

# MUJERES QUE PASARON 'LA FRONTERA'

Eleonora Sensidoni\*

Las mujeres, dentro de la historia, han estado siempre en desventaja para entregarse por entero al acto de la creación. Las razones de origen económico, y que después se desbordaron hacia la moral, la religión, la familia y todas las esferas que envuelven la vida material, impidieron el libre acceso de la mujer a la cultura. Hasta fecha cercana estaba prohibido que las mujeres entraran en las bibliotecas. Esto se le impedía, de manera expresa, a esas damas que tuviesen como extrañeza el don de la lectura. Y no sólo estaba vedado el uso de los libros, sino además se les advertía que ni con sus pies podían atreverse a profanar el sagrado recinto 'de los hombres'. Para salir y escapar de ese recinto las mujeres no podían utilizar maletas 'reales' porque sólo podían moverse en ese espacio limitado, dar pocos pasos<sup>1</sup>.

En la Biblioteca Stranov, una de las mejores en Europa durante la Edad Media, sólo a María Luisa de Habsburgo, quien de su bolsillo ayudó a las reparaciones del edificio, junto a otras dos damas de la realeza, la reina Cristina de Suecia y Catalina la Grande, les fue permitido cruzar el umbral.

Sin libertades mínimas, a la mujer con inquietudes intelectuales se le inculcaba a la fuerza que las letras y la educación eran 'cosas de hombres' y que su lugar en la cultura, si lo había, por ley y tradición debía ser inferior.

Pero ¿qué ha sucedido, y qué sigue sucediendo en buena medida, con la mujer en relación con el proceso mismo de la creación literaria? La respuesta continúa siendo parecida: una situación de marginalidad. Pero, de hecho, la mujer como grupo marginado es también generadora de cultura, de una cultu-

\* Università degli Studi di Udine.

<sup>1</sup> La intencionalidad de este trabajo ha sido la de reconstruir el proceso de la voz narrativa femenina cubana, con la mayor 'inclusividad' posible que permita seguir el discurso en su desarrollo histórico; no se trata de una antología, no hay un criterio de selección excluyente, sino elecciones personales y funcionales al desarrollo del tema.

ra específica, con sus códigos y sus propias resonancias. De esta manera, la creación de la mujer es tanto un resultado de esa marginación como, a la vez, productora de un ámbito que expone, a veces intencionalmente, en las obras literarias y artísticas, y que es fruto de esa tradición de marginalidad.

Ahora la problemática cultural de las mujeres de países desarrollados no es ni remotamente parecida a la que se presenta para esa indígena latinoamericana o esa habitante africana que tiene muchas bocas que alimentar y ve morir a sus hijos, año tras año, de enfermedades y falta de comida.

La tragedia de la pobreza, como conjunto, es ya tan desmesurada que a su lado parecen nimias las hambres del campo espiritual; pero esta apreciación de la justicia de las prioridades no es excusa para dar libre tránsito a los prejuicios – de todas épocas y colores – que pretender recortar el alimento del espíritu.

Una de las más deslumbrantes escritoras del siglo pasado, Marguerite Yourcenar, comentaba en sus *Memorias* la lúcida verdad de que igualdad no quería decir semejanza. La mujer, dentro de un determinado conglomerado humano, tanto familiar como productivo e intelectual, en un contexto histórico dado, manifiesta rasgos particulares que provienen de un sedimento de su evolución, así como por su naturaleza concreta. Negar la perspectiva específica de la mujer y los rasgos que la signan en el terreno de la creación literaria – aun cuando su registro se incorpore a la tendencia dominante de una época – es ignorar que la literatura es reflejo de la vivencia singular que ha pasado por el cedazo de la imaginación. La insistencia en inscribir una literatura dada en llamarse ‘femenina’, frente a otra que no se nombra, ha nacido como una manera de desmantelar la marginación dentro de la falsa generalización crítica que normaba a la supuesta literatura única bajo los mismos patrones y juicios machistas de la sociedad.

