

ALEGATOS A LA REPRESENTACIÓN: EL CANON POÉTICO FEMENINO CUBANO DESDE SUS ORÍGENES HASTA LA AVELLANEDA.

Leer a las mujeres poetas que precedieron a la Avellaneda implica erigirse en practicante de diversos oficios que usualmente sólo gente tan rara como los académicos, llevamos metafóricamente a cabo, a saber: desenterrador, taxidermista, y fabulador de posibilidades iniciáticas, profesiones todas que convergen en lo que los actuales teóricos del canon literario consideran como el puntal de nuestra tarea como seleccionadores justos: es decir, historizar aquello que se fabuló en su día. En el intento de rescatar la producción poética femenina del destierro asumido dentro de las historias de la literatura cubana, se hace necesario consultar la labor histórico-literaria de críticos tales como Aurelio Mitjans, Juan J. Remos, y Max Henríquez Ureña, cuyas historias de la literatura cubana han contribuido a establecer el canon no sólo de la producción sino del valor otorgado a los textos poéticos femeninos. A esta canonización han contribuido también importantes antólogos de la lírica cubana tales como: Antonio López Prieto, José María Chacón y Calvo, y José Manuel Carbonell y Rivero tratando la poesía de ambos géneros, masculino y femenino, y Antonio González Curquejo, Domitila García de Coronado y Manuela Herrera de Herrera, condesa de Mortera con sus respectivas antologías de poesía femenina cubana en particular. Son los investigadores literarios del propio país los que históricamente han contribuido a la difusión o al ostracismo de la poética de estas autoras. A nivel bibliográfico es de inigualable importancia la recopilación hecha por Carlos Manuel Trelles y Govín, publicada en La Habana en 1927, que cubre el período que abarca desde el siglo XVII hasta 1916. De Trelles, el estadounidense Jeremiah Ford hace un extracto y la amplía en 1933 para la Universidad de Harvard. Historiográficamente, los críticos cubanos Raimundo Lazo y Roberto Fernández Retamar establecen la teoría de las generaciones como la más apropiada para adquirir un conocimiento equitativo y equilibrado de los diferentes autores que forjan un período generacional situando a cada uno de ellos en contraste con sus coetáneos. Lazo ejemplifica una tendencia de la crítica patriarcal que restringe los marcos generacionales a una participación puramente masculina, dejando a la mujer fuera del contexto generacional. Lazo plantea lo siguiente:

A nuestro juicio, en el proceso de constitución de las generaciones hay que distinguir la acción combinada de tres factores básicos: la coetaneidad, la comunidad de vivencias y la polarización de iniciativas. (15)

Por ello, teniendo en cuenta los principios constitutivos de cada generación, se hace necesario un replanteamiento de la circunstancia femenina dentro del marco social

e histórico en que aparece cada escritora para incorporar a cada una de ellas, por derecho propio e intransferible, a dichos marcos generacionales. Sin embargo, en 1954, Raimundo Lazo señala:

En nuestra historia, el caso de la mujer es de transcendencia histórica, y precisa verificar si constituye una excepción a la unidad y a los demás caracteres señalados en el proceso generacional. La experiencia prueba al observador que la mujer es difícilmente clasificable en los apartados de cualquier esquema histórico. No es pues extraño que generacionalmente lo sea también. Sin embargo ello no invalida la teoría cuya revisión venimos realizando. Sólo sirve para demostrar que la mujer, por causas biológicas y sociales, ha vivido siempre al margen de su generación; para indicarnos que en el plano histórico lo mismo que en la vida diaria las mujeres carecen de edad, y que en ambos casos sería inútil indiscreción tratar de precisársela, única manera de inscribirlas en el tiempo y de relacionarlas con lo histórico. Pero tan pronto la mujer, en cualquier situación o actividad, deja de ser pura y exclusivamente mujer, y se asimila al hombre en la manera de ser y de actuar, como de modo cada vez más frecuente ocurre en la vida contemporánea, ella penetra en la historia, y vive generacionalmente. En conclusión, la mujer es sólo un caso extrageneracional explicable por su marginación histórica que, lejos de limitar o invalidar la teoría de las generaciones, puede servir para comprobar la generalidad de su aplicación. (26-27)

