



HAL
open science

Filiación poética entre Salomé Ureña y su hija Camila

Maria-Fatima Rodriguez

► **To cite this version:**

Maria-Fatima Rodriguez. Filiación poética entre Salomé Ureña y su hija Camila. 2006. halshs-00621377

HAL Id: halshs-00621377

<https://shs.hal.science/halshs-00621377>

Preprint submitted on 10 Sep 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

FILIACIÓN POÉTICA ENTRE SALOMÉ UREÑA Y SU HIJA CAMILA¹

Voy a ser breve en este trabajo de taller, que en ningún momento fue pensado como una ponencia en toda regla, aunque he escrito un máximo para que no se me escapen datos y, sobre todo, para respetar el tiempo que se nos imparte. Me propongo hablarles a ustedes, en estos veinte minutos, de todo, excepto de literatura. Quiero decir “literatura” según el sesgo analítico que solemos dar aquí a los textos la gente de letras, llamada significativamente, gente y textos, “littéraires”. O por lo menos, tataré de observar lo literario desde fuera y desde el margen.

Cualquiera medianamente sensato puede preguntarse qué tendrá que ver el criterio de consanguinidad que se trasluce de la “filiación poética entre Salomé Ureña y su hija Camila” con la temática “Formas y procesos transculturales en América Latina”, título de este coloquio internacional.

Esta es una historia que, más bien parece de astronomía, porque es de eclipses totales y parciales:

Que Camila Henríquez Ureña (1894-1973) no aparezca como poeta en una sola de las historias de la literatura latinoamericanas contemporáneas es casi “de bonne guerre”, si se me permite la tortuosa expresión renacentista.

Más llamativa resulta la desaparición de Salomé Ureña (Santo Domingo, 1850-1897) de la historiografía literaria de estos últimos años, habiendo sido en su tiempo considerada como “poeta nacional” y trascendiendo las fronteras del Caribe, fue saludada como “una celebridad latinoamericana” por intelectuales como Lola Rodríguez de Tió.

Apreciación externa de esta poeta

Si consultamos las historias de la literatura latinoamericana de estos años, partiendo de un momento de gran productividad, 1997, nos encontraremos con observaciones como la que sigue:

‘En la región de las Antillas y Centroamérica hay una pléyade de poetas y prosistas que, habiendo sido célebres en sus respectivos ámbitos, poco o nada representan literariamente hoy. De todos ellos solo merecen salvarse los nombres de dos, muy distintos entre sí: el

¹ Colloque international *Formes et processus transculturels en Amérique latine*, 16-18 mars 2006, GRAL, Université de Toulouse 2. À paraître.

puertorriqueño Eugenio María de Hostos (1839-1903) y el dominicano Manuel de Jesús Galván (1834-1910)².

Este «poco o nada representan literariamente hoy» nos sitúa en un sistema de «representaciones», de signos supuestamente fugaces, carentes de la menor proyección sobre los lectores coetáneos del historiador. Entramos en un marco de categorías donde el criterio de actualidad determina la perennidad y es rector de la selección operada. Esta pauta de lo vigente, como variante de la modernidad, no es novedosa: fue aplicada, por no decir infligida, como veremos, a Camila Henríquez Ureña por sus propios hermanos, primeros antólogos de la poesía «americana», como se decía a fines del siglo XIX³. Paradojas de la vida, la propia Camila planificaría la colección Americana del Fondo de Cultura Económica, allá por 1947, compuesta por una serie de antologías organizadas según países.

La perennidad, o la vigencia, en sus múltiples sentidos de conservación y a la vez de moda, es resultado de un meritaje ganado a pulso, y la caducidad el peor enemigo de la hegemonía literaria plasmada en las historias, antologías y florilegios.

En las Antillas y Centroamérica se unen otros poetas a la legión de románticos cubanos y mexicanos. En Santo Domingo debemos mencionar a un poeta digno de tenerse en cuenta, Félix Mota (1822-1861).

