de los casos, una isotopía noológica⁷⁴. Si se relaciona la lírica de dichas escritoras, y se reflexiona sobre la expresión individual de ese aspecto en ellas, se puede detectar en Loynaz una versión

⁷³ Véase, de ese autor, “Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica”, en Literatura y praxis en América Latina, Caracas: Monte Ávila, 1974 (85-86).

⁷⁴ Como he señalado en el Capítulo 3 de mi estudio, la *isotopía* de tipo *noológico* (concepto proveniente de A. J. Greimas, en su ensayo Semántica estructural, anotado en la bibliografía), es un elemento lingüístico que responde a un plan textual del autor con respecto al tema del mundo interior del individuo y a sus posibles lecturas.

diferente, menos teñida del subjetivismo neorromántico –que, innegablemente, influyó en todas–, y que la aleja del llamado *posmodernismo femenino* con que la crítica en general ha estereotipado la escritura de esas autoras.

Si bien el concepto de ensueño que heredan esas escritoras proviene de la idealización propia del romanticismo del siglo XIX (en que el artista exalta la fantasía del espíritu creador), llega a ellas filtrado por la creación literaria de Charles Baudelaire, para quien “el milagro de una prosa poética . . . [logra] adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño, a los sobresaltos de la conciencia” (372) (el subrayado es mío). Tal herencia parece afianzarse con el empleo profuso de dicho término por parte de los escritores modernistas, como se puede advertir en estas palabras de Darío: “¡Pasad, pasad, albos ensueños! Imágenes de dicha que se ha llevado el tiempo, doradas ilusiones, risueñas esperanzas, recuerdos perfumados!” (“Sonata”, en Poemas en prosa). El poeta nicaragüense, por otra parte, describía al también modernista Casal como cultivador “de flores de ensueño”; y este último ponderaba, en uno de sus escritos, “los espacios siderales del ensueño” (cit. en Salvador Jofre 138, 172).

Esa afición al ensueño, según Gertel, es rasgo típico del primer momento que ella atribuye a la novela modernista –como he citado en el Capítulo 3–, el “de ensoñación, desarraigo, [que] confluye en la novela . . . [y en el] que la evasión es sólo un escape que define un *estado de ánimo* del personaje, ante el fracaso por su incapacidad de proyectarse en la realidad . . . (69-70). Pero, de acuerdo con esa autora, ya “[e]n el segundo momento [del modernismo] la evasión es una *actitud*, un *temple*, como elemento estructural del personaje” (70). Gertel hace suyo el juicio crítico de Federico de Onís,

para quien el mayor aporte del modernismo al siglo XX radica en “el subjetivismo y el cosmopolitismo unidos a la voluntad de innovación y belleza en el arte” (70).

El ensueño aparece en los textos líricos de las mencionadas poetas posmodernistas, en muchos casos como expresión de impotencia o de inferioridad ante el discurso de poder del hombre. Véanse estos versos de Ibarbourou: “Tu rostro siempre en mi sangre, / tu aliento sobre mi ensueño” (58) (el subrayado es mío). O como refugio secreto de la mujer enamorada: “Saben que en este ensueño se me encierra / el secreto plural de veinte vidas” (81). O asociado con una supuesta ingenuidad virginal femenina: “Mi bosque del ensueño adolescente, / la intacta, ilesa / modelada frente” (151). Se manifiesta también en el verso de Agustini, como erotismo que, según Alberto Zum Felde, “no es realista . . . [sino] un constante evadirse de la realidad y del mundo, un ir desesperado tras la forma ideal de su Deseo, un trascender a un trasmundo y a una suprarrealidad, en cuya noche recóndita se encienden, como los astros del abismo, las imágenes sobrehumanas de su ensueño” (11-12). En esa poeta la mención de la palabra ensueño es reiterada en muchos de sus poemas, de lo cual ofrezco esta breve muestra: “el amante ideal . . . / en mi carne, solloza en mis ensueños” (Agustini 48); “yo viví sin vivir, largo tiempo . . . / hilando / los copos impecables de una seda de ensueños” (117).

Por su parte, Mistral participa también del tema, con la impronta posmodernista, en su primer libro de poesía, Desolación (publicado en 1922), en un sugestivo poema titulado “Credo”, al que pertenecen estos versos: “Creo en mi corazón, el que no pide / nada porque es capaz del sumo ensueño / y abraza en el ensueño lo creado . . .” (31).

Distinguiéndose entre las poetas mencionadas, Storni, que se muestra en no pocos de sus textos líricos como feminista apasionada al pronunciarse en contra de la sumisión de la mujer al hombre, logra atribuirle un significado distinto al ensueño al asociarlo con la acción humana y no con una contemplación pasiva del objeto poético, como se puede apreciar en estos versos: “Y el odio, ungido, fecundó una blanca / ensoñación de paz que estaba pronta / para brotar del alma dolorosa” (30).

El ensueño es también uno de los temas definitorios de la narrativa de Bombal, contemporánea de Loynaz. Esta novelista participa de la tendencia, según Hernán Vidal, a “presentar heroínas en el limbo que excluye a la mujer de la participación histórica en la realidad circundante, condenándoselas a la locura, el ensueño o a la calidad de seres siempre disponibles y nunca concretados en un compromiso específico de acción en su mundo” (119). Guerra-Cunningham, siguiendo de cerca el comentario crítico de Amado Alonso sobre la novela La última niebla de Bombal, se refiere a ese hecho en estos términos: “[L]a omnipresencia del ensueño responde a la necesidad de mantener la ilusión del amor en una existencia que ve en ello su único destino . . . [L]a heroína opta por la pasividad y el ensueño, únicas vías de evasión y rebelión dentro de los esquemas establecidos por el orden burgués” (45, 51). Dicha tendencia, al conceder al ensueño un lugar significativo en la escritura femenina, refleja la enajenación que ha padecido la mujer secularmente (asunto que abordo en la próxima sección de este ensayo), alienación que implica la creación de un mundo paralelo al real y en contradicción con éste.

Si comparamos a Loynaz con Bombal en torno a La última niebla, una de las novelas más conocidas de esta última, podemos recurrir al tema del ensueño para ilustrar un rasgo representativo que distancia a estas autoras, sobre todo si consideramos que la

creadora de Jardín terminó de escribirla –según ella misma puntualiza– en 1935, año en que la novelista chilena da a conocer la suya. Gertel, teniendo en cuenta esa fecha, y concordando con el juicio de Alonso, sostiene que el texto de Bombal “revela una madurez narrativa no lograda hasta entonces . . . por su concepción y estructura” (73). Para Alonso, el personaje femenino de La última niebla “sueña y ensueña” (12), puesto que “el ensueño es el mediador . . . en que sueño y realidad se identifican”; en su opinión, “lo ensoñado no se identifica ni con lo soñado ni con lo real vivido” (26), pues Bombal entrega “una construcción de sentido poético, de la cual la atmósfera lírica no es más que la necesaria emanación” (29).

En La última niebla lo lírico radica más bien en la actitud de la protagonista y no precisamente en el lenguaje que utiliza la escritora. Bombal incorpora las técnicas modernas del monólogo e, incipientemente, el procedimiento conocido como flujo de conciencia en el discurso del personaje; su lenguaje es conciso, su estilo narrativo más bien cortado, es decir, “la forma desembarazada y directa de narrar” según Alonso (14), que puede verse como influencia de la renovación literaria vanguardista. Su lirismo se basa sobre todo en la creación de la atmósfera *neblinosa* en que el ensueño es casi una forma de realidad o de existencia. En cambio, en Jardín el interés psicológico de la escritora conduce a la inquietud filosófica que hay en el texto, que resulta más abarcadora, en su cuestionamiento de la vida y la civilización humanas, que la contenida en La última niebla. A diferencia de la escritora chilena, Loynaz utiliza recursos lingüísticos que no sólo activan la sensibilidad estética del público lector, sino que también, a través de su tropología –como intento demostrar–, promueven una meditación más profunda que se extiende hasta lo ontológico. Significativamente, en la novela citada

de Bombal, el jardín es una de las isotopías del relato, sustentada en una construcción –o reconstrucción– supuestamente femenina del espacio; sin embargo, su papel parece reducirse al de simple *leitmotiv* de la anécdota.

¿Y no hay ensueño en Jardín? Loynaz, naturalmente, no parece plantearse su inclusión o su exclusión en la novela; pero, a juzgar por el texto, la ensoñación resulta más bien un modo suyo, consciente o inconsciente, de estereotipar la percepción que tiene el hombre con respecto a la mujer. La mención del término no representa un rasgo inherente del carácter de la protagonista que lo convierta en subtema de la novela, como sí lo es en la Bombal de La última niebla. Al principio de la historia, como parte del retrato de una Bárbara juvenil e inexperta, el narrador/la narradora nos dice: “[Mirando desde la ventana,] [t]uvo que bajar los ojos nublados de ensueños . . . ”; pero, casi inmediatamente, descubre su mundo interior al agregar: “Alas, alas... Ella quería alas, necesitaba alas, sufría una nostalgia infinita de alas” (102). Es decir, a la actitud pasiva que implica el ensueño, Loynaz le extrae su elemento dinámico (las alas, como metáfora de la capacidad de pensar y actuar libremente) como prefiguración de una Bárbara que decide después enfrentarse al mundo.

Lo que en Bombal es ensoñación, en la Loynaz de Jardín es confrontación de lo ensoñado con lo vivido. La atmósfera lírica de esta última no radica en la idealización de la realidad sino en una poetización donde lo concreto, como en todo símbolo, no pierde su materialidad al remitirnos a una idea abstracta. Así como la cruz representa simbólicamente el cristianismo sin dejar de recordarnos que en una de madera, hace casi dos mil años, murió físicamente un hombre llamado Jesús, de igual manera, en la escritura loynaciana, ni el jardín ni Bárbara pierden su textura real al convertirse en

símbolos líricos (dialíricos, ya que el público lector participa de la construcción de los significados de esos tropos). Como he comentado, al principio de la historia, la protagonista no deja de abrigar ensueños de juventud, como advertimos en estas palabras: “Alzó ella los ojos nublados de ensueños... ¿Qué quería el jardín?”; sin embargo, en el próximo renglón del texto, se nos aclara que la muchacha “[p]uso a sus pensamientos el mismo ritmo exterior, la música adormecedora que la cercaba . . .” (69). Es decir, a lo interior, a lo subjetivo, la autora le impone un *principio de realidad*, como en el siguiente pasaje que se encuentra casi al final de la novela:

[Bárbara quiso] [c]onfrontar, como tanto gustaba de hacer y tenía ocasión de ensayarlo frecuentemente, la realidad con sus sueños; o, mejor dicho, la realidad que había hecho suya, con los sueños que ya habían dejado de serlo. Comparaba entonces la visión encontrada con la presentida, y casi siempre atinaba y se satisfacía . . . (275).

Camayd-Freixas explica que “[l]a vanguardia vino a complicar el panorama literario hispanoamericano . . . La propuesta [de algunos escritores hispanoamericanos] era casi contradictoria: buscar una expresión a la vez distintiva y universal, propia y compartida, singular y general”. Según él, surgieron tres tendencias. Una buscaba la universalidad en la psicología y en la condición humana, y “dio la novela psicológica y existencialista que entroncaba con el lirismo . . . [en autores como] Macedonio Fernández, Roberto Arlt, María Luisa Bombal, Eduardo Barrios, Leopoldo Marechal, Eduardo Mallea, Ernesto Sábato . . . [y] Onetti [entre otros]”. Otra se preocupaba por la innovación formal a través de “una poética renovadora del lenguaje narrativo”. Y la tercera, según Camayd, fue el llamado *realismo mágico*, representado originalmente por

Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias y, más tarde, por Juan Rulfo y Gabriel García Márquez (Realismo 9-11).