Frente a la restrictiva consideración de Raimundo Lazo con respecto a la contribución femenina dentro de un enfoque generacional, cabe considerar algunos factores que operan dentro del discurso femenino, a saber:

1. La ausencia de edad en la mujer ha sido siempre una asunción predominantemente masculina, en su intención de conservar en la memoria el cuerpo joven y bello de la mujer concebida mayormente como objeto de deseo sexual. La negación del paso del tiempo asumida en una no verbalización de la edad femenina es un arma patriarcal que persigue, de forma inconsciente, la paralización del potencial psíquico e intelectual de la mujer concentrando así su energía en el aspecto más exterior de sí misma. La mujer no asume por sí misma tal circunstancia sino como una transacción más en su proceso de compra venta con la sociedad patriarcal en la que vive. La descortesía a la que se refiere Lazo parece algo superficial en un principio, pero se manifiesta como referente masculino ya que refleja toda la imposición de límites al desarrollo integral de la mujer a los que acabamos de referirnos. No obstante, ser cortés implica un respeto a la totalidad de la persona no a una fragmentación de la misma. Por ello puede apreciarse cierto nivel de falsedad intrínseca en tal percepción regida en su totalidad por una serie de pautas sociales burguesas.

2. La integración de la mujer en la historia es derecho inalienable de todo ser humano, y tiene un carácter propio e intransferible. No es pues lícito determinar esta entrada como propia del código masculino. Es interesante destacar el uso del verbo "penetrar" (denotativo de la fuerza sexual masculina) para indicar la descripción más exacta del proceso de asimilación genérica requerido. La falta de aceptación de la idiosincrasia femenina como potencial intrínseco para entrar por

sí sola en el proceso histórico ha impedido establecer un diálogo desde la igualdad y la riqueza de la diferencia entre ambos códigos masculino y femenino.

Raimundo Lazo establece la existencia de once generaciones literarias desde 1762 hasta 1940. Antes de esta fecha aparecen figuras aisladas pero, según él, no funcionan a nivel generacional. En el estudio de Lazo escasas mujeres se mencionan, a veces, depende de la generación, incluso ninguna. Sin embargo, Antonio López Prieto deja constancia de las poetisas anteriores a 1762 en su prólogo al *Parnaso Cubano* (1881). Comienza por citar la existencia de una poetisa indígena, Anacaona, famosa por los areytos que componía. Figura tradicionalmente polémica por su carácter mítico, Anacaona es estudiada en su recepción por el crítico Max Henríquez Ureña, concluyendo éste la existencia apócrifa de la misma. En nuestra opinión, su inexistencia no invalidaría la atención histórica prestada a este fenómeno de escritura atribuidamente femenina en defensa de la libertad, pues sienta un precedente y, de hecho establece un tema que se repetirá posteriormente en la poética femenina: el de la búsqueda de liberación. Henríquez Ureña menciona también a dos hermanas negras residentes en Santiago de Cuba hacia 1580, y pertenecientes a un conjunto de músicos, del que una, Micaela, era vihuelista y la otra Teodora, (y cito) “cantaba el son de la Ma Teodora, que supervivió a lo largo del tiempo en la memoria del pueblo” (I, 31). Ya llegados al período de dominación inglesa en la Isla de Cuba, a partir de 1792, López Prieto señala que “consta que las damas habaneras en 25 de agosto de 1762, dirigen a Carlos III un memorial para que por paz o por guerra logran en breve tiempo el consuelo de ver aquí fijado el estandarte de Su Majestad. Tuvieron entre ellas una digna compañera que escribió un largo poema titulado “Dolorosa y métrica expresión del sitio y entrega de La Habana, dirigida a nuestro católico Monarca el Señor don Carlos III, por una poetisa de la ciudad”. Estas aportaciones ponen de manifiesto la participación femenina en asuntos políticos de interés general, función tradicionalmente no reconocida a la mujer, con un deseo de que sean atendidas sus peticiones al respecto. Se deja constancia de la opinión femenina frente a un acontecer histórico, lo cual contribuye a evidenciar el valor del texto en cuestión. Como recientemente ha señalado Barbara Herrnstein en su artículo sobre “Valor y Evaluación” (1990): el valor atribuido a una obra depende de los efectos positivos que ésta lleva a cabo, entre ellos: su efectividad en implantar proyectos individuales y comunitarios; comunicar a diversas personas varias reafirmaciones y/o revelaciones; provocar la memoria de estos efectos tanto en el pasado como en el futuro. Los textos de estas autoras dejan constancia de su integración socio-política como ciudadanas, su firme decisión y su trabajo comunitario en mejorar la sociedad en que viven, teniendo conciencia de su situación de dependencia política. Así pues, queda demostrada la participación generacional de la que Raimundo Lazo excluye a estas escritoras. A finales del siglo XVIII, aparecen dos poetisas de importancia: Rafaela Vargas con su poema titulado “Instrucción de la política que se usa”, y Juana Pastor de la que, a pesar de su prolífica obra, poco se ha conservado. En 1890, el