En Santo Domingo desarrolló su actividad de educador el puertorriqueño Eugenio María de Hostos (1839-1903); fue poeta, crítico, erudito y novelista, pero sobre todo hombre de acción, contrario al dominio español⁴

Las pautas selectivas no solo son aplicables a los autores, sino también a los idearios. Así: «Aproximadamente, hasta el final de los años 20 de nuestro siglo, la política en cuanto ideología queda casi ausente como tema de la poesía si exceptuamos, obviamente, la protesta anticolonial y la sátira antihispana»⁵. Declaración tajante que revela por omisión otras zonas de sombra ideológicas, siendo en ellas, precisamente, donde cumple un papel relevante la figura de Salomé Ureña.

Trataré de abordar dos escrituras poéticas en su contexto, sin entrar en pormenores analíticos, dos escrituras diametralmente opuestas, al menos desde una perspectiva exterior, de su representación social. Salomé Ureña, ausente, como veníamos diciendo, de las

² José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana. Del romanticismo al modernismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 85.

³ Aunque para Pedro Henríquez Ureña fue Juan María Gutiérrez el artífice de “nuestra primera grande antología”, “La América poética en 1846”, *El descontento y la promesa*, UNAM, México, 2004, p. 16.

⁴ G. Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, ed. Castalia, 1997, p. 240.

⁵ Gustav Siebenman, *Poesía y poéticas del siglo XX en la América Hispana y el Brasi. Historia, movimientos, poetas*, Madrid, Gredos, 1997, p. 40.

selectivas historias de la literatura latinoamericana que nos suelen servir de referencial, resucita, sin embargo, a mediados de los años 90 entre investigadoras que trabajan con un enfoque de género, Daisy Cocco de Filippis en el York College de Nueva York, Catharina Vallejo en Canadá, Yolanda Ricardo y Zaida Capote en Cuba.

Supongo que facilitarían la tarea de reintegración de la poeta dominicana varias efemérides, no todas de orden literario:

1/ El que su obra formara parte desde 1989 de la Biblioteca de Clásicos Dominicanos.

2/ La celebración del sesquicentenario de la Independencia Nacional (1844) en 1944, que dio lugar a varias publicaciones auspiciadas por la Secretaría de Estado de Educación, Bellas Artes y Cultos de Santo Domingo.

3/ El acercamiento institucional entre Cuba y República Dominicana, plasmado en la celebración conjunta del sesquicentenario del natalicio de José Martí (1853-1895) y el centenario de la muerte de Eugenio María de Hostos (1839-1903) en 2003. De este contacto surgieron trabajos como el de Ricardo, *Magisterio y creación. Los Henríquez Ureña*⁶, o el proyecto de edición crítica de las obras completas de Camila Henríquez Ureña.

Salomé Ureña (1850-1897)

Bregada en los códigos formales de los clásicos castellanos y gran erudita desde muy joven, con preparación en los campos de la música, la filosofía y las ciencias, se dio a conocer a los diecisiete años como poeta y a los veinte ya era una autora consagrada y de gran popularidad. Salomé Ureña muestra una concepción utilitaria, programática, de la poesía, vehículo ideológico de una joven república, sometida a varias andanadas anexionistas. Su obra fue calificada de «civilista» en un territorio emparedado entre una cultura francófona y la poderosa anglofonía de su vecino del Norte.

Bajo los estereotipos románticos, y partiendo de una idealización del suelo nativo, Salomé Ureña asienta los dos pilares temáticos de su poesía a partir de 1878, el libre pensamiento y el progreso:

Si el arte peregrino
Con sus prodigios mágicos la alienta
...
Y entre los triunfos de gallardía
Con que el progreso gigante va

⁶ Yolanda Ricardo, *Magisterio y creación. Los Henríquez Ureña*, Publicaciones de la Academia de Ciencias de la República Dominicana, 2003.

...

Tú, la preciada, la libre Antilla...