¿Cabe ubicar a la Loynaz de Jardín en alguna de las tendencias enunciadas por el profesor Camayd? En mi opinión, la escritora sí participa no sólo de la búsqueda de una poética del lenguaje narrativo, sino también de la universalidad en una novela en que lo psicológico y lo existencial se entroncan con lirismo propio. En verdad, lo que pesa más en su texto no son las variadas influencias diacrónicas y sincrónicas que alternan eclécticamente en su armazón: gravita más en él la absorción de éstas en una estética en la cual la escritura re-crea la vida interior de una mujer con voz propia.

En el tránsito histórico-literario de Jardín no faltan los indicios de esa influencia vanguardista. Un ejemplo es la inclusión en el texto, por parte de Loynaz, de ciertos motivos asociados con el futurismo, “movimiento sintomático de una situación histórica”, que, según Mario de Micheli, tuvo como orientación general la de “identificar los términos del progreso técnico con el progreso humano, la de considerar al hombre y la técnica en el mismo nivel, en perjuicio del hombre” (273). Los futuristas, hacia la segunda década del siglo XX, postulaban un nuevo concepto estético inspirado en “la velocidad, el dinamismo, el contraste, la disonancia, la desarmonía” y la máquina en su sentido utilitario (276). Bajo esa influencia, Loynaz expone a la protagonista de su historia a la civilización europea de principios de esa centuria, y relata, por ejemplo, el encuentro de la muchacha con sus avances: la luz eléctrica, el automóvil, el avión, la vida en el capitalismo. La enfrenta, además, a las consecuencias del “virus de la velocidad” (277), asunto del Capítulo 4 de la Quinta parte de la novela, titulado “Prisa”: “una prisa tiránica, inexplicable, contagiosa” (272); en él encontramos, curiosamente, esta reflexión

a modo de metarrelato: “Por de más está añadir que el Futurismo seguía constituyendo uno de los derivados más serios del Arte actualmente cultivable, y los poetas que no tenían por qué avergonzarse de serlo eran, por cierto, los llamados de vanguardia” (280). Y no falta, en ese mismo capítulo, una alusión a la primera conflagración mundial, en la cual la protagonista, “impulsada siempre por el creciente vértigo, dejó atrás la ciudad, corrió a los frentes de batalla, durmió en un tren de carga entre soldados borrachos . . . enrolló vendas y besó heridas . . . [y] fue mujer en trance de guerra” (283).

Me llama la atención que, en los dos bloques o viñetas (uno como especie de prólogo del relato y el otro como epílogo de éste) que enmarcan la narración de Jardín, ocupe un lugar significativo la mención del automóvil y del obrero constructor de la red citadina de los nuevos tiempos, como signos de una posible lectura circular del texto. En esa imagen de “automóviles pintados de verde y de amarillo” (14) en la sucesión del tránsito de una vida urbana creciente, se puede percibir un símbolo de la civilización moderna, concebido por la autora, en mi criterio, bajo la influencia de una de las corrientes principales del arte vanguardista, el surrealismo, pues la elección de los colores verde y amarillo en la descripción loynaciana, impregna la escena de cierto onirismo.

Otro tanto ocurre con la imagen del obrero que presenta Loynaz en el siguiente pasaje del bloque o viñeta epilodal de la historia: “Esta tarde, afincando un pie de la armazón, entre la despedazada tierra, uno de los obreros –el más silencioso, el más oscuro– ha encontrado un disco de hojalata recortado en la más perfecta circunferencia” (315). Percibo ahí una recurrencia circular del texto: ese disco crea, retroactivamente, una asociación tropológica con uno de los símbolos poéticos que contiene la historia, y que la escritora anticipa en la primera página, en la viñeta-prólogo, al contarnos que “[Bárbara]

enterró la luna en el jardín” y quedó “con las manos húmedas embarradas de tierra y de luna” (14). Se trata del símbolo que construye Loynaz a partir del significante luna, y que se acerca, en mi opinión, mutatis mutandis, al procedimiento artístico creado por un contemporáneo (y amigo) suyo, Carpentier, que éste llama *lo real maravilloso*. En el pasaje citado, la autora funde dos elementos: por una parte, el mito basado en el significado simbólico de luna, es decir, el de ‘numen de la sensibilidad poética’, concentrada ésta en una mujer pero subestimada (en la realidad inmaterial del símbolo) por el hombre; y, por otro lado, la realidad material –el objeto desactivado como símbolo– en la cual se pierde la asociación simbólica y la luna se convierte en disco o plato en la percepción real-masculina: ¿cómo explicarle a un albañil que un disco de hojalata es la luna enterrada por una poeta? Salvando las distancias –como he dicho–, ese recurso de la autora de Jardín me recuerda el procedimiento carpenteriano utilizado en El reino de este mundo, por el cual, como señala Camayd: “el milagro es desmentido” (Realismo 131). Veo aquí revelarse, en la Loynaz novelista, en su *modus* tropológico, una nueva concepción que Fuentes atribuye al autor de Los pasos perdidos con estas palabras: “Ha llegado, quizás, el momento de cambiar la disyuntiva de Sarmiento –¿civilización o barbarie?– por la que Carpentier, y con él los mejores artistas de nuestra parte del mundo, parecen indicarnos: ¿imaginación o barbarie?” (58).

Otra influencia que se ha querido ver en Jardín es la del realismo mágico. Críticos como Antonio A. Fernández-Vázquez y Zaida Capote observan en la novela algunos rasgos que anticipan ese estilo literario en la época de la vanguardia. Para determinarlo, es preciso partir de un concepto de esa manifestación histórico-literaria como referencia.

Camayd ofrece una de las explicaciones, en mi opinión –y asumo no sólo el principio de que el profesor influye siempre en el discípulo, sino también el de que un libro bien fundamentado convence–, más abarcadoras del concepto de realismo mágico. Según él, no debemos concebirlo como un género literario sino como un estilo histórico, un modo de representación irremisiblemente atado a determinadas circunstancias históricas (313); así lo describe en su ensayo sobre ese fenómeno artístico:

El realismo mágico no es . . . una “escuela” ni un “movimiento” literario . . . [sino] un fenómeno espontáneo que surge en un momento determinado de la historia cultural, cuando la sensibilidad primitivista y posvanguardista, la predilección por los temas de corte antropológico referentes a la identidad local y continental, y la búsqueda de un lenguaje de formas americanas, cristalizan en un nuevo modo de expresión con aspiraciones universales . . . En las novelas del realismo mágico predomina la perspectiva ideológica de las culturas arcaicas o tradicionales . . . [como] la cosmovisión mágico-primitiva de los indios . . . [presente en Hombres de maíz, de Asturias] [,] . . . la de los esclavos neoafricanos [en El reino de este mundo, de Carpentier] . . . [o] la de los poblados remotos del *hinterland* mexicano y colombiano en Pedro Páramo y en Cien años de soledad . . . (Realismo 52-53, 55).

¿Podemos afirmar que hay realismo mágico en Jardín? Según el concepto citado de Camayd, no. Sin embargo, Loynaz recurre al primitivismo como actitud cultural al enfocar la doble relación presente-progreso / pasado-naturaleza en su novela, como he explicado en la primera sección de este capítulo. Sólo que no hay en su texto un rescate

de las culturas arcaicas o tradicionales de la Hispanoamérica histórica, ya sea la india o la negra. Su centro de gravedad es más psicológico-filosófico que etnológico-sociológico. No es ésa la concepción de realismo mágico a la cual se refieren los críticos a quienes les parece que éste asoma en la novela loynaciana.

Fernández-Vázquez alude al episodio del Capítulo 2 de la Segunda parte de Jardín, en el que Bárbara visita el abandonado pabellón del jardín y “alucina que vuela por el aire, acabando por despertar en su cama”, alegando que es una muestra de un “texto [que] se tiñe de cierto realismo mágico, ya que lo irreal o fantástico de la anécdota siempre se mantiene dentro de la posibilidad de lo acontecible” (168). El pasaje en cuestión es el siguiente:

[Bárbara] [s]intió también que [ella] subía poco a poco, que la remontaban por los aires, suspendida en el vacío... Le pareció volar en una substancia fría y tenue, cuyo frescor percibía claramente debajo de los brazos y en las plantas de los pies... Creyó pasar entonces por encima de un frondoso jardín, que no era tal vez el suyo o que no lo reconocía desde la altura; percibía vagamente la sombra de las ramas, el cuadro de los senderos y las copas de los árboles... ¡Qué sensación tan rara la de ver los árboles por la parte de arriba!... ¿Era eso la Muerte? . . . [Y] pasó el tiempo: meses, años, quizás... (85-87).

Dicho trance, juzgado a la luz del concepto de Camayd, no se puede considerar una manifestación del realismo mágico que cultiva, por ejemplo, García Márquez en Cien años de soledad al mostrar al público lector una realidad en que se re-crean los mitos de la cultura arcaica latinoamericana. De establecer comparaciones, quizás sería menos

desacertado ver en la novela de Loynaz, salvando las distancias, un precedente de la narrativa de la Isabel Allende de La casa de los espíritus, la cual, en opinión del profesor Camayd, “no tiene nada de realismo mágico” (Realismo 292). La *levitación* de Bárbara parece corresponder a un recurso de la autora de Jardín, deliberado o inconsciente, descrito por Capote con estas palabras: “el uso de lo fantástico suele ser una de las estrategias usadas por las escritoras para oponerse a un discurso realista [masculino] totalizador” (85).

Reconocidas las influencias literarias que gravitan en la Loynaz de los años en que escribe y –posiblemente– retoca Jardín, podemos descubrir que la autora sabe apropiárselas con genio propio. Cabe esperar de un texto de tan largo aliento en su escritura, que su espectro poético se ensanchara progresivamente y que, de alguna manera, reflejara un proceso de transición en el cual tendencias, estilos o movimientos descritos como polarizados, han convergido artísticamente, sobre todo por corresponder a un género –novela– que, por naturaleza, *se rehace* continuamente. Y la novela loynaciana representa, en mi opinión, una superación del posmodernismo, especialmente del denominado *intimismo femenino*, pues como explico en la última sección de mi ensayo, es un texto en que se redefine –con las limitaciones propias de su época– *lo femenino* de un modo contestatario. Y si bien representa, por un lado, la transformación del lenguaje poético modernista de fines del siglo XIX, filtrado a través de las corrientes posmodernistas de las primeras décadas de esa centuria, asumidas por Loynaz creativamente; por otra parte, refleja un espíritu de rebeldía que, por supuesto, no podía

asumir a plenitud, de forma abierta, la mujer –la artista– de su época, inspirándose, a su manera, en el arte subversivo de la vanguardia.

Estimo que la novela de Loynaz va mucho más allá de la propia artista, pues actúa en el lector o la lectora –como sentencian las palabras que he citado al comienzo de esta sección– igual que un incendio intencional: la chispa que se prende, luego se independiza y se hace fuego abrasador.

4.3 ¿Escritura femenina o feminista?

“Un texto femenino no puede no ser más que subversivo: si se escribe, es trastornando, volcánica, la antigua costra inmobiliaria. Es un incesante desplazamiento. Es necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura *nueva, insurrecta* lo que, cuando llegue el momento de su liberación, le permitirá llevar a cabo las rupturas y las transformaciones indispensables en su historia . . .”

