

El problema de la escritura femenina al interior de los campos culturales en el siglo XX: Camila Henríquez Ureña y la autoría negada

Valentina Salinas Carvacho

Universidad de Chile

Introducción

Camila Henríquez Ureña fue una ensayista y docente dominico-cubana, que a diferencia de muchas mujeres de su época, tuvo facilidades para vincularse al campo cultural, puesto que en su núcleo familiar existían importantes intelectuales ya consagrados en aquél. Este factor le permitió acceder a una educación privilegiada y a permearse por los debates más actualizados tanto a nivel político, como educacional y literario del periodo, siguiendo así una carrera intelectual que la transformaría en un personaje público con altas competencias y *cierto* nivel de legitimidad en el campo cultural. Dicha carrera, aunque dividida entre la docencia, la escritura y la gestión cultural, se desarrolló fundamentalmente en torno al magisterio, siendo seriamente reconocida y requerida en esta área por prestigiosas instituciones educacionales. Sin embargo, un conjunto de escritos publicados póstumamente nos informa que se dedicó a escribir durante la mayor parte de su vida, y que en ese ejercicio construyó discursos altamente críticos respecto a la marginación de la mujer en todos sus aspectos. No obstante, su condición de género le impuso límites, en tanto no fue visibilizada como autora del campo cultural, lo cual nos pone frente a muchas

preguntas: ¿Qué elementos permiten la constitución de la imagen de autor? ¿Qué dificultades que encuentran los grupos marginados para instalarse como autores en el campo cultural? Me interesa analizar el conflicto que se instala entre escritura y autoría como parte de una de las tensiones que experimentaban aquellas mujeres que hacían un temprano ingreso al campo cultural.

Se postula que la figura autorial se construye en un ejercicio dialéctico entre autor, texto, mediadores y público, la cual, en el caso de Henríquez Ureña, fue invisibilizada tanto por sí misma, como por los agentes del campo intelectual, producto de su condición de género. Sus hermanos, como ejemplo de agentes masculinos del campo, nos muestran una permanente tutela y, en ciertos casos, censura de su creación intelectual, fenómeno que forma parte de un *habitus* que mantenía a la mujer en un lugar de subordinación con respecto al hombre. Las trabas que enfrentaron las mujeres para instalarse en el espacio público como autoras, llevó a Camila Henríquez Ureña a posicionarse ocupando un lugar más convencional para las mujeres: el de la docencia. En este sentido, la ensayista construirá una *autoría negada*, o bien subordinada a un fin mayor: la propagación de una cultura que permitiría sentar las bases para la consagración masiva de las escritoras como autoras, lo que necesariamente se daría mediante una lucha por la igualdad de género. Por ende, sus ensayos intentarán servir de instrumento para una educación cultural y política, rescatando a mujeres olvidadas por la historia con el fin de superar dichas desigualdades históricas.

En la primera parte del artículo se conceptualizarán algunas categorías para el análisis. En la segunda se examinará su trayectoria biográfica y los conflictos que su condición de género le imponía, teniendo como eje de análisis la sombra que echaban sobre ella sus hermanos. Finalmente, se estudiará la construcción de su figura autorial, considerando los modos en que es (auto) reconocida a nivel público y los tipos de textos que escribe.

Campos culturales, habitus y autorías femeninas

El que las mujeres hayan aprendido a *callar* es una constante histórica que se ha manifestado de distintos modos en diversos contextos y momentos. El que comencaran a *hablar* mediante la escritura, al contrario, es parte de una ruptura histórica anclada en el siglo XIX, ruptura que llevará a las mujeres a padecer

“documentadas incomodidades”¹ producto de su condición de género². Esto nos pone en relación con un ingreso al espacio público letrado profundamente dificultoso, en la medida que fue criticado y denostado por la sociedad patriarcal de la época (Contreras 121), situación que comenzaría a ser modificada a inicios del siglo XX.³ A pesar de esto, dicha inserción no estuvo exenta de las tensiones propias de su condición de género: las de asumir en dicho campo un lugar de subordinación (120-121), puesto que una de las reglas que definirán la lógica del campo cultural será el dominio de un androcentrismo que regula y autoriza las prácticas de los actores. Por tanto, la construcción de ese espacio se articularía en clave masculina, a partir de un *habitus* que aísla o menosprecia la existencia de lo femenino, producto de “la supuesta incompatibilidad de la literatura con la virtud femenina” (Citado en Contreras 123)⁴. Cuando aludo a *habitus* apelo al concepto de Pierre Bourdieu, quien lo define como “las estructuras que son constitutivas de un tipo particular de entorno...y que pueden