Sentido de la obra de Salomé. Necesidad de recontextualización

Uno de los análisis más ponderados y certeros de la obra poética de la dominicana lo plasma Yolanda Ricardo:

Comprometida en el discurso público liberal⁷, que se había institucionalizado en el poder desde 1879 —lo que durará formalmente hasta 1886— abogaba por la construcción nacional a través de sus versos patrióticos y civilistas encaminados a obtener el fortalecimiento de conciencias en un medio político y de opinión urgido para salvar la soberanía amenazada frecuentemente por tendencias anexionistas totales o parciales.⁸

Fórmulas de la oratoria romántica. Concepciones hostonianas (el fin de una obra es «contribuir a su objeto político y social»⁹. Patria, bien común, progreso, educación... Hostos fue discípulo de Sanz del Río, en su estancia en España, entre 1851 y 1868.¹⁰

Así las cosas, en esa zona de turbulencias del Caribe que fue Santo Domingo, se hacía imprescindible la gestación de una literatura fundacional que exaltara las gestas patrióticas y proporcionara un discurso afirmatorio de la identidad colectiva. Esta identidad la encontró Salomé en el pasado aborígen. Nace así el poema épico *Anacaona*, en 1880, nombre de una legendaria cacica que había inspirado ya a otros poetas antillanos, entre ellos, al padre de la propia Salomé, Nicolás Ureña, como dejó demostrado Catherina Vallejo en 1998.

Junto con *Enriquillo*, de Manuel de Jesús Galván (1834-1910), subtulado «Leyenda histórica dominicana», y publicado dos años después de *Anacaona* (la primera parte de la novela era de 1879), el poema se convirtió en obra fundacional. Son ambas rezagos de un tardorromanticismo que no fue propio del continente americano, tal y como afirma José Miguel Oviedo¹¹. Signo común de unas literaturas que pugnaban por hacerse eco de un sentimiento de identidad colectiva. Identidad se asocia aquí a pensamiento independentista y

⁷ Recuérdese que la anexión de Santo Domingo a España se produjo el 18 de marzo de 1861, lo cual dio pie a un sentimiento de reafirmación nacional entre los liberales, con un bienio restaurador entre 1863 y 1865 y un largo periodo de convulsiones políticas que duró de 1865 a 1879.

⁸ Yolanda Ricardo, «María Salomé Ureña Díaz», *Op. cit.*, p. 24.

⁹ Véase José Miguel Oviedo, *Op. cit.*, vol 2, p. 213.

¹⁰ Sobre el credo positivista en su poesía, véase Diógenes Céspedes, “Salomé Ureña o la metrificación de una ideología. El positivismo”

¹¹ Recordemos que en la Península ibérica, *Os Eoas*, de Eduardo Pondal, que revive el mito celtista original, es de 1856; *L'Atlántida* de Jacinto Verdaguer, es de 1877, y la culminación de su épica en *Canigó*, de 1887; *Cantares gallegos* y *Follas Novas*, de Rosalía de Castro, cuya primera edición vio la luz en La Habana, son de 1863 y 1880 respectivamente.

soberanía, como desglosará años más tarde Pedro Henríquez Ureña en sus *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*.

Observar los márgenes aporta una visión más compleja del romanticismo en su vertiente nacionalista (pensemos en los territorios de la llamada Europa del Este, que fundaron sus literaturas nacionales en la segunda mitad del siglos XIX y consideraron al romanticismo occidental como un movimiento mostrenco e incompleto).

En el caso de Salomé Ureña se imbrica una cuestión política con la problemática de los códigos genéricos. Ella extrajo el poema del espacio doméstico y, al exteriorizarlo, fue farte activa en el proceso de construcción de otros códigos imaginarios comunes, contribuyendo a la creación de mecanismos identificatorios en la sociedad dominicana. Dinámica que subyace en la obra de sus hijos, Pedro (me refiero a sus “fórmulas del americanismo”) y Max, y en mucha menor medida, en Camila. Es la base actual de los trabajos de Yolanda Ricardo en Cuba. Falta, sin embargo, un análisis minucioso de los textos.

Contexto de escritura de Camila Henríquez Ureña

De las cerca de diez mil páginas que conforman el acervo Camila Henríquez Ureña, apenas si esvcribió nuestra autora veintidós de poesía, todas ellas entre 1933 y 1944. Su dedicación al género coincide con un periodo de gran compromiso por su parte en los problemas sociales de la mujer cubana, que cuajó , y de modo magistral, en su conferencia *Feminismo*, de 1939.