Hélène Cixous (La risa de la medusa 61)

Con motivo de publicarse Jardín en 1951, el crítico literario Federico C. Saínz de Robles (hijo) leyó en un programa radial transmitido desde Madrid su ensayo Jardín y los jóvenes, en el cual afirmaba: “Dulce María Loynaz coge de la mano a los hombres y los junta por encima de los montones de lodo que los acogotan” (426). Al asociar a “los hombres” con la novela de la autora, el comentarista utiliza la proverbial sinécdoque consistente en aludir al género por la especie (es decir, a *los hombres* por *los seres humanos en general*), sin comprender talvez que dicho término, en el texto loynaciano, asume su sentido literal, o sea: ‘todos y cada uno de los varones de la especie’.

Un año más tarde, el poeta Ballagas publicaba en el Diario de la Marina, en Cuba, el artículo “Biografía simbólica”, en el que puede leerse:

Jardín en su crecer orgánico es una biografía simbólica de la mujer, de una mujer; pero no un símbolo abstracto sino jugosamente humanado. No es biografía de la autora, aunque con sangre de ella se ha alimentado. Es simplemente el proceso del madurar de una mujer prodigiosamente vista y ricamente concebida. Una poetisa de primera fuerza le presta su voz y por

eso la oímos cantar con voz universal, con acento genérico e individual a la vez. Es ni más ni menos una biografía simbólica en carne de la más acendrada poesía (432).

De ese juicio, me interesa destacar la frase “biografía simbólica de la mujer”, corregida por el autor al particularizar su generalización y agregar: “de una mujer”. Esas palabras, con las que Ballagas roza un aspecto crucial del texto de Loynaz, la escritura femenina, parecen suscitar estas preguntas: ¿muestra la autora en su novela la vida de “una” mujer o de “la” mujer en general?; ¿es “genérica” –por emplear la terminología del artículo citado– su voz, o “individual”? El interés de contestarlas ha motivado esta sección de mi ensayo.

Valga recordar aquí lo que ya he apuntado en otras partes de este estudio. Por lo general, la crítica literaria –y la que se ocupa de Jardín, en muchos de los casos, no ha actuado de otra forma– tiende a buscar la revelación del autor o la autora en sus textos con el fin de cotejarlos con la información autobiográfica que éstos puedan contener y, así, valorarlos. Pero, como subrayan Sonia M. Mora, Flora Ovares y Margarita Rojas en su ensayo “El segundo sexo: la segunda literatura”,

[c]uando [se trata de] una mujer, el mecanismo reduccionista va aún más lejos, porque entonces el elemento explicativo no es un sujeto sino un principio, el eterno femenino . . . Al definirse como lo indefinible, el eterno femenino se descubre como principio explicativo débil y ahistórico, cuyos elementos se ocultan y se niegan . . . [La] riqueza [de su obra, así percibida] se reduce a los “temas y valores del corazón”, que son eternos y garantizan la seguridad de lo permanente y continuo . . . (103-104).

Compartiendo el criterio anterior, percibo esta “novela memorable sobre la condición limitante de una mujer”⁷⁵, Jardín, como la expresión poética de un concepto revisado y replanteado –consciente o inconscientemente– de “lo femenino” tradicional, pues con él Loynaz sugiere un patrón de conducta de suficiencia o rebeldía de la mujer, reclamando derechos que la sociedad le ha negado desde los comienzos de la historia humana.

Otra tendencia de la crítica tradicional, como opina Puppo, consiste en encasillar a Loynaz en el contexto de una supuesta tradición femenina, incluyéndola –como ya he mencionado– en la nómina de las *poetisas* hispanoamericanas. Dicha autora pone como ejemplo de actitud reduccionista los términos empleados por Juan Ramón Jiménez al describir a la poeta, en 1937 (como se lee en el citado prólogo de Jardín), en los siguientes términos:

Dulce María, gentil [sic] marfilería cortada en lijera [sic] forma femenina entre gótica y surrealista . . . Escueta y fina también su débil palabra cubana que no admitía corte en medio, como el papel de seda fósil . . . Dulce María, santa, vestal acaso, laica medieval . . . Ofelia Loynaz Sutil, arcaica y nueva . . . poetisa dormida y despierta a la vez . . . carne y espectro, volcancito en flor . . . (“Dulce María Loynaz” 5-7) (el subrayado es mío).

Puppo se queja de esa imagen que ofrece Jiménez de la poeta, aduciendo que “resultaría difícil encontrar un texto más ilustrativo de la mirada del patriarcado: las palabras del

⁷⁵ Frase que emplea Areta Marigó en su ensayo “Polvillo de purpurina: La poesía colada de Dulce María Loynaz”, consignado en la bibliografía (96).

poeta (varón) famoso buscan consagrar a la escritora (mujer) inédita, uniendo su nombre a la imagen del *estereotipo de la 'poetisa'*: mística e infantil, débil y triste, quieta pero volátil” (21). La ensayista considera que ese tipo de elementos recurrentes de la crítica androcéntrica al interpretar la escritura de mujeres, ha dificultado la interpretación de textos que exceden, en cuanto a mostrar la diferencia genérico-sexual femenina, a los cánones de sus respectivas épocas (Salomone, cit. en Puppo 22).

Según el historiador y crítico literario Enrique Anderson Imbert, “[s]i el estilo tuviera sexo, femenino sería éste [el de Jardín], en el sentido en que se habla de la feminidad del estilo de Virginia Woolf. Sin contar con la feminidad con que se revela, sobre todo en la parte amorosa, la psicología de la mujer” (688).

En una atenta lectura de Jardín, podemos descubrir que no se trata de que Loynaz *impugne* constantemente el discurso androcéntrico. Como explica Eco en su teoría semiótica –a la que he aludido en el Capítulo 2–, en la palabra, el significante no remite de forma directa o mecánica a un referente sino a un “contenido cultural”, según la influencia de las convenciones sociales bajo la que se produzca. En el caso de esta novela, la escritora no parece proponerse el rechazo de los significantes tradicionalmente referidos a la mujer, que ofrecen una imagen parcial o reductora de ella, sino –y es, en mi opinión, uno de los rasgos distintivos de su lenguaje– dilatar el campo semántico de las palabras de su discurso (y con ellas, los tropos que crea en su escritura) remitiéndolas a un “contenido cultural” para, así, modificar conceptos que encierran una imagen femenina estereotipada.

Al escribir, por ejemplo: “[Bárbara] tuvo la sensación de estar formando ella también parte del jardín. Se sintió verde, blanda, soleada, atraída por la cabeza hacia

arriba y con los pies leñosos, pegados a la tierra siempre” (231), Loynaz coloca el adjetivo blanda, que denota una cualidad –biológica y, figuradamente, emocional– atribuida tradicionalmente al “sexo débil”, yuxtapuesto a otros modificadores adjetivales, “soleada” y “atraída por la cabeza”. Al escoger el significante *blanda*, que connota tradicionalmente el signo lingüístico mujer, provoca en el texto un desplazamiento semántico de su significado convencional, asociándolo con otros signos lingüísticos, sol y cabeza, con los cuales suscita, en el proceso que Eco llama *semiosis ilimitada* –ya mencionado–, nuevas ideas que crean, a su vez, otras connotaciones de poder y fuerza.

Para tratar el tema de la imagen simbólica de “la” mujer –aludido por Ballagas–, es preciso referirse a los antecedentes sociohistóricos que han condicionado su expresión cultural. Refiriéndose a la tradición occidental, Guerra-Cunningham cita a algunos de los pensadores que han marcado pautas discriminatorias:

[Esa tradición refleja] la visión de la mujer como ser pasivo, dócil y no inclinado a actividades intelectuales. Ya Platón en el Timeo afirmaba que la cobardía y la inacción correspondían al sexo femenino. Entre los enciclopedistas franceses del siglo XVIII, Diderot asignaba al hombre el cerebro y a la mujer la matriz, poniendo de manifiesto que la esencia de la mujer se encontraba en su aparato reproductor. Sigmund Freud, en su teoría psicoanalítica, señala la diferencia de los sexos a partir de la oposición “activo-pasivo”, distinguiendo dos tipos de placer: el masculino que significa atacar, poseer y dominar, y el femenino que opta por ser dominado . . . En los diccionarios . . . se define lo femenino en sentido

figurativo como “dócil, gentil, endeble y débil”, mientras que lo varonil tiene la connotación de “esforzado, tenaz, valeroso, activo y firme” (33).

Y, en el caso de Loynaz, es evidente que la tradición machista hispana marcó no sólo su vida personal en cuanto a sus propias relaciones matrimoniales, sino también –y es el asunto que me ocupa– su escritura. Sin embargo, si bien la poeta refleja en algunos de sus textos la dependencia tradicional de la mujer con respecto al hombre, como en el siguiente enunciado: “Hombre del sol, sujétame con tus brazos fuertes, muérdeme con tus dientes de fiera joven, arranca mis tristezas y mis orgullos, arrástralos entre el polvo de tus pies despóticos. ¡Y enséñame de una vez –ya que no lo sé todavía– a vivir o morir entre tus garras!” (Dulce María Loynaz: Poesía 122), en Jardín se propone manifestar que la autoridad masculino-patriarcal puede desafiarse, y que esa rebeldía consiste, más que en una actitud de insubordinación psicológica, en la subversión de valores impuestos, para defender, así, no una igualdad arbitraria entre ambos sexos, sino la diferencia que hace, de cada uno, *otro*. Por lo tanto, me parece justo analizar dónde radica la “condición femenina” y dónde la “feminista” en la novela, y determinar si éstas coexisten en el texto como polos irreconciliables o como *unidad y lucha de contrarios* reflejada en un lenguaje tropológico dialírico.

De cómo Loynaz transfiere tropológicamente –por medios metafóricos–, del hombre a la mujer, el acto de la creación, dan cuenta los diferentes intertextos con que la autora confirma la *bifocalidad* de su escritura. La recontextualización del Génesis bíblico –como he comentado en el Capítulo 3 de este ensayo–, la interpolación de una glosa del cuento “La bella durmiente” y la inserción de un epistolario amoroso masculino replicado por la protagonista de la historia (mostrando, de esa forma, la raíz de la literatura: proceso

dialógico-dialírico autor/a-texto-lector/a), son manifestaciones literarias de la actitud subversiva que asume la creadora de Jardín, quien ironiza poéticamente sobre el rol asignado secularmente a la mujer y se replantea la identidad femenina a través de una Bárbara enfrentada al discurso de poder del hombre.

Ante todo, aclaro que opino que la “especificidad” de la narrativa escrita por mujeres, como ha enunciado Sara Sefchovich en Mujeres en espejo: Antología de narradoras latinoamericanas del siglo XX, “consiste en un modo particular de apropiación y transformación de la realidad, del lenguaje para expresarla y construirla, del modo de estructurar un texto” (15). Ya he expuesto en el Capítulo 2 de este ensayo que una de las estrategias utilizadas por Loynaz en Jardín, radica en apelar al signo ortográfico que conocemos como *puntos suspensivos* (recurso emotivo que alcanzó su apogeo en la literatura romántica como expresión de la reticencia o la vaguedad sugeridas por el escritor o la escritora en su discurso escrito) para asignarle un nuevo papel literario: el de horadar el texto de la novela, creando pequeñas ventanas ideológicas en que autora y lector o lectora se enfrentan y confabulan –tal como plantea la teoría de la recepción–, a fin de concitar un pensamiento profundo, cuestionador.

Durante siglos, tal pensamiento profundo ha sido atribuido monopolizadamente al hombre. La misma adjudicación de la frase latina *homo sapiens* para designar sinecdóticamente a la especie humana, refleja la limitación genérica. El pensar filosófico, a lo largo de la historia de la humanidad, ha sido considerado como obra de *varón inteligente*. Este ancestral machismo no sólo ha presidido gran parte de las religiones, sino también el discurso científico a base de manipulaciones ideológicas. En la legenda

bíblica, Dios crea a la mujer como un desprendimiento del macho genésico, y ella carga con el agravante de ser la causa de su perdición en el Jardín primigenio.