Casi un siglo atrás, la intelectual – mitad dominicana, mitad cubana – Camila Henríquez Ureña dictaba dos conferencias sobre la mujer en la cultura, cuyas ideas sobresaltan por su lucidez y fina percepción:

Si estamos de acuerdo en que *cultura* es el esfuerzo consciente mediante el cual la naturaleza moral o intelectual del ser humano se refina e ilustra con un propósito de mejoramiento colectivo, no es posible decir que existiera antes del siglo XIX una *cultura femenina*. [...] La llegada de la mujer, de la mitad de la humanidad a la libertad y a la cultura es una de las mayores revoluciones de nuestra época de revoluciones. Y es un hecho indiscutible e indestructible. [...] La inferioridad mental de la mujer ha sido principalmente falta de libertad. Y la libertad no se conquista de pronto: es obra prolongada, conquista cotidiana (451-452).

La visión de la lucha de la mujer como colectiva y parte de una lucha mayor, junto a la difusión de su labor creadora, constituyen dos reflexiones capi-

tales de Camila Henríquez Ureña, quien en 1939, fecha tan temprana se atrevía a denunciar que los problemas de la mujer no eran sólo como sexo, sino 'como clase social'. Muchos de los puntos analizados en las actuales corrientes afirmadoras del género y del lenguaje femenino, tienen un válido antecedente en los distintos textos de Camila Henríquez Ureña y su enfoque ético que cubre y penetra todos sus estudios, y en específico sobre el problema de la mujer, le permite la denuncia serena de la persistencia de la marginalidad de la mujer en la cultura, incluso en sus formas más sutiles, puesto que: «El verdadero movimiento cultural femenino empieza cuando las excepciones dejan de parecerlo» (451).

Por otra parte, la marginalidad no es sólo un riesgo de la mujer, como bien indica la también dominicana Ángela Hernández en un estudio sobre la crítica y las creadoras cuando afirma que:

La creación de mujeres y hombres en tanto ciudadanos de un país donde por sí la literatura es marginal. Actividad marginal por las estrecheces económicas que acompañan regularmente su ejercicio. Marginal por el analfabetismo. Marginal por el empeño sobrevivencial de la mayoría de la población. Marginal también, preciso es decirlo, porque en los modelos políticos alternativos es común que la creación y la literatura sean instancias ignoradas, subordinadas o encajonadas en imprecisos y helados esquemas (427).

No fue simple premonición, ni pesimismo ligero lo que llevó a Camila Henríquez Ureña a una dura conclusión:

Cuando la mujer haya logrado su emancipación económica verdadera; cuando haya desaparecido por completo la situación que la obliga a prostituirse en el matrimonio de interés o en la venta pública de sus favores; cuando los prejuicios que pesan sobre su conducta sexual hayan sido destruidos por la decisión de cada mujer de manejar su vida; cuando las mujeres se hayan acostumbrado al ejercicio de la libertad y los varones hayan mejorado su detestable educación sexual; cuando se viva días de nueva libertad y de paz, y al través de muchos tanteos se halle manera de fijar las nuevas bases de unión entre el hombre y la mujer, entonces se dirán palabras decisivas sobre esta compleja cuestión. Pero nosotros no oiremos esas palabras. La época que nos toca vivir es la de derribar barreras, de franquear obstáculos, de demoler para que se construya luego, en todos los aspectos, la vida de relación entre los seres humanos (570).

Tiene que resultar dramático que algunas ideas sobre la difícil situación de la mujer, y de la mujer en la cultura, mantengan su 'vigencia' muchos años después de haber sido dichas<sup>2</sup>. Camila Henríquez Ureña es marginal, como son

<sup>2</sup> Para profundizar sobre el tema, ver: Montero.

marginales Sor Juana Inés de la Cruz y Gertrudis Gómez de Avellaneda – rechazada de la Academia Española de la Lengua –, Delmira Agostini en su violenta muerte, Mirta Aguirre por su enfoque sobre la sexualidad, y como seguimos siendo, de una u otra manera, marginales todas, y a mucha honra.