Camila no es ajena a lo que se escribía en su tiempo. Y por muchos conceptos fue una pionera: a ella le debemos los primeros análisis y comentarios sobre la poesía de Silvina Ocampo, que datan de 1944, menos de dos años despues de la publicación de *Enumeración de la patria y otros poemas*, en la revista *Sur* de Buenos Aires¹². Trabajaría también sobre Delmira Agustini, así como en panoramas de poetisas cubanas, argentinas y uruguayas. Fue ella quien planificó la colección Americana del Fondo de Cultura Económica, en 1947.

Además de su propia creación, camila frecuentó la poesía por otros conductos, como la traducción, materializada en versiones de Vercors (“El silencio del mar”), en 1941, por ejemplo.

¹² La reseña en el mes de febrero y en junio presenta dos conferencias : « En torno a la poesía de Silvina Ocampo » en el Lyceum de La Habana. Hay que tener en cuenta que este Lyceum, así como la Institución Hispano-Cubana de Cultura, eran auténticas tribunas para las voces poéticas más significadas. Ella misma presentaría a Juan Ramón Jiménez el seis de diciembre de 1936.

En el ámbito docente, profesaría gran dedicación al género, con acertadas consideraciones sobre la «función social de la poesía» o «la interpretación del poema», desde los años 40 hasta el periodo postrevolucionario cubano.

En La Habana presentó la obra y la persona de Gabriela Mistral, en 1938, o en el Vassar College la de Jorge Guillén, en 1944.

Una entre pares

Los epistolarios familiares, publicados en los años 90 en la República Dominicana, son significativos del papel intelectual que la familia atribuyó a Camila. Por lo que se colige de las cartas de sus hermanos Pedro y Max, nuestra escritora venía a cumplir el papel de factotum intelectual de la familia. Basten algunos ejemplos:

Confío en que habrás escrito al Middlebury College (Max, c. 347, 1947, p. 893).

Y en cuanto a honorarios, ¿qué es lo que el Fondo ha determinado pagar? (c. 349, 1947, p. 897).

Respecto al ejemplar que te pedí de *El retorno de los galeones*, ...mándamelo con Leonardo... (c. 352, 1951, p. 900).

En esta carta te decía que me mandarás por correo ordinario, certificado, el ejemplar de *La poesía moderna en Cuba*, por Lizaso y Fernández de Castro, que está entre mis libros. Lo espero (c. 354, 1952, p. 902).

Si tienes el de Flérida, me lo traes en diciembre (c. 356, 1952, p. 909).

Te mando mis dos traducciones de Dylan Thomas, para que aprecies si está bien interpretado (c. 361, 1955, p. 916).

Recibí hace días tu carta con el informe sobre el libro *The German Novel* que, aunque ya mi discípula se graduó y no me hace falta para ella, voy a pedir a Nueva York para tenerlo (c. 363, 1957, p. 920).

Te mando un cheque que recibí de la casa Heath. Quiero que lo dediques a hacer enviar libros de los que hay en la biblioteca de Max (Pedro, c. 323, 1937, p. 830).

Quizás esté en Cuba y Camila podría buscarlo (de paso, podría hacerme enviar diez o doce de mis libros anteriores al siglo XIX, como me ha prometido y nunca lo hace. (Pedro a Max, c. 328, 1939, p. 838).

Digamos que Camila valía para un cosido como para un fregado. Toda una sucesión de testimonios directos vienen a plasmar el encasillamiento de nuestro personaje en una función ancilar, con unas lindes algo desdibujadas, entre la esesoría y el recadeo.

Volvamos ahora a su propia labor creativa. En una carta de su tío Federico Henríquez y Carvajal a Camila (Ciudad Primada, 27 de junio de 1936), reza:

[Los poemas] fueron leídos para mí i para ellos i Luz, nadie más. Carmita i Luis Adolfo, deliciosamente, encantados todos con la honda i alta emoción lírica de tus diez poemas. Cuatro han sido leídos i recitados varias veces. Estos *Alpes*, *En la orilla*, *Lamento de*

anochecer i La raíz. A estos, no menos dignos de lauro, agregamos luego: *Futuro y Vox Clamantis*.