Del discurrir femenino por el cauce de su inteligencia, parece dar testimonio Loynaz al hacer que la criatura de este otro jardín, su heroína femenina-feminista Bárbara, alcance a verse en el espejo de los hombres y rechace convertirse en ángel del hogar, madre abnegada o burguesa occidental. Llama la atención que la escritora describa a la protagonista por medio de un epíteto-*leitmotiv*, “tercera mujer curiosa” (113), con el que alude irónicamente al comportamiento de la mujer en la Biblia, pues según la autora, las dos primeras curiosas fueron Eva y la de Lot, en realidad muy mal paradas en la leyenda judeocristiana, ya que recibieron castigos *ejemplarizantes* al transgredir las normas de un Creador concebido, por los hombres, como hombre. Sin embargo, esta Bárbara-tercera-mujer-curiosa es criatura pensante, y transita intelectualmente desde el concepto sociocultural signado como “lo femenino”, hasta el cuestionamiento subversivo del discurso de poder masculino, según se advierte en este pasaje de la novela:

[Bárbara] vio las mujeres de la tierra, mujeres blandas como ella, de carne suave como su carne y de ojos dóciles como sus ojos . . . Todas eran ella misma repetida, deshecha ya sin nombre y sin destino . . . Y ¿qué podría ser ella sino una hembra entre las hembras de su especie? Una hembra, animal blando y untuoso, vegetal más bien. . . Comprendió entonces la tragedia, más física que de ninguna otra clase, de ser blando, de ser como el insecto que se aplasta . . . (259)

Nótese el uso de los puntos suspensivos concebidos como significantes –tal como he señalado– con que la novelista deja un espacio vacío, en la *opera aperta* que es Jardín,

para que el público lector lo ocupe dialíricamente. Y creo que en el acercamiento a esta novela podemos seguir el consejo de Hélène Cixous: “[I]n order to read, we need to get out of the text” (Reading with Clarice Lispector 3), movimiento que propicia Loynaz al tendernos el puente de “salida” que son sus antológicos tres puntos, teniendo en cuenta que, como advierte Elba D. Birmingham-Pokorny, “la autora se vale del recurso retórico del silencio para ahondar en la situación de la mujer en la sociedad” (135).

La Loynaz novelista ironiza sobre un concepto machista tradicional: la mujer como *el sexo débil*, criatura que, presuntamente por leyes biológicas y divinas, no puede competir físicamente con el hombre y que, debido a esa inferioridad, debe ser dócil. ¿Y es débil y dócil la Bárbara loynaciana? ¿Sucumbe ella en su tragedia? ¿Es derrotada en su periplo por el mundo y, sobre todo, al regresar a la *semilla*?

Siguiendo el curso argumental de la novela, vemos que su protagonista pasa a ser, de criatura sujeta a una prisión domiciliaria ancestral, atada a la condición de *ángel del hogar* –aunque *curioso* como la mujer de Lot, y reflexivo–, a una especie de reencarnación de la Nora Helmer ibseniana, al decidirse no sólo a abandonar (como en Casa de muñecas) su hogar y a sus hijos, sino también la civilización burguesa que ha conocido, por emprender ese *viaje a la semilla*, al jardín amenazado por un progreso puesto en tela de juicio, y que ella asume como reto de un mundo en que el avance parece llamarse *hombres*. Esta “tercera mujer curiosa” se impone como ser humano la tarea de enfrentarse, a costa del riesgo de su propia destrucción, a esa “civilización invasora”, a ese mundo de hombres que la reprimen o desconocen en nombre del inevitable progreso.

En Jardín se define lo femenino en función de lo feminista. Por femenino entiendo aquello que hace a la mujer diferente al hombre: su anatomía, sus funciones biológicas

(que incluyen la menstruación y el embarazo), su sentido de la maternidad y la sensibilidad que ésta le confiere, así como la intensa vida intelectual y espiritual que tales condiciones promueven en su naturaleza, además de las que le son comunes al hombre pero con derecho a ser independiente. Si se trata de defender esos atributos ante el desconocimiento, la negación o la imposición del poder masculino, o si se critican o combaten esas actitudes arbitrarias, creo que puede hablarse de feminismo. “Soy la prisionera de este pequeño cuerpo”, expresa la voz lírica de Loynaz en Poemas sin nombre, advirtiendo agresivamente: “podría, de un solo golpe de mi mano, echar abajo la mal cerrada puerta”; para confesar más adelante: “Perdóname por ser fuerte. No hubiera querido serlo tanto...; pero ya que lo soy, tengo que serlo” (Dulce María Loynaz: Poesías (130-131)).

Adoptando en la ficción novelesca el punto de vista masculino, Loynaz intenta imitar la percepción del personaje que llega a la costa y a la vida de Bárbara (su futuro marido), mediante un pequeño juego de perspectivas, ficticio pero revelador, expresado a modo de palimpsesto de la escritura femenina:

Qué extraña criatura era [Bárbara]. Todo en ella aparecía como velado, como intangible. Era distinta a las demás mujeres que él había conocido... No decía las mismas cosas, ni miraba de la misma manera. No hubiera podido precisar si la hallaba superior o inferior; sabía que era distinta, y eso era lo único que podía asegurar sobre ella . . . Aun en su femenino afán de retener, sostenía esa mujer su don exclusivo de la intangibilidad, de inconsistencia más bien. Retenía sin sujetar, sin oprimir, sin tocar casi... Y retenía (225). [T]enía ella una visión atrofiada de la vida (234).

Sin embargo, Bárbara no *retiene* ni a su amante ni a sus hijos. Al final de la historia, el jardín la retendrá a ella, como tierra y destino humano natural que deviene prisión y, al mismo tiempo, independencia.

Hay en la novela de Loynaz un pasaje en el que la autora da a entender que cuando alude a “los hombres”, no está utilizando el tropo machista convencional, es decir, la sinécdoque –como ya he explicado–, al nombrar la especie por el género. *Los hombres* de Jardín, tal como se puede advertir en el fragmento que reproduzco seguidamente, no son otros que los ancestrales y omnipresentes varones que se han arrogado el privilegio milenarista de dirigir el mundo:

Los hombres eran siempre los mismos. Y de ser tanto los mismos, sus rostros llegaban a tomar la expresión seria y estúpida del maniquí de bazar . . . Bárbara se impacientó. Quería ver hacer cosas nuevas a los hombres, quería verlos vivir, si era que vivían, o morir de una vez . . . Bárbara quería ver vivir o morir a los hombres, no salir cada minuto tras un telón improvisado con distinto ropaje. ¿A quién podían engañar? (260).

Los hombres (en cuanto género masculino), según Loynaz, portan la civilización pero, junto al afán constructor, imponen medios destructivos. No son pocas, en el texto, las reflexiones sobre el quehacer material androcéntrico como ésta: “Había hombres que desviaban el curso de los ríos . . . Ellos cegaban el lago bello e inútil, y, avaros de tierra, probaban fabricarla, rellenar la depresión de agua con piedras, con escombros, con fatigas de hombres” (263). Y me llama la atención que, casi inmediatamente después de escribir las palabras citadas, la novelista-poeta haya agregado este comentario con irónico humor:

Con la navaja y el jabón realiza el hombre la cotidiana apostasía de su origen animal y selvático. Cuando un hombre se afeita, se libera del Adán bíblico, humillado, expulsado de su propio reino, y del mono de Darwin, más humillado todavía, sin tentación en que caer, sin dios que desafiar... No importa que esta liberación del hombre civilizado se haga a costa de la libertad del mamífero, porque el hombre es, sobre todas las cosas, un ente convencional (263).

¿Cómo no descubrir en la Loynaz de Jardín un pensamiento reflexivo que se rebela contra las convenciones que ha impuesto, desde el *homo sapiens*, la hegemonía masculina? Hay en la declaración citada un esbozo de parodia, que no es precisamente cualidad intrínseca de su novela: un intento de recordarle a ese *homo sapiens* que se afeita, sus limitaciones socioculturales. Y si a veces la autora parece someterse a dichas limitaciones –leamos su texto con suspicacia–, se pronuncia, tropológicamente hablando, como intérprete de una Bárbara que percibe el “avance sigiloso del oscuro producto de la tierra”, como podemos notar en esta inquietante reflexión filosófica que –como he dicho– nos incluye mediante el adjetivo *nuestro/a*: “Es la invasión del reino vegetal aliado con la piedra muerta, que triunfa de nuestra hermosa animalidad, de nuestro privilegio anímico, de nuestra inteligencia y nuestra voluntad y nuestra emoción de hombres vivos...” (63)

¿Hombres vivos? La afirmación anterior contiene dos sentidos tropológicos: el de la sinécdoque convencional en que la palabra “hombres” representa, machistamente, a la especie humana (suponiendo que Loynaz acoja dicha generalización sin guardar reservas); y el que responde a cierta intención irónica de la poeta al presentar el jardín, la

tierra, como imagen simbólica de la mujer, fecundamente fuerte, que restaura el equilibrio de la naturaleza sobre la voluntad impuesta por la inteligencia fallida de los hombres. De esa asociación simbólica dan cuenta muchas de las mitologías existentes, puesto que la mujer, como la madre nutricia *Tierra*, es quien contiene y nutre la semilla.

El hecho generalizado de simbolizar a la mujer por medio de la tierra parece molestar a feministas como Guerra-Cunningham, quien opina al respecto:

Infinitamente aburridas son las imágenes falsas de la Madre-Tierra y la Madre-Terrible. Consideramos un derecho hacer el juego inverso y crear estereotipos masculinos porque las mujeres también hemos mitificado al hombre en lo que Carl Jung denominaba la sombra oscura del inconsciente colectivo femenino . . . [D]escribimos el continente negro de nuestra femineidad con la esperanza de que las mujeres logremos por fin incorporarnos al devenir histórico . . . (“Hacia una estética femenina” 37).

Sin embargo, Loynaz vadea la corriente tradicional y recorre un camino diferente. Si bien no intenta asumir conscientemente una actitud feminista, le impone a la heroína de su novela la misión *heroica* –en el *statu quo* en que ésta se inscribe– de desviarse de ciertas normas ancestrales. La Bárbara que al principio de la novela se inspira en los recuerdos centenarios de la bisabuela-tía, evocándola a través de objetos o estados “femeninos”, tales como: las “prendas encantadas de una mujer parecida a ella”, “la vida dulce y muelle de la dueña de aquellas fruslerías”, el “delicado bagaje de mujer bonita, de mujer joven y refinada” (122), aquella “otra mujer joven y triste como ella” (123), con las “sonrisas afectadas de las mujeres floreciendo a través del varillaje de los abanicos”, blanco de las “ardientes miradas de los hombres, quemándole los hombros desnudos”

(125); esa Bárbara, espiritual e intelectualmente inquieta, decide exponerse al mundo –incluso a una guerra mundial, como enfermera (283)– y revivir la tradición femenina en su propia experiencia. Pero... ¿la repite o la supera? Esta pregunta conduce a descubrirla como una redefinición, en su proyección literaria, de “lo femenino” como sinónimo de inteligencia y sensibilidad intelectual *otra* en relación con el sexo masculino, como actitud de afirmación contestataria frente al discurso de poder del hombre.