¹ Expresión que utiliza Adriana Valdés para referirse a la incomodidad que supone para la mujer “tomarse la palabra”, es decir, para escribir y publicar. Citado en Joyce Contreras, “La resistencia al libro. Mujeres, escritura y exclusión en el siglo XIX en Chile”. Eds. Nivaldo Acero, Jorge Cáceres y Hugo Herrera Pardo, *Vestigio y especulación. Textos anunciados, inacabados y perdidos de la literatura chilena* (Chile: Chancacazo Publicaciones, 2014).

² Pocos son los textos que encontramos escritos por mujeres antes del siglo XIX, entre los que podemos citar el drama “Los empeños de la casa” escrito por Sor Juana Inés de la Cruz en 1683, la autobiografía de Sor Úrsula Suárez escrita en 1708, la autobiografía de Francisca Josefa del Castillo realizada en 1713, un romance histórico escrito por sor Tadea García de la Huerta en 1784 y la autobiografía de la monja negra sor Úrsula de Jesús realizada en el siglo XVII. Asimismo, algunos estudios han encontrado escritos de monjas anónimas. En su libro *Cultura femenina novohispana*, Josefina Muriel identificó a 102 monjas escritoras y compositoras de música. Ángel Martínez Cuesta. “Las monjas en la América Colonial 1530-1824”, *Boletín del Instituto Caro y Cuervo t. 50 nos. 1-3* (1995): 572-626. Que todos estos textos fueran parte de la experiencia conventual nos revela que la relación de la mujer con la escritura en el periodo colonial se desarrollaba principalmente en el mundo privado. Probablemente una de las diferencias sustanciales entre aquéllos textos con respecto a los escritos durante del siglo XIX será la paulatina integración que estos últimos alcanzarán en los debates públicos. El siglo XIX nos muestra una nueva experiencia del sujeto femenino con las letras, y de allí las tensiones inéditas que emanarán de los intentos de las mujeres por consagrarse a nivel público como autoras. Es en este sentido que podemos hablar de una ruptura histórica producida por el paso del *callar* al *hablar*, en la medida que el *hablar* implicaría *hablar públicamente*.

³ Tanto la profesionalización del escritor, como la masificación de la educación pública, fueron factores cruciales que explican la entrada masiva de la mujer al campo cultural. Hacia 1883 las mujeres tuvieron la posibilidad de acceder a la educación en Cuba. De allí en adelante se desarrolló un proceso de incorporación a las aulas cada vez más masivo. Esta incorporación se enmarca, entre otras cosas, en los intentos de modernizar el país, mediante la alfabetización y la mayor instrucción dada a la sociedad de la época., Teresa Díaz Canals, *Una habitación propia para las ciencias sociales en Cuba. La perspectiva de género y sus pruebas* (Buenos Aires: Biblioteca CLACSO, 2013), 121.

⁴ Esto se complementaba con la premisa de que las mujeres poseían limitaciones naturales que las inhabilitaban para desempeñar actividades en el espacio público. Mary Louise Pratt, “No me interrumpas: las mujeres y el ensayo latinoamericano”, *Debate feminista* 21 (2000): 70-88.

ser asidas empíricamente bajo la forma de regularidades asociadas a un entorno socialmente estructurado” (Bourdieu 25). Considero la categoría de género como marca de exclusión, como un *habitus* que regula una parte de las relaciones del campo.

Por otra parte, entenderé “campo cultural” en el sentido que el mismo le asigna, es decir, como un sistema de relaciones entre distintos agentes de un campo que funcionan con relativa autonomía del poder político y económico, y que compiten por alcanzar la legitimidad cultural (Bourdieu 15). En esta competencia por la consagración, ponen en circulación el monopolio de la violencia legítima, que equivale a decir “los principios de funcionamiento del juego” (122). De modo tal que “los recién llegados tienen que pagar un derecho de admisión que consiste en reconocer el valor del juego” (122). Son justamente las mujeres las que deben adaptarse para poder ingresar.