historiador Aurelio Mitjans se refiere a Juana Pastor diciendo:

Las décimas de la mestiza Juana Pastor (1815), a juzgar por la muestra, son insoportables.
(107)

Crítica puramente visceral refleja, por transferencia, una consideración de la mujer, y por ende, de su producción literaria que se catapulta en las apariencias, evidenciando así la impotencia del crítico para elaborar un juicio adecuado del contenido que presenta la obra. Para Max Henríquez Ureña, sin que medie explicación alguna, la producción de ambas no merece consideración mayor. Cabe señalar, por el contrario, que el poema de Rafaela Vargas ciñéndose a la métrica tradicional podría efectivamente ser catalogado de “riposo”. Sin embargo a nivel de contenido presenta, con agudeza mental, una sátira sobre el poder establecido basado en las apariencias y en el lucro personal. La otra poeta, Juana Pastor, es una profesional de la enseñanza dedicada, siendo ella mulata, a la educación de mujeres de la clase alta. Su formación intelectual en lenguas clásicas contribuye a poner de relieve su fecundidad a la hora de escribir tanto en prosa como en verso. Sus “Décimas” textualizan la sumisión femenina de la época, percibiendo al hombre como objeto de preferencia divina. En estos versos, la voz lírica observa la tradicional preceptiva retórica de humildad femenina, expresando:

Que si no se hace molesto
A tu oído mi relato,
Me explicaré con recato
Bajo del siguiente texto.

Sin embargo se puede apreciar una rotundidad de expresión al exponer sus propias inclinaciones y deseos en torno a su amado Ruiz, sin dejar por ello de hacer patente el didactismo neoclásico en cuanto a la exposición del contenido:

La nativa inclinación
que en dos tardes te he mostrado
en cuanto al gusto y agrado
en el trato de varón,
es tema de mi sermón.

Wendell Harris ha señalado como misión de la “canonicidad”: el enriquecer la memoria colectiva; proveer modelos, ideales e inspiración; pluralizar el discurso literario dando cabida en él a sectores minoritarios analizando los presupuestos inconscientes de los mecanismos de poder. Dentro del tema que nos ocupa, hay que poner de relieve que el destierro al que han sido enviadas estas poetas puede entenderse desde dos presupuestos:

1. Todas ellas son minorías, mujeres de color dentro de una sociedad intelectual predominantemente blanca. Su carácter transgresivo proviene no sólo del tema que les ocupa: la libertad social, emocional y política, sino también de su

reivindicación de personalizar su propia acción ciudadana.