La condición de feminista de una escritora profunda como Loynaz, que asume una actitud crítica frente a la estereotipada feminidad de la mujer de su tiempo, puede notarse en esta pregunta cáustica que aparece casi al principio de la novela: “¿No ves brillar en los hombros de las mujeres escotadas la húmeda blancura de las babosas muertas que se amontonan a la linde del sendero?” (65). Lo más curioso de ese enunciado es que la pregunta va dirigida a un *tú* varón explícito –como ya he comentado– al atribuir, varios renglones después, a ese destinatario hombre –y lector implícito–, adjetivos marcados con el género masculino: “No lo sabes, no te sabes cercado, copado en el espacio que crees tuyo . . . no te sabes acorralado por una selva en llamas que crece en derredor de ti...” (65). Además, esa alusión “al espacio que crees tuyo” es un modo de recordar a *los hombres* dos de sus falacias: la primera, el haberse apoderado ellos de un territorio de todos-y-todas; la segunda, el suponer que la tierra es propiedad del hombre y no a la inversa. Sobre esas falacias giran dos tesis de Jardín: la tierra es el espacio donde han de convivir, con iguales derechos e independencia, tanto el hombre como la mujer; “la tierra” –permítaseme la siguiente asociación metatextual–, como afirmara el jefe indio

Sealth en un mensaje dirigido al presidente de los Estados Unidos en 1854, “no pertenece al hombre; el hombre pertenece a la tierra”⁷⁶.

Bien entrada la historia de la novela, surge una Bárbara dispuesta a realizar el viaje por la Tierra. Para lograrlo, se vale de un agente material idóneo: un marino. ¿Se enamora de él o más bien lo utiliza para “entrar en el mundo” –por usar las palabras de la autora–? No hay en ella languideces ni arrobamientos de novela rosa, como quizás se espere al final del relato. Su ¿pasión? amorosa por ese hombre parece provenir de una experiencia catártica en la lectura –¡el poder de la lectura!– de unas cartas vividas y revividas *vicariously*, o de querer materializar lo idealizado. La Bárbara que decide “fugarse” con su enamorado muestra una evolución psicológica divergente del trastorno neorromántico o erótico-existencial que padece la protagonista de La última niebla. Reconoce desde el principio que ella es, para él, “una cosa desusada . . . de la que su inteligencia disciplinada [la de él] se resiente” (269); que se trata de un hombre “orgullosa e inflexible como suelen serlo las criaturas [que se creen] superiores” (248). Y al comparar la narrativa de Bombal con Jardín, también podemos notar que en ambas la civilización se muestra como obra agresora masculina, al modo que explica Hernán Vidal con estas palabras: “[L]a agresión civilizadora de signo masculino para sistematizar su conocimiento y explotar los recursos naturales, no sólo es un ataque contra la naturaleza, sino también una mutilación de la personalidad femenina y un impulso al suicidio por la desvitalización de su propio sexo” (136). Pero es de resaltar que Loynaz no condena a Bárbara a *ensoñarse* con un amante como la protagonista de La última niebla, cuya

⁷⁶ Citado en la compilación de Eduardo Galeano et al 1492-1992: Quinientos años después: América viva, Madrid: Revolución, 1989 (125).

irrealidad inspira todo un dilema irresuelto femenino; ni tampoco a suicidarse, aunque la exponga a una muerte asociada con el erotismo. Su heroína lo es porque, autoconsciente, logra *encarar* el mundo, y si “pega su cara pálida a los barrotes de hierro” (316) que la separan del mundo *civilizado*, éste no escapa a su mirada vigilante y rebelde. En el epílogo de esta historia de final abierto que es Jardín, su autora no ha querido privar a la protagonista de la opción –cercana o lejana– de sortear “por arriba” la reja que la separa de ese mundo, buscando ofrecerle algo más: la posibilidad de reivindicar el espíritu de un objeto humano mancomunado con la naturaleza: el jardín, porque, a fin de cuentas, “[e]n él había crecido, y más que en él, de él mismo” (68).

Pero si bien Loynaz coincide con Bombal en presentar a la mujer en conflicto con su medio burgués y con la acción “civilizadora” del hombre, nos hace ver que Bárbara se deja guiar por éste pero sin perder su propia brújula. Para su personaje protagónico, el fin justifica los medios, y uno de sus principales fines es exponerse al mundo dominado por los hombres para, con una nueva escala personal construida a base de experiencias vividas –y, también, leídas–, entender la magnitud de su refugio-jardín como semilla de la que ha nacido. Por eso, al escribir que Bárbara experimenta “aquella inquietud oscura e incurable que la corroía por dentro desde el principio del mundo” (275), tal parece que la autora de Jardín asume el estereotipado concepto conocido como *el eterno femenino*. Sin embargo –en mi opinión–, prima en ella un punto de vista subversivo: su visión personal modifica el concepto estático (y extático) del papel de la mujer para recontextualizarlo como –lo que propongo llamar en su caso– *eterno inconforme femenino*, reflejando, así, una toma de conciencia: femenina y feminista al mismo tiempo.

El jardín loynaciano, símbolo de la construcción humana, *imago mundi*, podrá quedar convertido en reducto por los hombres; pero hay en él, por lo menos, una mujer consciente del conflicto –¿eterno?– del progreso humano frente a la naturaleza, que en su calidad simbólica revela, paralelamente, otro antagonismo: el de la mujer frente al discurso de poder del *sexo* –literalmente– *opuesto*. Valga reparar en esta señal simbólica de Jardín: los dos amantes a los que Bárbara se expone, uno *vicarious*, sustitutivo (el autor de las cartas) y otro real (el marino), carecen de nombre propio en la novela.

Del eterno *inconforme* femenino parece desprenderse “el tema central del libro, que es el de un Eros imantado hacia la libertad”, según García Marruz (560). En ese contexto, y para representar tropológicamente la contraposición *prisión-libertad* en la novela, Loynaz recurre a la metonimia. Esas “lanzas de la reja” del jardín aluden a una barrera –franqueable– que la separa del poder de los hombres: el límite de un territorio amenazado (el jardín-selva) en el que Bárbara, si entendemos bien la insinuación de la escritora, encontrará una provocación para trasponer “por arriba” los “barrotes de hierro”, *imantada hacia la libertad*.

El jardín simbólico de Loynaz entronca, como el Edén de la Biblia, con el mito del *paraíso perdido*. Sin embargo, se diferencia de él en su imbricación con un símbolo femenino y feminista al mismo tiempo –polaridad reconciliada en la novela–: esa tercera mujer curiosa llamada Bárbara, quien, como Eva, transgrede la ley impuesta, ha comprobado que “el hombre es el amo de sus fines y esclavo de sus medios” (Fuentes 20). Uno de los significados de ese jardín, el de ‘mujer’, supone en ella una nueva versión de sí misma: inconforme, resistente, contestataria. Esos barrotes tras los cuales Loynaz ha querido situar a la curiosa protagonista, quien observa atentamente el discurrir –descrito

con pincelada paródica– de *hombres afeitados y mujeres sonrientes* que trae la civilización invasora moderna, la incitan a un nuevo salto rebelde desde sus predios, “por arriba . . . por siempre.”

Según García Marruz, “[l]a novela no tiene sólo dos partes que obedecen a dos tiempos distintos –el [siglo] XIX romántico y el de la ‘prisa’ de nuestras modernas urbes– sino dos concepciones distintas de la mujer como naturaleza o como ser histórico. Corresponde a la segunda mitad de la obra esta ‘entrada en el mundo’ de la protagonista . . .” (555). Por otra parte, Ileana Rodríguez sostiene que la dinámica de descubrimiento de Bárbara refleja una perspectiva feminista, ya que el jardín representa “a laboratory, a cabinet, a world, and Woman an experimenter, an explorer, an interpreter” en el acto de autorrealización (cit. en Fernández-Vázquez 169). Y creo que intérprete es la palabra clave. Bárbara es intérprete de sí misma en la voz dialéctica de su creadora y, además, intérprete de la mujer como género, inconforme con su destino, que aspira a la libertad *por encima de los barrotes de hierro* del jardín “del que que ha crecido”.

La conminación de la novela parece estar vigente en nuestro siglo: “Hay un jardín que viene sobre el mundo . . . ¡Jardín, jardín obscuro, jardín de las tinieblas, no viene, no, sobre la tierra; vuelve a ella agigantado y vengativo! . . . Es agua encharcada en tus ojos, tierra en tu pensamiento, espina en tu corazón. ¿De qué huyes, entonces, si estás huyendo de ti mismo, si el jardín eres tú?” (65). Ese *tú* apostrofado lo encarna, tropológicamente –metonímicamente–, el constructor-destructor de las invasiones civilizadoras que en el mundo han sido: el hombre.

Aunque en mi estudio he evitado recurrir a la autorreferencialidad metatextual de Loynaz para respaldar mis juicios, debo confesar que el comentario que reproduzco a

continuación, escrito por Loynaz en una carta a su amigo (y albacea) Martínez Malo en 1982, me parece realmente inspirador de posibles lecturas feministas de Jardín:

¿Recuerda, Aldo, aquella carta . . . de una persona desconocida que me rogaba que le aclarase para su tranquilidad, si por fin Bárbara moría en la novela? Le contesté que no lo sabía, y le contesté sinceramente aunque ahora me parece que Bárbara está condenada a vivir por los siglos de los siglos, tal vez porque en ella se funden todas las mujeres del mundo, las que están vivas y las que están muertas y las que no han nacido todavía . . . (160).

Este *jardín* de Bárbara nos muestra, en su *fronda* entrecruzada por el tiempo, las *raíces* de una poesía subversiva *cultivada* por una poeta desde la vital *semilla* de su inteligencia.

CONCLUSIÓN: Jardín como discurso tropológico subversivo

“Dulce María ha recorrido el siglo [XX] . . . Su modo de decir –tan simple– resultó muy subversivo, casi excéntrico en medio del barroco proliferante que practicábamos entonces . . .”

Severo Sarduy (“Eternidad y pudor”⁷⁷)

He intentado mostrar en este trabajo cómo el lenguaje tropológico o figurado de la novela Jardín, de Dulce María Loynaz (1902-1997), es un recurso literario con una doble función: expresar la visión del mundo de la autora y crear un diálogo implícito con el público lector. Centrándome en esa particularidad del discurso loynaciano, destaco en él un pensamiento reflexivo profundo que subvierte algunas de las convenciones estético-ideológicas de su tiempo.

Mi investigación se ha basado en varias premisas: la consideración del texto como *obra abierta* del semiólogo Umberto Eco; el papel activo del lector o la lectora señalado por la *teoría de la recepción*; y, como eje de las referencias, el enfoque crítico que propone Mijaíl Bajtín al describir el *dialogismo* en la novela. Me he apoyado también en algunos ensayos de tratadistas contemporáneos, tales como: Roman Jakobson, Hayden White, Paul De Man y Jürgen Habermas, entre otros; y, repasando sus planteamientos, he discutido opiniones como la de De Man según la cual los tropos atentan contra la idea de totalidad de un texto, o la del propio Bajtín, quien excluye la poesía de la llamada *heteroglosia dialogista*.

He examinado algunos de los juicios emitidos sobre Jardín desde 1951 (fecha de su aparición) hasta años recientes, según los cuales hay en ella oposiciones o antinomias como las siguientes: poesía-prosa, lírica-novela, palabra-silencio, ser humano-entorno,

⁷⁷ En Diario 16, Madrid, 6 de noviembre de 1992.

vida-muerte, novela de personaje-novela de ambiente, civilización-barbarie, verdad objetiva-verdad subjetiva, posmodernismo-vanguardismo, discurso femenino-discurso feminista; y además, el criterio según el cual lo antitético o paradójico es inmanente en la concepción artístico-literaria loynaziana. Sin embargo, he procurado, más que negar esos juicios, dialogar con ellos y considerar las presuntas oposiciones de Jardín como *polaridades* no excluyentes, desde una perspectiva integradora.