Hemos —aunque lo respetemos— opinado en conta de la incógnita silenciosa. La memoria de Salomé y Pancho es acreedora a la ofrenda pública de la lira de la hija amada. De nó, aunque sea por ahora, pide tu anuencia una página. Citaré versos o estrofas i acaso alguno de los poemas...El título de ese ensayo podría ser *Una poetisa anónima* o *La poetisa ignorada*.

Aguardo tu asentimiento. (c. 318, p. 820).

Sometimiento a una “ortonimia” poética. Los juicios de Pedro y Max

Trasladémonos sin más a los juicios de Pedro:

No te aconsejo que te dediques a los versos. No porque estén mal los tuyos, sino porque en español hay demasiados poetas y, de no ser uno de los mejores, el esfuerzo es poco lúcido. Eso mismo que dices en tus versos, debes ponerlo en prosa: sé que resulta más difícil. En prosa los sentimientos parecen confesiones descarnadas y en verso hay una apariencia de ficción...

Tus versos revelan *personalidad* [sic]. Pero yo creo que esa personalidad se revelaría mejor en prosa. Por la mayor libertad de la forma. Y pensándolo con cálculo, hay más perspectiva de interesar y de durar en prosa hoy que en verso, a menos que sea uno de los poetas centrales, Jiménez o Machado, o Neruda. Ya ves que hasta Gabriela Mistral se ha trasladado a la prosa. Y Borges.

Max los enjuiciará a su vez con el rigorismo de unas leyes formales, en carta de 1936 (c. 319, p. 820-821).

Me han interesado mucho los versos que mandas a Guarina. No creo incurrir en exageración si te digo que de un salto te has puesto en lugar envidiable dentro de la poesía femenina de América, que hoy tiene tan rico florecimiento. No habrá muchas que te igualen. Buena adjetivación, pensamiento elevado, sentimiento exquisito, ideas nada vulgares, y cierta aristocracia de expresión que se avalora con imágenes de buen gusto...No resisto al deseo de dar a conocer algunas de esas composiciones, y las mandaré a alguna publicación interesante, como el *Repertorio americano* de García Monge.

No está de más hacer algunas observaciones. El empleo de formas neutras resta precisión y elegancia, y es un residuo del desaliño romántico...Me refiero a *Vox clamantis*, donde dices “hacia la playa de lo que no acaba; hacia la orilla en que todo termina”. Más adelante: “se apoya anhelante contra lo vedado”...

...

Otro detalle: cuando los versos se ajustan a medida y rima, y no son los versos actuales de molde anárquico, no soy partidario de romper con la norma de no poner consonantes a renglón seguido de otros que a la vez son sus asonantes. En *Futuro* (una de las composiciones más elevadas de concepto) empleas un pareado “existencia” y “esencia” y al pareado le sigue la rima “secreta” con “planeta”. Puede ser un modo de ver mío, porque otros hacen lo que tú, pero no los poetas actuales de mayor significación. Yo lo admitiría cuando adrede se hiciera en sucesión continua y no interrumpida, porque

indicaría un tintento de musicalidad, acertado o no, pero no me gusta como cosa ocasional.

...

Por último, (...) hay que evitar los hiatos y la diptongación forzada, esto es, hay que tener cuidado que las reuniones de vocales resulten agradables. Ya sé que Gabriela Mistral suele forzar un poco el ritmo y la medida en casos semejantes. Pero es lo que se censura. Así (*La raíz*) “Y por su cauce la fuerza que *creó* el mundo”. O bien (*En la orilla*) “Hacia él he navegado”. El verso resulta de ocho sílabas y tú querías que sea de siete, como los demás, que son unos de siete y otros de once...

Y tras someter los versos a una rigurosidad métrica y rítmica implacable, termina su lección: “Pero lo esencial es que los versos son buenos, y en general han de merecer franco aplauso. Debes seguir produciendo y superándote”.

Son ocho los poemas encausados: *Futuro*, *Vivaz*, *La raíz*, *Vox clamantis*, *En la orilla*, *Hermana Ana*, *Viaje por el espejo*, *Lamento de anochecer*.