Participar en la elaboración de la historia es también intervenir en la ‘elaboración de la cultura’. La lucha por la asimilación de estas ideas, por la repercusión en la práctica, y por la eliminación completa de prejuicios, es el meollo de la relación entre la verdadera posición que ocupa la mujer en una sociedad específica y la obra literaria que surge dentro de estos contextos.

Desde hace algunos años, en algunos círculos<sup>3</sup> de estudios de literatura comparada se ha puesto en uso el término de ‘frontera’, sobre todo en relación con las llamadas literaturas ‘periféricas’, desde un punto de vista geográfico y político. El concepto de frontera implica un fin y un comienzo de algo distinto, un corte entre dos ámbitos, división, y enajenación de un sujeto o fenómeno dado, apartamiento, sobre todo la conformación de códigos de aceptación o rechazo, de inclusión o expulsión; en fin, en muchos casos y ocasiones, la bien mentada marginalidad.

Y así la frontera es una línea que se puede franquear o no, que establece extensiones y alcances. De ahí lo confinante es, por ende, lo confinado. Visto desde este ángulo, no se trata de una argucia o de un simple juego de palabras hablar de la frontera de la ficción en el proceso de la literatura escrita por mujeres, y muy en especial de la narrativa como manifestación particular cuyas leyes de apropiación del mundo han sido más susceptibles de confinación, expulsión y limitación. De hecho, la narrativa escrita por las mujeres y la crítica que aborda estos temas bajo un universo de supremacía masculina y sexista, puede ser visualizada desde esa imagen tan gráfica de ‘frontera’ que implica dos dimensiones con una línea divisoria que jerarquiza, subordina... y margina.

También es cierto que en los últimos tiempos se ha puesto en boga el sacar provecho – tanto material como intelectualmente – de la marginalidad. Algunos tratan utilizarla como mercancía o como salvavidas, mas, si se trata de reflexionar con honestidad acerca de estas problemáticas, hay que cuidarse tanto de este peligro como de la superficialidad con que se acepta la uniformidad posmoderna. La literatura – la narrativa – escrita por mujeres comparte la misma ‘sustancia’ que la de los hombres, mas con el empleo de su propio lenguaje. Así lo deja bien claro Patricia M. Spacks:

Cuando leemos muchos de sus libros sentimos que las necesidades de las mujeres son idénticas que las de los hombres. Quizás el equilibrio pueda ser diferente, pe-

<sup>3</sup> Sobre el concepto de literatura de frontera ver: Anzaldúa y Fletcher.

ro la sustancia es la misma: necesidad de trabajo y de amor, de independencia y dependencia, de soledad y relación, de disfrutar de la comunidad y valorar la propia singularidad (358).

Sin embargo, a la hora de dar forma a esa sustancia, el campo ficcional parecía haberse dividido entre un presunto 'canon' y un formato típico de 'lo femenino', de segundo rango. No poco trabajo ha costado llegar a probar que si bien con su característico punto de vista y las particularidades de la perspectiva de género, el discurso femenino narrativo no puede ya colocarse arbitrariamente del otro lado de una línea fronteriza, y mucho menos cuando se ponen en juego otras categorías de índole más general como: objetividad y subjetividad, realismo o fantasía, estilo poético o no, tradición o experimentalismo, o, incluso, en la misma elección de temas o subgéneros literarios<sup>4</sup>.

Por otra parte, todavía mantiene un eficiente ejercicio de poder la eterna inseguridad masculina, siempre con la urgencia de probarse y salir triunfante, actitud que muchas veces se proyecta en una misoginia cultural que obliga a los estudiosos desprejuiciados a desenmascarar sus artilugios que resultarían indignantes si no fueran, a esta altura, ridículos.