En mi ensayo, he concebido esas polaridades sobre la base de los fundamentos estético-ideológicos de la escritura de Loynaz, explorando la convergencia de algunos de éstos en Jardín: la intertextualidad literaria, un dialogismo de naturaleza lírica y la intersubjetividad entendida al modo habermasiano. En relación con ellos, he analizado la función (o funciones) de los tropos: metáfora, símbolo, sinécdoque y metonimia en el discurso poético de la novelista.

He descubierto en Jardín la presencia de un modo de expresión literaria que propongo llamar *dialirismo*, es decir, la comunicación figurada, mediante los tropos, de una realidad lírico-narrativa a través de un texto que se reconstruye o re-crea en un diálogo implícito con el público lector, *convocado* por la autora. Combino en mi enfoque el dialogismo bajtiniano y la teoría de la recepción, pues entiendo que la voz de la escritora se completa y actualiza con la participación reflexiva de sus lectores y lectoras en la novela.

Interpretando la escritura de Loynaz, he estudiado una de las *polaridades* de Jardín: su fluctuación entre la palabra y el silencio. En mi criterio, la doble significación de éste, en cuanto subtema de la novela y como actitud de la autora ante el texto mismo, es una propiedad dialírica. Al destacar esa característica, he querido demostrar cómo la

poeta, subvirtiendo el uso tradicional de los puntos suspensivos, dota a ese signo lingüístico –verdadera constante semiótica en ella– de una nueva función: *horadar* el texto para provocar la implicación inteligente de quien lee y, con ello, potenciar o actualizar sus significados posibles.

La clave del dialirismo de Jardín está, en mi interpretación, en el uso del apóstrofe como recurso dialírico. En la novela se invoca, en varios de sus pasajes, a un *tú implicado* e *implicador* como el de esta pregunta clave: “¿De qué huyes si estás huyendo de ti mismo, si el jardín eres tú?”; o a un *nosotros* involucrado en la reflexión profunda: “Es la invasión del reino vegetal . . . que triunfa de nuestra hermosa animalidad . . . de nuestra inteligencia”. En esa tácita inclusión creo ver una evidencia del carácter provocador del dialirismo loynaciano.

Para ubicar la novela en tiempo y espacio, he explorado los contextos histórico-literarios que más influyen en Loynaz, bosquejando la tradición en que se inscribe y, sobre todo, considerando sus ascendientes: Proust, Joyce, Woolf, Darío, Martí, Tagore, Juan Ramón Jiménez, la *novela de la tierra*, entre otros, así como sus filiaciones artísticas. Muestro, además, cómo la crítica –propensa a las clasificaciones– polariza el texto de Jardín entre varias tendencias: la neorromántica, la modernista, la posmodernista, la prevanguardista o la vanguardista; y sugiero que, en lugar de encasillarlo con etiquetas, se descubra en él, como novela, el *genre-in-the-making* (el rehacerse continuo del género) bajtiniano, y en su lirismo una función dialírica.

He querido detenerme en ciertas “polaridades” de Jardín que, en mi criterio, evidencian el carácter integrador de la novela como reflejo de una extensa tradición histórico-cultural. Expongo que en esas tensiones del texto subyacen varios aspectos

conceptuales: su intertextualidad en cuanto a estilo literario, su filiación primitivista y la ideología femenino-feminista que en él se debate.

En cuanto a sus afinidades literarias, he analizado, entre otras, la relación de la Loynaz de Jardín con el modernismo y el posmodernismo, mencionando algunas diferencias que la separan de las escritoras hispanoamericanas de su tiempo, sobre todo de las representantes del llamado *intimismo posmodernista femenino*: Alfonsina Storni, Delmira Agustini, Gabriela Mistral y, además, María Luisa Bombal con respecto a su novela La última niebla. Expongo cómo Jardín hereda del modernismo la intensidad del lenguaje tropológico, especialmente en su potenciación del símbolo, y del posmodernismo la sencillez lírica aunque matizada por referencias culteranas. Explico que Loynaz asimila esos influjos pero los trasciende creativamente, y que su relación con el vanguardismo ocurre, más bien, en el nivel temático, con el futurismo por ejemplo, y en su experimento con la dimensión tropológica del signo lingüístico.

En mi estudio he abordado un aspecto de Jardín no estudiado por la crítica: su filiación con el Primitivismo, sobre todo con respecto a la consabida polaridad hispanoamericana *civilización contra barbarie*. He examinado esa oposición explicando la huella primitivista en el más amplio sentido cultural –de acuerdo con el punto de vista de Erik Camayd-Freixas– y en contraste con la visión del progreso que posee la autora. En ese empeño, he incursionado en la teoría freudiana del psicoanálisis para mostrar cómo Jardín es, sobre todo, *terreno* de un primitivismo en que el lenguaje revela las claves de un pensamiento contestatario con respecto al discurso de poder masculino.

En relación con este último aspecto, demuestro que Jardín se convierte en polémico *campo* discursivo donde Loynaz discute la posición de la mujer en un mundo

dirigido por el hombre. En su novela las referencias no pueden ser más explícitas: la escritora impugna el poder androcéntrico rechazando los significantes que tradicionalmente, en su contenido cultural, han codificado la imagen femenina con estereotipos machistas. Sostengo que la protagonista es criatura pensante a través de una voz lírico-narrativa, confabulada con el público lector y que, a la vez, *nos* hace pensar inteligentemente; personaje que transita desde el concepto signado por las convenciones de *lo femenino* asociado con la casa, el jardín y la noción de *ángel del hogar* (ante las que se rebela como nueva Nora ibseniana), hasta el cuestionamiento subversivo de un discurso de poder ya milenario. Me ha interesado destacar cómo esa mujer impreca, desde la voz narrativa de la novela, a un *tú*-hombre implícito omnipresente: “No lo sabes, no te sabes cercado, copado en el espacio que crees tuyo”. Con ejemplos extraídos del texto, he intentado demostrar cómo Bárbara deviene intérprete de sí misma pero aliada con el público lector: heroína *imantada hacia la libertad* “por encima de los barrotes de hierro” que separan el jardín “en que ha crecido”, de “la civilización invasora de los hombres”.

En conclusión, he explorado el *jardín-selva* que es la novela loynaciana, procurando mostrar que su *terreno*, su mundo poético, es ancho y no ajeno: literatura, filosofía, arte, psicología, historia, religión, estética, semiótica. Sin embargo, aún me pregunto por qué Jardín sigue siendo *rara avis* en la narrativa hispánica. Presumo que sea, talvez, por la *rareza* nuestra de no aceptar plenamente el desafío de re-pensar con Loynaz el *jardín* que, “sin saberlo, regamos con nuestra sangre”; o de no asumir, al modo de la poeta, la palabra literaria como diálogo, lo femenino como inteligencia de mujer, la

poesía como “razón de ser del relato”, y el lenguaje tropológico –con sus silencios– como un medio dialírico con poderes reales de convocatoria y subversión.

He querido, en fin, hallar para este ensayo algunas razones más que justifiquen la importancia de Jardín en las letras hispanas, persuadido como estoy de que esta novela es, como toda obra clásica: *arcaica y nueva, dormida y despierta a la vez.*

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta Gómez, Luis A. El lector y la obra: Teoría de la recepción literaria. Madrid: Gredos, 1989.
- Aguirre, Mirta. “En torno a la expresión poética”. Universidad de La Habana N° 195, enero de 1972.
- . Los caminos poéticos del lenguaje. La Habana: Letras Cubanas, 1979.
- Agustini, Delmira. Poesías completas. 4ª ed. Selección y prólogo Alberto Cum Zelde. Buenos Aires: Losada, 1971.
- Alonso, Amado. “Aparición de una novelista”. Prólogo. La última niebla. 5ª ed. Buenos Aires: Andina, 1970.
- Alonso, Martín. Ciencia del lenguaje y arte del estilo. 10ª ed. Madrid: Aguilar, 1971.
- Alonso Fernández, Santos, et. al. Diccionario de literatura universal. Madrid: Anaya, 1985.
- Anderson Imbert, Enrique. “Otras opiniones” [1954]. Valoración múltiple: Dulce María Loynaz [1987]. Ed. Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 1991.
- Arancibia, Juana Alcira. “A manera de introducción”. Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica, siglo XX. San José de Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana, 1984.
- Arcos, Jorge Luis. “Las palabras son islas: Introducción a la poesía cubana del siglo XX”. Las palabras son islas. La Habana: Letras Cubanas, 1999.
- Areta Marigó, Gema. “Polvillo de purpurina: la poesía colada de Dulce María Loynaz”. Alemany Bay, Carmen, y Remedios Mataix Azuar. Eds. Sobre Dulce María Loynaz: Ensayos acerca de su poesía, sus prosas y sus opiniones literarias. Madrid: Verbum, 2007.
- Arias de la Canal. El protoidioma en la poesía de Dulce María Loynaz. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2000.
- Augier, Ángel. “Silencio y poesía”. Valoración múltiple: Dulce María Loynaz [1987]. Ed. Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 1991.
- Azevedo, Milton M. Introducción a la lingüística española. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1992.

- Bajtín, Mijaíl M. “Discourse in the Novel”. The Dialogic Imagination. Austin: University of Texas Press, 1981.
- . Estética de la creación verbal. 2ª ed. en español. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo Veintiuno Editores, 1985.
- . Problemas de la poética de Dostoievski. Trad. Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Ballagas, Emilio. “Biografía simbólica” [1952]. Valoración múltiple: Dulce María Loynaz. Ed. Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 1991.
- Baquero, Gastón. Acercamiento a Dulce María Loynaz. Madrid: Cultura Hispánica, 1993.
- . “Lea usted Jardín, ese libro de Dulce María Loynaz...” [1952]. Valoración múltiple: Dulce María Loynaz. Ed. Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 1991.
- Barnatán, Marcos Ricardo. Narraciones. Madrid: Cátedra, 1990.
- Barthes, Roland. El grado cero de la escritura. 8ª ed. México: Siglo Veintiuno, 1986.
- . El susurro del lenguaje. Barcelona: Paidós, 1987.
- Bataille, Georges. L’erotisme. París: Éditions de Minuit, 1957.
- . The Tears of Eros. Trad. Peter Connor. San Francisco: City Lights Books, 1989.
- Baudelaire, Charles. Obras. Trad. Nydia Lamarque. Madrid: Aguilar, 1963.
- Bellini, Giuseppe. Historia de la literatura hispanoamericana. Madrid: Casalia, 1985.
- Beristáin, Helena. Diccionario de retórica y poética. 3ª ed. México: Porrúa, 1992.
- Birmingham-Pokorny, Elba D. “Rasgando el silencio: mujer, nación y libertad en el discurso poético de *Últimos días de una casa*”. Dulce María Loynaz: Cien años después. Humberto López Cruz y Luis A. Jiménez (selección e introducción). Madrid: Hispano Cubana, 2004.
- Bobes, Marilyn. “La poesía del silencio”. Valoración múltiple: Dulce María Loynaz [1987]. Ed. Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 1991.
- Bombal, María Luisa. La última niebla. 5ª ed. Buenos Aires: Andina, 1970.