2. Su producción tiene una fundamentación más ideológica que formal, y esto es un desafío a los patrones patriarcales de conducta esperada dentro de los elegidos canónicos.

Es precisamente ante estas consideraciones donde Gertrudis Gómez de Avellaneda aparece como marco esencial dentro del discurso de canonización de la poética femenina cubana. Consideremos, además, que si las anteriores poetas fueron rescatadas del olvido por Antonio López Prieto concediéndoles su ganado espacio dentro de las letras cubanas, no es hasta la cuarta generación, en términos de Raimundo Lazo, que aparece Gertrudis G. Avellaneda. Le precede en las letras Mercedes de Santacruz, Condesa de Merlín, pero se dedicó de lleno a la narrativa. Gertrudis es la primera mujer cubana que, estando todavía en vida, conquista una posición propia dentro del canon literario. En este proceso de consentimiento o aceptación de su obra por parte de sectores intelectuales hay dos posturas antagónicas que se revelan en la selección que los antólogos hacen de sus textos. Por una parte se le respeta por haberse forjado un sitio dentro del marco literario español, por codearse no sólo con la reina Isabel II sino también con los intelectuales más conocidos de la época en España, por dominar los espacios literarios tanto a nivel de prensa como de tertulias. Ante todo, dejando de lado el mundanal ruido, se le respeta por su absoluto dominio de la forma estrófica, por su lira a un tiempo fuerte y delicada. Esto último le otorga el triunfo sobre el canon poético femenino anterior. Curiosamente los antólogos dicen en su introducción de la escritora cosas que tienen más que ver con la ideología genérica de ellos mismos que lo que se puede deducir de la lectura de los versos que incluyen, pero que ayudaría al lector neófito en sus versos. Así, José Manuel Carbonell y Rivero enfatiza el aspecto público de la Avellaneda y la conexión de su poesía con autores europeos como Byron y Musset, mientras que los poemas por él antologados ponen de manifiesto su seriedad, austeridad y elegancia en la construcción de su poética, lo cual hace justicia a la magnitud de escritora que ella representa, pues deben ser sus textos y no sólo sus contactos quienes la canonicen. Con su selección, Carbonell y Rivero elabora un equilibrio inconsciente entre ambas instancias. Por el contrario, la antología de Domitila García de Coronado, *Álbum poético fotográfico de escritoras y poetisas cubanas* (1914) destaca el interés emocional de Gertrudis Gómez de Avellaneda por su isla natal pese a su larga residencia en España, pone de manifiesto su carácter religioso, político y su reconocimiento hacia otras figuras literarias como Heredia y Víctor Hugo. Señala su preocupación con la política del momento. La Avellaneda creada por Domitila García es más vivible, más carnal y espiritual a un tiempo, más dinámica, menos figurativa y académica. Pero es precisamente por dominar ambas esferas, el sentimiento y la razón, por lo que Juan J. Remos la canoniza. Como ha señalado Sara Castro-Klarén: el canon literario no es solamente una cuestión de interpretación sino un espacio para la lucha ideológica. Nadie es profeta en su tierra. La situación se agrava con el color y la

pertenencia a una clase social marginada, quizás los patriarcas del canon no se encontraron preparados para llevar a cabo una lectura socio-cultural por encima de la retórica. La blancura, el exotismo y el verse reflejados en la disciplina estructural de la Avellaneda les conquistó. Sin embargo, Gertrudis recogió sabiamente el legado de libertad de sus predecesoras y les dio voz ocultándolas.