En este marco, la lucha por la autoría constituyó uno de los tantos caminos que el género femenino siguió para ingresar al espacio público, fenómeno que nunca estuvo exento de tensiones. ¿Cómo lograron las mujeres como actores subalternos ingresar a dicho espacio? ¿Qué elementos posibilitaron a quienes escribían transformarse en autoras? En primer lugar, es necesario delimitar cómo se construye la imagen de autor. Muchos elementos figuran en las posibilidades de su constitución, puesto que el autor se define en una relación con su obra, la crítica y los públicos, lo cual nos lleva a visualizar que dicha constitución emana de un ejercicio colectivo. Para Mayte Cantero “la institución autorial se puede definir como el conjunto del (a) corpus literario atribuido, (b) discursos en torno a la obra (la crítica) y (c) los discursos producidos por la(s) postura(s) que adopta el autor en los diferentes escenarios en los que participa” (Cantero 135). Por ende, se tiende a pensar que la consagración de un autor “tiene un carácter negociado” (Pérez y Torras 7), en la medida que requiere del “reconocimiento” y “autorización cultural” (7) de terceros. El problema surge cuando dicha autorización depende de un conjunto de sujetos masculinos, críticos, editores, periodistas, que ejercen roles de poder, cerrando las posibilidades a quienes crean narrativas distintas para entrar al campo intelectual, y con ello, formar parte del canon. Habría que referirse en este caso, a una negociación desigual, al interior de la cual, la mujer debe desarrollar su ejercicio de afirmación autorial.

Esta negociación desigual se ilustra muy bien en el libro *La mujer romántica* de Graciela Batticuore, quien estudia cómo las mujeres en el siglo XIX resolvieron la relación escritura-autoría. Indica que en algunos casos acudieron a un tutor para publicar, el cual guiaba y legitimaba sus escritos, asumiendo así *autorías tuteladas*

(Batticuore 141-142). Para otras, el ocultamiento u opacamiento de su quehacer letrado no fue una opción, presentando sin resquemores una *autoría apropiada y exhibida* (131-133). Existieron también aquellas que se escudaron “bajo la protección del anonimato o bien del seudónimo” (125) articulando *autorías negadas* (125). En este marco, postulo que Camila Henríquez Ureña representa el caso de una *autoría negada*, puesto que, si bien los ensayos que publica aparecen bajo su nombre, éstos circulan por revistas de menor notoriedad, y siempre con reticencia previa de la autora a ser publicados. Más aún, la mayor parte de sus textos, si bien salieron al espacio público de modo oral, al ser elaborados para sus clases o conferencias, eran textos efímeros, destinados al olvido, olvido que se rompe sólo tras la publicación póstuma en Cuba de sus *Obras y apuntes*. Por lo tanto, Henríquez Ureña utilizó un tipo de anonimato, basado en atenuar su importancia, mediante una serie de estrategias. Como lo indica Maingueneau “el escritor construye una imagen de sí a través de una multitud de comportamientos verbales o no verbales” (Maingueneau 23), los cuales pueden determinar el grado de renombre que alcanza un escritor.

La familia Henríquez Ureña

Camila Henríquez Ureña nació en República Dominicana en 1895, en el seno de una familia letrada en la que circulaban debates en torno a la educación, la cultura y la literatura. Su madre, Salomé Ureña, era reconocida como poeta desde los 18 años, privilegio del que pocas mujeres disfrutaron, asumiendo una *autoría apropiada y exhibida*. Desarrolló además un discurso crítico a favor de la educación femenina, influenciada por las ideas del ilustre educador Eugenio María de Hostos, quien defendía la enseñanza científica para la mujer. Salomé Ureña trabajaría junto a Hostos en pos de una educación integral, llegando ambos a fundar las Escuelas Normales, y asumiendo Ureña la dirección de la Escuela Normal de Maestras (Santos Mora y Portugal, sin pág.)⁵. Todo este trabajo decantaría en la iniciativa de Ureña de crear el Instituto de Señoritas, impulsada con el apoyo de su esposo Francisco Henríquez Carvajal, al cual su misma hija asistió. Aunque Salomé Ureña murió en 1898, la conciencia feminista de la primera dejó huellas precederas en la segunda, las que decantarían en posteriores trabajos tanto prácticos como teóricos sobre feminismo. Asimismo, la importancia que tendría para Salomé Ureña la educación femenina, sería un aliciente clave en la formación profesional de Camila Henríquez Ureña.