Para la mujer latinoamericana, escribir no ha sido sólo un modo de expresión o comunicación. Como bien dice Helena Araújo: «Para ella (la latinoamericana) la escritura ha sido siempre un síntoma de defensa contra la opresión. [...] Nadie ignora que 'la letrada' y 'la poetisa' merecían hasta hace pocos años una reputación equívoca y debían aliarse al poder masculino para contrarrestar el peso de la censura social» (28). La colocación del mundo ficcional femenino del otro lado de una frontera imaginaria, trajo como resultado, entre otras cosas, que la narrativa escrita por mujeres, haya sido no sólo *La Cenicienta*, sino además *La Caperucita Roja*, siempre obligada a atravesar un enmarañado bosque donde la acechaba más de un lobo feroz.

El hábito literario sexista – y su crítica – que trazaba tradicionalmente una línea divisoria entre la narrativa y 'la narrativa de las mujeres', dio pie a una absurda paradoja que ha marcado esta raya ominosa: por una parte se ignoraba la existencia de un discurso femenino y el rasero de estudio eran los valores del poder en activo, y por otra se hablaba de una peculiar narrativa femenina que se solía circunscribir a lo subjetivo, lo poético, lo íntimo confesional, conceptualizaciones que la mayor parte de las ocasiones escondían la intención de calificarla como 'trivial', por decirlo ya en forma franca. En lenguaje popular, habría que preguntarle a esa crítica hegemónica con la clásica frase – con probabilidad muy acorde con lo que esa misma crítica considera como discurso 'femenino'.

<sup>4</sup> Para observar la evolución literaria femenina del siglo XX ver: Cámara.

A ese juicio que daba por descalificada dentro de la ‘gran literatura’ a los ejemplares de ficción intimista o subjetiva (hasta la propia Virginia Woolf rechazaba esa perspectiva llamándola ‘egotista’), se sumaba la ausencia de paradigmas.

Al mirar hacia atrás, la mujer escritora latinoamericana se encontraba con que la tradición implicaba, en gran medida, mutilación y pérdida de la identidad (Araújo). El desconocimiento, la invisibilidad o la ausencia de precursores prominente restaba seguridad a la hora de enfrentar la posibilidad de hacer una obra creadora al costado de un discurso oficial. Si se observan los antecedentes de la narrativa ficcional durante los siglos pasados, prácticamente ésta era una actividad proscrita, casi nula entre las escritoras latinoamericanas.

Abundaban las epístolas, los libros de viaje o las autobiografías, todo ese conjunto considerado, hasta hace muy poco, como de segunda categoría. Algunas ensayistas que han abordado estos temas catalogan esta selección como una forma de eludir la represión. El ámbito de introspección confesional se fue conformando como el único accesible para las escritoras y, en definitiva, como el lado de la frontera exclusivo para la ficción femenina. El mundo objetivo y su contrapartida, la fantasía total, parecían quedar dentro del terreno llamado ‘masculino’.

Tal vez cabe estar de acuerdo con Jean Franco cuando dice que no hay una escritura femenina, pero sí un discurso donde la mujer se enfrenta con las exclusiones y las marginaciones del pasado. Jean Franco es aún más definitivo sobre estos asuntos cuando afirma:

No se trata de averiguar si las escritoras tienen temas específicos o un estilo diferente a los hombres, sino de explorar las relaciones del poder. Todo escritor, tanto hombre como mujer, enfrenta el problema de la autoridad textual o de la voz poética ya que, desde el momento en que empieza a escribir, establece relaciones de afiliación o de diferencia con los ‘maestros’ del pasado (41).

Para las narradoras, esta mirada hacia sus antecesores estaba fracturada de antemano por el rechazo a los patrones hegemónicos del poder masculino, con un carácter que rebasaba lo puramente estético. No era nada sencillo conseguir el visado para ir al otro lado de frontera, pero las mujeres terminaban por violar los cotos.

Sor Juana Inés de la Cruz, fue de las primeras en borrar los límites entre los géneros considerados ‘menores’, entre literario ‘serio’ y lo no literario o ‘menor’, visto como lo único posible o como supuestamente preferido de la literatura femenina. De hecho, siempre existió una corriente narrativa que se proyectaba en forma paralela a la escritura oficial. Generalmente ignorados, cuando algunos de estos textos lograba salir de la invisibilidad, se convertían en esas

obras que 'asombraban' a los críticos por su audacia o por 'participar' del llamado canon; en algunos casos eran presentadas como el 'botón de muestra', el llamado *token*, «que convenientemente se utiliza para representar el esfuerzo de las mujeres» (Cocco de Filippis 37) en las generaciones y escuelas literarias, ese nombre solitario en las antologías, o la referencia pasajera en las historias de literatura.