Observemos en lo que sigue uno de los poemas:

Vox clamantis

De la nave del templo vetusto
anza un grito la negra campana
Y rasgando el azul de los aires
El grito se aleja, volteando en las vagas
oleadas del cielo, en concéntricas ondas,
hacia la playa de mp que no acaba,
hacia la orilla en que todo termina.
esa boca de bronce ¿qué clama?
¿No hay respuesta a esa voz sin palabras?
va y viene, va y viene mecida en los aires?
entre esta y la orilla que nunca se alcanza,
flota un celeste misterio ondulante
con rumor leve de trémulas alas.
Lanzo, rumbo a la incógnita playa
la pregunta febril que es mi vida.
como oído que acecha mi alma
se apoya anhelante contra lo vedado,
la sutil barrera que ante mí se alza,
y ávida escucho, dolorosamente,
con un temblor de secreta esperanza.
mas si acaso, si acaso viniera,
si el oído pudiera alcanzarla,
si pudiera guardarla el recuerdo,

¡Oh, alma desvalida, mi doliente alma!
¿en qué lengua ignota la articularías?
¿cómo hallarías la clave ignorada
para la inmensa respuesta inefable?

Traemos a colación estos versos de Camila, redactados en enero de 1934 y considerados por Juan Ramón Jiménez como “formas no logradas” por suponer el reverso de la poesía de Salomé Ureña. En ésta, el sujeto poético queda velado bajo una épica colectiva. Y su decurso es externo, propio de un poeta público. El yo poético de Camila emprende un periplo sinuoso hacia su propio interior.

El poema *Vivaz*, de julio de 1936, fue calificado por Juan Ramón de “logrado” y por Pedro Henríquez Ureña de “original y moderno”. El análisis comparativo

Alta, fina, flexible,
con apariencias frágiles,
Acero.

Brutal mano de viento
la desnudó. Rehizo
su verde velo.

Labio de sed violento
la reseco. Le ofrece
rocío nuevo.
Boca ávida de hombre
la despojó. Ha brotado
para volver a darse desde dentro.
Sobre la tierra ruda,
solo un poco de sombra, de frescura,
solo un gesto en silencio.

Camila Henríquez Ureña fue, en efecto, una poeta anónima, cuya obra se publicará en breve en su país de nacimiento. Convendrá entonces proceder al estudio desapasionado de unos modos de reversión de las pautas poéticas marcadas por su antecesora. El análisis comparativo los apartará, tanto de los moldes canónicos como de las expectativas cara a un género particularmente condicionado por su sexualización. Terminemos sin meternos en honduras, recordando los criterios aplicados por Max a *lo* poético: «Buena adjetivación, pensamiento elevado, sentimiento exquisito, ideas nada vulgares, y cierta aristocracia de

expresión que se avalora con imágenes de buen gusto». Lirismo y distinción permean un concepto de poesía «femenil». Y pues de comparar se trata, resulta curioso que ni una sola de estas características se correspondan con aquellas que dieron el mayor impulso renovador a la poesía hispanoamericana desde fines del siglo XIX, las del modernismo, practicado y extraordinariamente definido por él:

...Nuevos moldes, nuevos metros, nuevas combinaciones de palabra y de rima fueron, en poesía, el fruto de ese empeño renovador.

El modernismo rompió con los cánones del retoricismo pseudoclásico, que mantenía anquilosado el verso dentro de un número de metros y combinaciones.

...Ese estado de duda, esa inquietud contemporánea que de modo tan intenso se manifestó en el modernismo, no excluía el retorno a la naturaleza, fuente de toda estética, ni a su ingenuidad y sencillez.

«Creatividad», «flexibilidad y armonía» en la versificación, «amalgama de sensaciones», «impresión» de las cosas, «desasosiego», «hastío de vivir». Una suerte de trascendencia que parece ser incompatible con el sentimentalismo y a la exquisitez, honra de esa otra «poesía» en su reducida caracterización. No dejan de llamar la atención las alusiones al «hondo sacudimiento», «tremendas imprecaciones», «desconsuelo» destilado «gota a gota», «ruptura» o «anhelo de evasión» frente a «ideas nada vulgares», «pensamiento exquisito», «aristocracia de expresión», «buen gusto» aplicados a las composiciones de la hermana menor. La permisividad concluye ahí, en una especie de labor de bordado sin nudos ni falsas puntadas.