Bibliografía

- Carbonell y Rivero, José Manuel. *La poesía lírica en Cuba*. La Habana, Cuba: Imprenta "El Siglo XX", 1928. 5 vols.
- Castro-Klarén, Sara. "By (T)Reason of State: The Canon and Marginality in Latin American Literature" *Revista de Estudios Hispánicos* XIII (2). Mayo 1989: 1-19
- Chacón y Calvo, José María. "Gertrudis Gómez de Avellaneda. Las influencias castellanas: examen negativo" *Cuba contemporánea* 3, nov. 1914. 272-294.
- Ford, Jeremiah. *A Bibliography of Cuban Belles-Lettres*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1933.
- García de Coronado, Domitila. *Álbum Poético-Fotográfico de Escritoras y Poetisas Cubanas*. La Habana, Cuba: El Fígaro, 1926.
- González Curquejo, Antonio. *Florilegio de Escritoras Cubanas*. La Habana, Cuba: La Moderna Poesía, 1910-19.
- Guillory, Jonh. "Canon" en Frank Lentricchia y Thomas McLaugh en eds. *Critical Terms for Literary Study* (The University of Chicago Press, 1990) 233-249
- Harris, Wendell V. "Canonicity" *Publications of the Modern Language Association of America*, enero 1991, 106 (1): 110-121
- Henríquez Ureña, Max. *Panorama histórico de la literatura cubana 1492-1952*. Puerto Rico: Ediciones Mirador, 1963. 2 vols.
- Herrera de Herrera, Manuela. *Escritoras Cubanas: Composiciones escogidas de las más notables autoras de la isla de Cuba*. La Habana, Cuba: La Universal de Ruiz y Hno., 1893.
- Herrnstein Smith, Barbara. "Value/Evaluation" en Lentricchia and McLaughlin eds. *Critical Terms for Literary Study*. (The University of Chicago Press, 1990) 177-185.
- López Prieto, Antonio. *Parnaso Cubano*. La Habana, Cuba: Librería Miguel de Villa, 1881.

Mitjans, Aurelio. *Estudio sobre el movimiento científico y literario de Cuba*. La Habana, Cuba: Consejo Nacional de Cultura, 1963.

Remos, Juan J. *Historia de la Literatura Cubana*. La Habana, Cuba: Cárdenas y Cia., 1945. 3 vols.

Trelles y Govin, Carlos Manuel. *Ensayo de Bibliografía Cubana de los siglos XVII y XVIII*. La Habana, Cuba: Imprenta del Ejército, 1927.

Asunción Horno Delgado
University of Colorado at Boulder

He elegido las versiones de los relatos de esta década que de alguna modo parten del acontecer histórico: *La última brava* de María Isabel Clucellas (1983) y *Murciélagos* de Alicia Borinsky (1989). En ambas el gesto "histórico" inicial complica los parámetros de género y el espacio de su escritura cabe una aflicción con interrogantes específicamente femeninos ante la asunción que las convenciones codifican, además de privilegiar un desenvolvimiento de estrategias narrativas que ordenadamente desordenan la índole de lo histórico. En ambas novelas me interesan la oblicua relación de la escritura con la "historia oficial" y la cifra textual en la que se convierte el sujeto femenino dentro de una tensión entre caos y orden.

La última brava, de María Isabel Clucellas,¹ es una novela histórica, "histórica en el sentido de que sus personajes hayan tenido en el pasado existencia real, hayan estado ligados a nuestros países... y participado en forma activa en episodios que conforman el panorama histórico propio" (Clucellas, P. 115) afirma la autora en el epílogo. El episodio que narra ocurre durante y después de la dictadura de Batista, teniendo los personajes principales un oscuro parentesco con Bernardino Rivadavia, quien nunca aparece. La novela tiene dos partes y un epílogo "al lector". En la primera parte, "Sobre las tocas del río (Crónica de una madre)", se narra "a novelar los hechos" (p. 115), en la segunda, "Rojo, amarillo y sangre (Crónica de una leprosa)", "a recoger presentaciones y habladurías, orales y escritas, provenientes de aquella época" (p. 115). En ambas se dan versiones de la historia de Domingo

¹ Ha publicado además *Verano de nieve* y *Verano de 1932*.