La evolución de este discurso narrativo femenino en América Latina se caracteriza, con mucha agudeza, en la sistematización en las tres etapas que propone la ensayista dominicana Daisy Cocco de Filippis cuando define que, en este difícil itinerario de la creación ficcional, las mujeres narradoras han pasado de 'combatidas' (bajo la autocensura) a 'combativas' (con rabia) a 'combatientes' (ganancia de la seguridad del propio ser que permite el abordaje de la realidad con humor, ironía y accesibilidad al diálogo). Actitud que ya permite incorporar de manera definitiva la confianza en la identidad, la defensa equilibrada del espacio de creación y una óptica desacralizadora del sistema dominante.

Por su parte, en su ensayo *De la intimidad a la acción*, Aralia López resume este proceso, ya llegado el siglo XX:

En el orden temático, pues, la literatura narrativa escrita por mujeres en América hispana presenta, a través de sus nombres más representativos, una secuencia clara y lineal desde la represión y opresión sexual en las narradoras de los primeros momentos después de las vanguardias de la primera posguerra – Teresa de la Parra, María Luisa Bombal y Clara Silva –, hasta la opresión por la reproducción y la crianza de los hijos donde aparece ya la actitud de liberación, conforme nos acercamos a nuestros días, en escritoras como Silvina Bullrich y Albalucía Ángel. [...] Empezando por una concientización personal, y desde esa concientización de sí mismas en 'su lugar' y 'en el mundo', van ampliando sus perspectivas de identidad, afirmándose en lo individual, de ahí a lo nacional y luego se proyectan a lo universal (63).

Los tiempos en que Virginia Woolf podía caracterizar la narrativa femenina únicamente como priorizadora de la realidad subjetiva han quedado ya muy atrás. Pero primero las narradoras han tenido que enfrentar a los múltiples jinetes del apocalipsis de la frontera entre los géneros: el canon hegemónico y su aparato crítico; la vulnerabilidad, el aislamiento, los roles sexuales, el espacio tradicional, la censura del cuerpo, la falsa atribución de subjetividad y la invisibilidad. Y el peor: la autocensura.

Es cierto que en la narrativa escrita por mujeres, las grandes figuras han sido las excepciones. Y es que para rebasar esa frontera y escapar a la marginalidad había la obligación de ser contundente. Hay que agradecer a esas fer-

vientes antepasadas, algunas todavía vivas, que traspasaron, a todo riesgo, la frontera. Nos enseñan las historias bíblicas, con esa intención tan aleccionadora, que la primera desobediencia de importancia fue compartida, y ambos, hombre y mujer, se vieron expulsados del bienestar. El segundo castigo lo recibió sólo una mujer por el mero delito de la curiosidad...

Así ocurrió, por citar algunos ejemplos en ámbito cubano, a la primera mujer que se aventuró 'a mirar', es decir a la Condesa de Merlín. María de la Merced Santa Cruz y Montalvo. Conocida como la Condesa de Merlín, yace enterrada en Père Lachaise y aunque sus huesos no descansan en su querida Habana, es la inauguradora de la prosa cubana escrita por mujer. Desde los lejanos tiempos en que la Condesa de Merlín escribía sus célebres crónicas de viaje, mucha agua ha caído, lluvia de fuego también (Regazzoni). En Cuba, al igual que en otras literaturas, las figuras de relevancia dentro de la narrativa han aparecido aisladas, más su presencia cubre un amplio registro de propuestas temáticas y estéticas. Desde Gertrudis Gómez de Avellaneda muchas escritoras han ido fundando un *corpus* del discurso femenino dentro del proceso literario cubano. Como tantas veces se ha dicho, el arte, la literatura, el lenguaje, no tienen sexo, pero la experiencia sí, y quien la trasmite bien. La escritura de las Antepasadas y buena parte de la narrativa más contemporánea, ha adelantado un perspectiva 'desde la mujer'.