⁵ En adelante para el caso de los trabajos sin compaginar usaré la abreviación s/p

Por otra parte, clara será la influencia de sus hermanos Max y Pedro, quienes se constituyeron tempranamente como agentes del campo cultural latinoamericano; el primero como escritor, profesor y diplomático, y el segundo como escritor y crítico⁶. Sin embargo, y a diferencia del resto de su familia, la cercanía de Camila al campo no le llevó a obtener un rol protagónico en su interior. Su ingreso se dio, más bien, mediante la profesionalización, el ejercicio del magisterio y las actividades culturales, modalidades que, si bien, no podrían ser en ningún caso convencionales para las mujeres—ya que el mismo ingreso al campo por parte de una mujer era un acto no convencional—dibujaron una trayectoria más silenciosa que la de haberse insertado como autora de obras.

A pesar de que nació en Santo Domingo, la mayor parte de su trabajo docente y ensayístico lo realizó en Cuba, país al que arribó en 1904, y en el que viviría la mayor parte de su vida. Allí realizó sus estudios universitarios y doctorales en la Universidad de la Habana, finalizándolos en 1917. Ese mismo año viajó a EEUU para especializarse en lenguas romances en la Universidad de Minnesota, y a su regreso a Cuba, ingresó al campo intelectual mediante la labor docente en la Academia Herbart y tres años después a través de la cátedra de Lengua y Literatura Hispánicas de la Escuela Normal de Oriente, lugar en el que trabajaría desde 1927 a 1947. Fue justamente en este periodo en el que comenzó a vincularse a otras actividades culturales, como la organización del Tercer Congreso Femenino en 1938, y en el que escribió sus ensayos más importantes, entre ellos “Feminismo” (1939). Paralelamente, asumió como directora de la Sociedad Femenina Lyceum, siendo miembro del consejo de revistas. Aun así, su labor docente nunca fue abandonada puesto que sus clases de literatura continuaron en Vassar College, para finalizar en la Universidad de la Habana hasta su muerte en 1973. Puede decirse que este último periodo fue el de mayor consagración de Henríquez Ureña en el área pedagógica, en tanto se pone a la tarea de instruir a la nueva nación que vendría tras la revolución cubana, perpetuándose así, la imagen de una mujer entregada a la educación.

Como se vio más arriba, la ensayista venía de una familia que se mostraba a favor de la educación de la mujer y que combatía en contra de su exclusión de los

⁶ La importancia de Pedro Henríquez Ureña para el campo intelectual latinoamericano es tal que ha sido catalogado como “el gran artífice del concepto moderno de *cultura hispanoamericana*” fraguándose como figura clave para el desarrollo del hispanoamericanismo. “Pedro Henríquez Ureña y las tradiciones intelectuales caribeñas”, Ed. Carlos Altamirano, *Historia de los intelectuales en América Latina* (Buenos Aires: Katz Editores, 2010): 65-68.

espacios letrados. Su hermano Pedro Henríquez Ureña había publicado estudios respecto a Sor Juana Inés de la Cruz, y creado una antología de escritoras dominicanas (Galindo 16). A esto se suman las ideas que tiene respecto a la virtud femenina. Para el *ateneo* la mujer ideal es “aquella que llega a ser universal por el temperamento y la cultura que posee para concebir un mundo de justicia y de perfección moral” (18), imagen influenciada por el modelo de su madre culta y las enseñanzas de su tutora, Leonor Feltz, con grandes conocimientos en literatura (18). Estas ideas que surgían entre algunos intelectuales hombres de la época, llevaron a Pedro a preocuparse por los estudios de su hermana, solicitando a su padre, Francisco Henríquez Carvajal, que la instara a estudiar en EEUU. Asimismo, entrega orientaciones respecto a su futuro laboral, lo cual se deja entrever en la correspondencia escrita a su padre en 1927: “Camila regresó, hace cerca de dos meses, de La Habana, en donde pasó cerca de seis preparando y pasando el examen de grado en la Facultad de Pedagogía. Ese doctorado le hacía falta para optar a alguna cátedra en la Normal de Oriente. Max y yo hemos opinado desde hace mucho tiempo que ella debe ingresar en el profesorado de esa escuela” (Citado en Yáñez s/p). El mismo año, y como sus hermanos así lo esperaban, Camila impartió una cátedra en la Escuela Normal, de la que su padre era profesor, y su hermano Max, uno de los fundadores. De un modo u otro, los vínculos familiares le tejen ciertas redes para poder desarrollarse, aunque siempre bajo la tutela masculina. Esto no implica que las figuras masculinas no profesen admiración por su inteligencia y conocimiento, como se lo hace saber Pedro en carta a Alfonso Reyes: “Camila, que tiene más memoria que yo, y ya se sabe de memoria lo mejor de la poesía mexicana por habérmelo oído leer dos o tres veces a diversas gentes de letras. Habrás de saber que en Santo Domingo se asegura que ella es el mayor talento de la familia” (Citado en Yáñez s/p). Esta admiración que profesan sus hermanos va también posicionándola en el campo cultural, ya que las cartas enviadas en algunos casos se dirigen a otros agentes reconocidos, presentándola ante ellos como una intelectual altamente capaz. Sin embargo, el reconocimiento se alterna con las permanentes correcciones que les hacen a sus escritos, sugiriéndole borrar palabras, cambiar conceptos, entre otras recomendaciones que destacan por ser lapidarias en sus juicios. Un ejemplo concreto al respecto lo constituye una carta que le envía el *ateneísta*, opinando sobre algunos textos que su hermana había escrito en 1937. En primer lugar, nos encontramos con elogios, seguidos de incentivos a escribir con mayor frecuencia: “Quería hablarte de tus escritos... No me traje la conferencia sobre Lope, que me gustó mucho. Es de los mejores trabajos que he leído en el