- Booth, Wayne C. "Distance and Point-of-View: An Essay in Classification". The Theory of the Novel. Ed. Philip Stevick. Nueva York: Free Press, 1967.
- Borbón, Juan Carlos de. "Una poesía del pudor". Eds. Aldo Martínez Malo et al. Dulce María: "El que no ponga el alma de raíz, se seca". Reimp. Pinar del Río: Vitral, 1997.
- Borges, Jorge Luis. "Pierre Menard, autor del Quijote". Narraciones. Madrid: Cátedra, 1990.
- . Siete noches. 4ª reimp. Madrid: Alianza, 2005.
- Bourneuf, Roland, y Réal Ouellet. La novela. Trad. Enric Sullà. Barcelona: Ariel, 1985.
- Boza Masvidal, Aurelio. Dulce María Loynaz: Poesía, ensueño y silencio. La Habana: Imprenta de la Universidad, 1948.
- Bravo, Víctor. Los poderes de la ficción. Caracas: Monte Ávila, 1987.
- Bueno, Salvador. "Con la poetisa en los años cincuenta" [1988]. Valoración múltiple: Dulce María Loynaz. Ed. Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 1991.
- . Historia de la literatura cubana. La Habana: Ministerio de Educación, 1963.
- . "Perspectiva crítica de Dulce María Loynaz". El protoidioma de Dulce María Loynaz. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2000.
- Cabrera Vivanco, Ana. La voz del silencio. La Habana: Ciencias Sociales, 2000.
- Camayd-Freixas, Erik. Realismo mágico y primitivismo: Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez. Lanham, MD: University Press of America, 1998.
- Camayd-Freixas, Erik, y José E. González. Eds. Primitivism and Identity in Latin America: Essays on Art, Literature, and Culture: Essays on Art, Literature, and Culture. Tucson: University of Arizona Press, 2000.
- Capote Cruz, Zaida. Contra el silencio. La Habana: Letras Cubanas, 2005.
- Casal, Julián del. Bustos y rimas. Miami: Editorial Cubana, 1993.
- Castelo, Santiago. "Eran las once y media de la mañana, hora habanera". ABC 6 de noviembre de 1992: 57.
- Cerdá Massó, Ramón, et al. Diccionario de lingüística. Madrid: Anaya, 1986.

- Chacón y Calvo, José María. “Una novela lírica” [1952]. Valoración múltiple: Dulce María Loynaz. Ed. Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 1991.
- Chaer, Laura. “La grande ausencia en la obra de Dulce María Loynaz” [1961]. Valoración múltiple: Dulce María Loynaz. Ed. Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 1991.
- Cixous, Hélène. La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura. 1ª reimp. Trad. Ana María Moix. Barcelona: Anthropos, 2001.
- . Reading with Clarice Lispector. Ed. y trad. Verena Andermatt Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- Cohen, Sara. El silencio de los poetas. Buenos Aires: Biblos, 2002.
- Cohn, Dorrit. Transparent Minds. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Collazos, Oscar. Los vanguardismos en la América Latina. Barcelona: Ediciones Península, 1977.
- Conley, Verena Andermatt. Hélène Cixous: Writing the Feminine. Lincoln: University of Nebraska Press, 1984.
- Corvalán, Octavio. El postmodernismo. Nueva York: Las Américas Publishing Company, 1961.
- De Man, Paul. Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Diccionario de la literatura cubana. Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba. La Habana: Letras Cubanas, 1980.
- Eagleton, Terry. Una introducción a la teoría literaria. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Eco, Umberto. Tratado de semiótica general. Barcelona y México: Lumen y Nueva Imagen, 1978.
- Edgar, Andrew. Habermas: The Key Concepts. New York: Routledge, 2006.
- Fernández, Jesse. El poema en prosa en Hispanoamérica: Del modernismo a la vanguardia (Estudio y antología). Madrid: Poesía Hisperián, 1994.

- Fernández, Teodosio. “Sobre el contexto literario de Dulce María Loynaz”. Sobre Dulce María Loynaz: Ensayos acerca de su poesía, sus prosas y sus opiniones literarias. Eds. Carmen Alemany Bay y Remedios Mataix Azuar. Madrid: Verbum, 2007.
- Fernández-Vázquez, Antonio A. “Estructura y manipulación del tiempo en Jardín”. Dulce María Loynaz: Cien años después. Madrid: Hispano Cubana, 2004.
- Fiol, Roberto. “La tercera mujer curiosa y su jardín” [1988]. Valoración múltiple: Dulce María Loynaz. Ed. Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 1991.
- Florit, Eugenio. “Una voz definitiva en la lírica cubana” [1952]. Valoración múltiple: Dulce María Loynaz. Ed. Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 1991.
- Florit, Eugenio, y José Olivio Jiménez. Eds. “Estudio preliminar”. Poesía hispanoamericana desde el modernismo. Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc., 1968.
- Fornet, Jorge. Los nuevos paradigmas: Prólogo narrativo al siglo XXI. La Habana: Letras Cubanas, 2006.
- Foucault, Michel. Madness and Civilization. Trad. Richard Howard. Nueva York: Vintage, 1973.
- Freedman, Ralph. La novela lírica. Barcelona: Barral, 1972.
- Freud, Sigmund. Civilization and Its Discontents. Trad. y Ed. James Strachey. Nueva York: W.W. Norton & Company, 1961.
- Friedrich, Hugo. La estructura de la lírica moderna. Barcelona: Seix Barral, 1961.
- Frye, Northrop. Anatomy of Criticism: Four Essays. 3ª imp. New Jersey: Princeton University Press, 1973.
- Fuentes, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Gabás, Raúl. J. Habermas: Dominio técnico y comunidad lingüística. 1ª ed. Barcelona: Ariel, 1980.
- García-Luengo, Eusebio. “Paisaje y aire de los tiempos” [1958]. Valoración múltiple: Dulce María Loynaz. Ed. Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 1991.
- García Marruz, Fina. “Jardín: una novela inatendida” [1987]. Valoración múltiple: Dulce María Loynaz. Ed. Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 1991.

- García Méndez. “Por una escucha bajtiniana de la novela latinoamericana”. Casa de las Américas N° 160. La Habana, enero-febrero, 1987.
- Garrandés, Alberto. “Dulce María Loynaz, Jardín y el siglo XXI”. Presunciones. La Habana: Letras Cubanas, 2005.
- . “Jardín como novela simbolista”. Síntomas: Ensayos críticos. La Habana: Unión, 1999.
- . Silencio y destino: Arquetipos culturales y representación simbólica en *Jardín de Dulce María Loynaz*. Madrid: Plaza Mayor, 2002.
- Gertel, Zunilda. La novela hispanoamericana contemporánea. Buenos Aires: Columba, 1970.
- Gilbert, Sandra M., y Susan Gubar. No Man’s Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. Vol. 1. The War of the Words. New Haven: Yale University Press, 1988.
- . The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Glucksberg, Sam. Understanding Figurative Language. Nueva York: Oxford University Press, 2001.
- González, Manuel Pedro. “Prefacio a la edición española de Lucía Jerez”. Lucía Jerez. Madrid: Gredos, 1969.
- González Castro, Vicente. La hija del General. La Habana: Editorial del Ministerio de Educación Superior, 1991.
- Greimas, Algirdas Julien. “El objeto poético”. Ensayos de semiótica poética. Comp. A. J. Greimas. Barcelona: Planeta, 1976.
- . “La isotopía del discurso”. Semántica estructural: Investigación metodológica. Madrid: Gredos, 1976.
- Guerra-Cunningham, Lucía. “Hacia una estética femenina”. Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica, siglo XX. Tomo 1. Ed. Juana Alcira Arancibia. San José de Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana, 1984.
- . La narrativa de Lucía Bombal: Una visión de la existencia femenina. Madrid: Playor, 1980.
- Gullón, Ricardo. La novela lírica. Madrid: Cátedra, 1984.

- Hadatty Mora, Yanna. Autofagia y narración. Madrid: Iberoamericana, 2003.
- Henríquez Ureña, Max. “Dulce María Loynaz y la poesía femenina en Cuba” [1954]. Valoración múltiple: Dulce María Loynaz. Ed. Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 1991.
- . Panorama histórico de la literatura cubana. La Habana: Edición Revolucionaria, 1967.
- Henríquez Ureña, Pedro. Las corrientes literarias de la América hispánica [1954]. La Habana: Edición Revolucionaria, 1971.
- The Herder Dictionary of Symbols. 2ª reimp. Illinois: Chiron, 1994.
- Horno-Delgado, Asunción. Margen acuático: Poesía de Dulce María Loynaz. Madrid: Júcar, 1998.
- Ibarbourou, Juana de. Antología poética. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1970.
- Irigaray, Luce. Speculum: Espéculo de la otra mujer. Madrid: Saltés, 1978.
- Iser, Wolfgang. The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- Jakobson, Roman, y Morris Halle. Fundamentals of Language. 2ª ed. La Haya: Mouton, 1971.
- . Lingüística y Poética. 2ª ed. Madrid: Cátedra, 1983.
- Jiménez, Juan Ramón. “Dulce María Loynaz” [1937]. Valoración múltiple: Dulce María Loynaz. Ed. Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 1991.
- . Tercera antología poética. 2ª ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 1970.
- Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Trad. María D. Mouton y V. García Yebra. 4ª ed. revisada. Madrid: Gredos, 1981.
- Kristeva, Julia. Black Sun: Depression and Melancholia. Nueva York: Columbia University Press, 1989.
- . El texto de la novela. Barcelona: Lumen, 1974.
- . “La productividad llamada texto”. Lo verosímil. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974.

- . “Poesía y negatividad”. Semiótica 2. Madrid: Fundamentos, 1978.
- Labrador Ruiz, Enrique. El laberinto de sí mismo. Ed. facsímile. Nueva York: Senda Nueva de Ediciones, 1983.
- Lacan, Jacques. Escritos I. México: Siglo Veintiuno, 1971.
- Lakoff, George, y Mark Johnson. Metaphors We Live By. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- Lapesa, Rafael. Introducción a los estudios literarios. Salamanca: Cátedra, 1981.
- Lazo, Raimundo. Historia de la literatura hispanoamericana. México: Porrúa, 1965.
- . La literatura cubana. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1965.
- . La teoría de las generaciones y su aplicación al estudio histórico de la literatura cubana. México: Cuadernos del Centro de estudios literarios, 1972.
- . “Un milagro estético de sencillez” [1971]. Valoración múltiple: Dulce María Loynaz. Ed. Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 1991.
- Lechado García, José Manuel. Diccionario de eufemismos. Madrid: Verbum, 2000.
- Libertella, Héctor. Nueva escritura en Latinoamérica. Caracas: Monte Ávila Editores, 1977.
- López, César. “Prólogo”. Dulce María Loynaz: Poesía. La Habana: Letras Cubanas, 2002.
- López Cruz, Humberto, y Luis A. Jiménez (selección e introducción). Dulce María Loynaz: Cien años después. Madrid: Hispano Cubana, 2004.
- Lovejoy, Arthur O., y George Boas. A Documentary History of Primitivism and Related Ideas in Antiquity [1935]. Nueva York: Octagon, 1965.
- Loveluck, Juan. La novela hispanoamericana. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969.
- Loynaz, Dulce María. Cartas a Chacón. Cartas a Ballagas. La Habana: Ediciones Extramuros, 1996.
- . “Carta al señor Aldo Martínez Malo”. Eds. Aldo Martínez Malo et al. Dulce María: “El que no ponga el alma de raíz, se seca”. 1ª reimp. Pinar del Río: Vitral, 1997.