La búsqueda de una identidad, quizás el único rasgo unificador, señaló la continuidad con la narrativa anterior a 1959, e imprimió el carácter inmanente de la narrativa de las décadas siguientes, tanto de la escrita dentro de Cuba como la escrita en exilio. Según la generalidad de los críticos, el cuento, el relato corto ha constituido el género más popular y representativo a lo largo de estas últimas casi cuatro décadas. Como es de suponer, algunos trataron de ir contra el esquematismo imperante, pero las tinturas más o menos comunes de esta etapa – en que el 'realismo' se balanceaba entre la crónica de acción y la verificación crítica del pasado en 'cambio' – fueron la insistencia en la simplificación del habla y de las estructuras narrativas.

Del discurso de la 'dureza', y en general de buena parte de la problemática en debate, la narrativa de la mujer quedó excluida del otro lado de la frontera. Los asuntos preponderantes, basados, como se ha dicho, en la violencia, colocaron el discurso narrativo femenino en una situación preterida, no sólo de la experiencia y de la anécdota, sino del propio cuerpo narrativo hegemónico y prioritariamente publicado por el gusto oficial.

Aun cuando en algunos casos reprodujeran los códigos del discurso hegemónico masculino, de alguna manera u otra se pueden rastrear indicios vulneradores, intencionales o no. Si bien en las primeras décadas del siglo pasado existieron algunos pocos textos de cierto enfoque 'feminista', sus ineficacias



formales y su leve trascendencia dentro del conjunto, hacen que apenas nos sirvan para armar esa 'arqueología' certificadora del quehacer continuado y de la representación femenina. Esas autoras que tomaron a la mujer como asunto, insistiendo sobre todo en sus reivindicaciones sociales, fueron las golondrinas que no podían hacer el verano, las viajeras que podían llenar sólo maletas imaginarias.

### Bibliografía citada

- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books. 1987.
- Araújo, Helena. "Narrativa femenina latinoamericana". *Hispanamérica*, 32 (1982): 14-33.
- Araújo, Nara. *El alfiler y la mariposa. Género, voz y escritura en Cuba y el Caribe*. La Habana: Editorial Letras Cubanas. 1997.
- Cámara, Madeline. *La letra rebelde: estudios de escritoras cubanas del siglo XX*. Miami: Ediciones Universal. 2002.
- Cocco de Filippis, Daisy. "Prólogo". Ed. Daisy Cocco de Filippis. *Antología de cuentos escritos por mujeres dominicanas*. Santo Domingo: Librería Trinitaria e Instituto del Libro. 1992: 25-43.
- Fletcher, Lea. *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires. Feminaria Editora. 1994.
- Franco, Jean. "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana". *Hispanamérica*, 32 (1982): 34-47.
- Henríquez Ureña, Camila. "La mujer y la cultura". *Estudios y conferencias*. Ciudad de la Habana: Letras Cubanas. 1982: 440-570.
- Hernández, Ángela. "De críticos a creadoras". Edición, recopilación y prólogo de Daisy Cocco de Filippis, *Antología de cuentos escritos por mujeres dominicanas*. Santo Domingo: Librería Trinitaria e Instituto del Libro. 1992: 402-436.
- López González, Aralia. "De la intimidad a la acción. La narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo". *Cuadernos Universitarios*, 23 (1985): 61-83.
- Montero, Susana. *La narrativa femenina cubana, 1923-1958*. La Habana: Editorial Academia. 1989.
- Regazzoni, Susanna. *La condesa de Merlín. Una escritura entre dos mundos o la retórica de la mediación*. Venezia: Mazzanti. Collana 'Soglie americane' 9. 2009.
- Spacks, Patricia M. *La imaginación femenina*. Colombia: Debate de Madrid y Pluma. 1980.