centenario... Es lástima que no escribas más. Pero debes hacerlo. No esperes a tener encargos, a que te pidan conferencias” (Henríquez Ureña 22). No obstante, en la misma carta intenta censurar los poemas que Camila había comenzado a escribir pocos años atrás:

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 mayores, el esfuerzo es poco lúcido. Eso mismo que dices de 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, que permite mayor franqueza, por lo mismo que el lector no la toma del todo en serio: muchos poetas fingen sentimiento que no tienen o exageran. Escribe, pues, lo que pienses y lo que sientas, sin ánimo de publicar: después podrías escoger lo que te parezca prudente publicar. Pero guárdalo todo. Y féchalo. Como una especie de diario; pero no diario íntimo, en conjunto, sino cuaderno de apuntes en que escribas *constantemente*. (23)

Destaca en su respuesta una doble recomendación, tanto que cambie de género literario, es decir, que transforme su modo de escribir, y en segundo que no publique, consejo que será rápidamente acatado. En primer lugar, porque a pesar de que su padre y Max le ofrecen apoyo para la publicación de los poemas, ella desiste de llevarla a cabo. Y en segundo, porque comenzó a “anotar y fechar sin alusiones íntimas, y guardarlo todo” (Yañez s/p). Los diarios de viaje de Camila reprimen “lo íntimo” que Pedro le aconsejó ocultase. Como indica Mirta Yañez: “Camila no ha olvidado aquel consejo de Pedro, y anota sus impresiones de viajera... La mayoría de sus páginas mantiene una expresión sobria, externa, pulcramente detallista del mundo de los objetos” (s/p). A esta crítica general se suceden comentarios sobre detalles negativos de los poemas: “El lenguaje: no es del todo moderno; hay un poco de vejez sin antigüedad; época modernista ya terminada. Y a veces es poco poético: ‘entre ésta y la orilla...’, en Vox Clamantis. El demostrativo es feo en prosa; inaceptable en verso” (Henríquez Ureña 23). La correspondencia entre ambos hermanos nos muestra una relación tutelar entre una figura masculina consagrada en el campo cultural y una femenina inexperta, que se inicia en el ejercicio letrado, en que la última es rápidamente denostada. Estas actitudes se reproducen también cuando Camila Henríquez Ureña le escribe a Max a propósito de la introducción que preparaba para una colección de la editorial del Fondo de Cultura Económica, a lo cual éste responde:

He leído con cuidado la introducción que has escrito para el folleto prospecto de la colección. Me parece muy bien; aunque ciertos detalles podrían retocarse ligeramente. Por ejemplo...me parece algo fuerte e innecesario el

uso de palabras como “ignorancia” y “vergonzoso”, en el segundo párrafo de la primera hoja. Todo eso tiene sabor de editorial de periódico callejero. Acaso sería mejor decir algo así: “Es triste, y debe avergonzarnos en muchos casos, el desconocimiento en que vive cada país de la América hispana...” etc. Y donde diga “ignorancia”, suplantarla por “desconocimiento” en lo que resta del párrafo. (31)