- . Cartas que no se extraviaron. Comp. Aldo Martínez Malo. Valladolid: Fundación Jorge Guillén y Fundación Hermanos Loynaz, 1997.
- . Dulce María Loynaz: Poesía. La Habana: Letras Cubanas, 2002.
- . Ensayos literarios. Salamanca: Universidad, 1993.
- . Fe de vida. La Habana: Letras Cubanas, 1995.
- . Jardín. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- . “La risa, cuando no puede participarse, hermana a los hombres” (Discurso de aceptación del premio Cervantes). Eds. Aldo Martínez Malo et al. Dulce María: “El que no ponga el alma de raíz, se seca”. 1ª reimp. Pinar del Río: Vitral, 1997.
- . “Mi poesía: autocrítica”. Ensayos literarios. Salamanca: Universidad, 1993.
- . “Nuestros primeros años” [1987]. Valoración múltiple: Dulce María Loynaz. Ed. Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 1991.
- . Poemas náufragos. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, 1992.
- . “¿Por qué Pinar del Río?” (Discurso pronunciado el 1º de diciembre de 1987, al recibir el Premio Nacional de Literatura). Eds. Aldo Martínez Malo et al. Dulce María: “El que no ponga el alma de raíz, se seca”. 1ª reimp. Pinar del Río: Vitral, 1997.
- Marcos Álvarez, Fernando. Diccionario práctico de recursos expresivos (figuras y tropos). Madrid: Manuales UNEX, No. 3, 1989.
- Marquina, Rafael. “Jardín y el tiempo” [1952]. Valoración múltiple: Dulce María Loynaz. Ed. Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 1991.
- . “Una poetisa cubana” [1938]. Valoración múltiple: Dulce María Loynaz. Ed. Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 1991.
- Martínez Malo, Aldo. “Cómo se escribió Jardín”. Dulce María Loynaz. Estudios e investigaciones. (www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Loynaz)
- . Confesiones de Dulce María Loynaz. La Habana: José Martí, 1999.
- Martínez Malo, Aldo, et al. Eds. Dulce María: “El que no ponga el alma de raíz, se seca”. Reimp. Pinar del Río: Vitral, 1997.

- Mateo, María Asunción. “Dulce María en el corazón varado de La Habana”. ABC 18 de julio de 1992: 50.
- Micheli, Mario de. Las vanguardias artísticas del siglo XX. La Habana: Ediciones Unión, 1967.
- Ministerio de Cultura. Dulce María Loynaz, Premio de Literatura en lengua castellana Miguel de Cervantes 1992. Ed. Dirección General del Libro y Bibliotecas. Madrid: Centro de las Letras Españolas, 1992.
- Mistral, Gabriela. Gabriela Mistral: Antología poética. 4ª ed. 2ª reimp. Madrid: Aguilar, 1976.
- Moi, Toril. Teoría literaria feminista (TLF). Madrid: Cátedra, 1989.
- . The Kristeva Reader (TKR). Nueva York: Columbia University Press, 1986.
- Montero, Susana A. La narrativa femenina cubana: 1923-1958. La Habana: Academia, 1989.
- . “Poética de la novela Jardín” [1987]. Valoración múltiple: Dulce María Loynaz. Ed. Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 1991.
- Mora Escalante, Sonia M., et al. “El segundo sexo: la segunda literatura”. Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica, siglo XX. Tomo 1. Ed. Juana Alcira Arancibia. San José de Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana, 1984.
- Moral, Rafael del. Diccionario práctico del comentario de textos literarios. Madrid: Verbum, 1995.
- Núñez, Ana Rosa. ed. Homenaje a Dulce María Loynaz, Premio Cervantes 1992. Miami: Universal, 1993.
- Oramas, Ada. “Lo inimaginado en la Loynaz”. La Habana: Tribuna 4 de mayo de 1997: 7.
- Oroz, Silvia. Tomás Gutiérrez Alea: Los filmes que no filmé. La Habana: Unión, 1989.
- Ortega y Gasset, José. Ortega y Gasset: Sus mejores páginas. Ed. Manuel Durán. Englewood Cliff: Prentice Hall, 1966.
- Padilla, Heberto. “Dulce María, la cubana”. Acercamiento a Dulce María Loynaz. Comp. Gastón Baquero. Madrid: Cultura Hispánica, 1993.

- . "La cubana". ABC 28 de abril de 1997: 50.
- Padrón, Juan Nicolás. "Prólogo". La voz del silencio. La Habana: Ciencias Sociales, 2000.
- Pedraza, Felipe B., y Milagros Rodríguez. Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana. Madrid: EDAF, 2000.
- Penalva, Joaquín Juan. "Residencia en La Habana: la poesía de Dulce María Loynaz". Sobre Dulce María Loynaz: Ensayos acerca de su poesía, sus prosas y sus opiniones literarias. Alemany Bay, Carmen, y Remedios Mataix Azuar. Eds. Madrid: Verbum, 2007.
- Pino, José Manuel del. Montajes y fragmentos: Una aproximación a la narrativa española de vanguardia. Ámsterdam: Rodopi, 1995.
- Portilla, Juan Ramón de la. La mirada entre los barrotes. Pinar del Río: Ediciones Loynaz, 2000.
- Portuondo, José A. Bosquejo histórico de las letras cubanas. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1962.
- . La historia de las generaciones. La Habana: Letras Cubanas, 1981.
- . "Voluntad de estilo en Dulce María Loynaz" [1987]. Valoración múltiple: Dulce María Loynaz. Ed. Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 1991.
- Puppo, María Lucía. La música del agua: Poesía y referencia en la obra de Dulce María Loynaz. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- Rastier, François. "Semántica de las isotopías". Ensayos de semiótica poética. Comp. A. J. Greimas. Barcelona: Planeta, 1976.
- Reid, Nicholas. Coleridge, Form and Symbol or The Ascertaining Vision. Aldershot: Ashgate, 2006.
- Reis, Carlos. Comentario de textos: Fundamentos teóricos y análisis literario. Trad. Ángel Marcos de Dios. Salamanca: Colegio de España, 1995.
- Remos, Juan J. "La mujer en el jardín" [1952]. Valoración múltiple: Dulce María Loynaz. Ed. Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 1991.
- Rodríguez Monegal, Emir. El boom de la novela latinoamericana. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972.

- Saíenz, Enrique. Indagaciones. La Habana: Letras Cubanas, 1998.
- Saíenz de Robles, Federico C. Ensayo de un diccionario de la literatura. T. 1. 3ª ed. Madrid: Aguilar, 1972.
- . “Otras opiniones” [1955]. Valoración múltiple: Dulce María Loynaz. Ed. Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 1991.
- Saíenz de Robles, Federico C. (hijo). “Jardín y los jóvenes” [1951] Valoración múltiple: Dulce María Loynaz. Ed. Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 1991.
- Salvador Jofre, Álvaro. El impuro amor de las ciudades (Notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano). La Habana: Casa de las Américas, 2002.
- Sánchez, Reinaldo. Labrador Ruiz ...tal cual: Conversaciones con Reinaldo Sánchez. Miami: Hispamerican Books, 1984.
- Sartre, Jean-Paul. Literature and Existentialism. Trad. Bernard Frechtman. 5ª ed. Nueva York: The Citadel Press, 1969.
- Schulman, Ivan A. “Lucía Jerez, una novela de la modernidad decimonónica”. Lucía Jerez. Buenos Aires: Stockcero, 2005.
- Sedeño Guillén, Kevin. “La insularidad en la obra de Dulce María Loynaz: ausencia de agua rodeada de agua”. Dulce María Loynaz: Cien años después. Madrid: Hispano Cubana, 2004.
- Sefchovich, Sara. Mujeres en espejo: Antología de narradoras latinoamericanas del siglo XX. México: Folios, 1983.
- Selden, Raman. La teoría literaria contemporánea. Trad. Juan G. López Guix. 2ª ed. y 2ª reimp. Barcelona: Ariel, 1996.
- Sellers, Susan. Ed. The Hélène Cixous Reader. Nueva York: Routledge, 1994.
- Shaw, Donald L. Nueva narrativa hispanoamericana. Madrid: Cátedra, 1985.
- Simón, Pedro. “Conversación con Dulce María Loynaz”. Valoración múltiple: Dulce María Loynaz. La Habana: Casa de las Américas, 1991.
- . “Prólogo”. Valoración múltiple: Dulce María Loynaz. La Habana: Casa de las Américas, 1991.

- , ed. Valoración múltiple: Dulce María Loynaz. La Habana: Casa de las Américas, 1991.
- Skármeta, Antonio. El cartero de Neruda (Ardiente paciencia). 2ª reimp. México: Plaza & Janes, 1996.
- Smith, Verity. “Dwarfed by Snow White: Feminist Revisions of Fairy Tale Discourse in the Narrative of María Luisa Bombal and Dulce María Loynaz”. Feminist Readings on Spanish and Latin American Literature. Eds. L. P. Condé y S. M. Hart. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1986.
- . “Eva sin paraíso: una lectura feminista de Jardín de Dulce María Loynaz”. Nueva Revista de Filología Hispánica XLI (1), 1993.
- Storni, Alfonsina. Alfonsina Storni: Antología poética. 3ª ed. Madrid: Busma, 1984.
- Tagore, Rabindranath. Ofrenda lírica. La Habana: Arte y Literatura, 1976.
- Toker, Leona. Eloquent Reticence: Withholding Information in Fictional Narrative. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1993.
- Torgovnick, Marianna. Gone Primitive. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- Torre, Esteban, y Manuel Ángel Vázquez. Fundamentos de poética española. Sevilla: Alfar, 1986.
- Uslar-Pietri, Arturo. Breve historia de la novela hispanoamericana. Madrid: Mediterráneo, 1979.
- Valerio Holguín, Fernando. “Primitive borders”. Primitivism and Identity in Latin America: Essays on Art, Literature, and Culture. Eds. Erik Camayd-Freixas y José E. González. Tucson: University of Arizona Press, 2000.
- Vargas, Vilma. Una semiología del texto poético. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1989.
- Verani, Hugo J. Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Roma: Bulzoni, 1976.
- Vidal, Hernán. María Luisa Bombal: La feminidad enajenada. San Antonio de Calonge, Gerona: Hijos de José Bosch, 1976.
- Vitier, Cintio. Cincuenta años de poesía cubana (1902-1952). La Habana: Ministerio de Educación, 1952.
- . Lo cubano en la poesía. La Habana: Letras Cubanas, 1970.

- . “Relieve en la ausencia” [1987]. Valoración múltiple: Dulce María Loynaz. Ed. Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 1991.
- White, Hayden. Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- . The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.
- . Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- Xirau, Ramón. Palabra y silencio. México: Siglo Veintiuno, 1968.
- Yáñez, Mirta. “Poetisas sí”. Álbum de poetisas cubanas. La Habana: Letras Cubanas, 1997.
- Yudin, Florence. The Vibrant Silence in Jorge Guillén’s Aire nuestro. Valencia: Chapel Hill, 1974.
- Zum Felde, Alberto. “Prólogo”. Comp. Delmira Agustini: Poesías completas. 4ª ed. Buenos Aires: Losada, 1971.

VITA

EUGENIO A. ANGULO

- 1978 B.A., Spanish Language and Literature
University of Havana
Havana, Cuba
- 1981-1998 Lecturer
Florida International University
Miami, Florida
- 1986-1990 Researcher/Editor
Editorial América, S.A. (Publishing Company)
Miami, Florida
- 1987 M.A., Hispanic Studies
Florida International University
Miami, Florida
- 1991 Free-lance Writer
The Miami Herald Publishing Company
- 1993-2009 Lecturer/Coordinator
University of Miami
Miami, Florida
- 2010-Present Senior Lecturer/Coordinator
University of Miami
Miami, Florida

PUBLICATIONS

- Voces que dictan. Madrid: Betania, 2003.
- Cómo escribir sin faltas de ortografía. Miami: Editorial América, S.A., 1988.
- Dudas del idioma español. Miami: Editorial América, S.A., 1987.
- “Antiepitafio para Florence Yudin”. Revista Hispano-Cubana. Madrid, Fall 2006: 179-180.
- “Antiepitafio para Florence Yudin”. Sinalefa. New York, August 2006: 7.
- “Pulsando el eco”. Ecós y pulsos. Miami: Taller Literario, 2001.
- “Florence L. Yudin: Nightglow: Borges’ Poetics of Blindness”. Variaciones Borges. University of Aarhus, Denmark. Vol. 6, 1998: 258-60.
- “Prólogo”. Rozando el paraíso. Brasilia: Thesaurus Editora, 1995.