La referencia a la redacción que Camila utiliza, aquella que da “sabor de editorial de periódico callejero”, constituye una desautorización de su escrito, proferido desde una posición de superioridad. Tanto en esta como en la anterior crítica se visualiza una suerte de ambivalencia en el trato, ya que, si bien ambos se preocupan por su educación, intentan insertarla en buenos trabajos y le reconocen, en parte, su creación, por el otro le reprenden su modo de escribir desde una posición de especialistas como si detentaran un mayor grado de dominio al respecto. Esta situación nos muestra cómo el manejo de ciertos códigos en el lenguaje autoriza a unos a corregir a otros, produciéndose una suerte de “violencia epistémica”, violencia que se intensifica si dichos códigos son manejados por los sujetos que ostentan el poder. La violencia epistémica opera mediante “la enmienda, la edición, el borrón y hasta la anulación tanto de sistemas de simbolización, subjetivación y representación que el otro tiene de sí mismo, como de las formas concretas de representación y registro, memoria de su experiencia [...] y se relaciona con la pregunta hecha por Edward Said ‘¿quién tiene permiso de narrar?’” (Citado por Cantero 137). El permiso de narrar está anclado en cuerpos masculinos letrados, cuestión que nos revela cómo el *habitus* opera como “principio que regula el acto” (Bourdieu 49). De alguna manera, la corrección por parte del hombre autoriza o no una posible publicación, abre o cierra una puerta, y por tanto reproduce el principio de discriminación.

La constitución de una autoría negada

Analizar las condiciones de posibilidad de la autoría implica remitirnos al ejercicio de escritura: cómo se crea, quién tiene el permiso para determinar la validez del texto; pero también a los comportamientos que el autor escenifica en público, los cuales se crean en una relación con aquellos sujetos que componen el campo cultural. Es en esta interlocución entre escrituras y escenificaciones en la que comprendemos que el ejercicio autorial es una construcción que no depende en sí mismo sólo de la calidad de una obra, sino de que ella sea incorporada dentro de un canon, lo cual pasa por un proceso de mediación con el mundo social, en el cual, quien escribe, cumple un rol en sus modos de relacionarse con los otros, y viceversa. Es, por tanto, crucial

visualizar a Camila Henríquez Ureña en su despliegue a nivel social para comprender la no-constitución de su autoría.

Analizar las escenificaciones implica preguntarnos, en primer lugar, por los límites de comportamiento que nos impone determinado mundo social: ¿Cómo se suponía que debía desenvolverse una mujer letrada en el espacio público? ¿Podía acceder al tipo de vida que llevaban los hombres? El ingreso al espacio público a principios del siglo XX estaba normado para las mujeres, tanto en los modos en que la letra se inscribía en el papel—modos ciertamente creados desde una subjetividad masculina—como en el comportamiento que debían mantener, incluso si habían logrado una independencia del hombre. El *ateneísta* describe a su hermana en carta a Alfonso Reyes como una persona con “un carácter perfecto: sin debilidades, pero sin violencias” (Henríquez Ureña 22), con una “admirable e invisible resistencia pasiva” (Citado en Yañez s/p)⁷. Estas descripciones permiten visualizar las actitudes valoradas en el campo intelectual, puesto que, aunque los hombres se muestren a favor de la emancipación de la mujer, ponen los límites de su época, en tanto que, cualidades como la pasividad, la mesura, o lo que podría leerse como el “buen comportamiento”, siguen estimándose y fomentándose como modelos de virtud femenina.

Camila Henríquez Ureña responde a algunos de estos patrones conductuales, lo cual se deja entrever en otros testimonios de sus cercanos. Mirta Aguirre la retrata como “modesta y sencilla hasta lo increíble” (Henríquez Ureña 26). Sus estudiantes rescatan su “serenidad ante los problemas” (19) y María Luisa Rodríguez indica que “presentaba un gran equilibrio emocional. La serenidad era una característica psicológica más destacada” (92). De modo que nos encontramos ante una personalidad pública con una excesiva modestia, que prefiere entregar sus conocimientos como docente, antes que figurar como autora.

Esta especie de anonimato en que Henríquez Ureña elige mantenerse, la lleva a anular su propio trabajo intelectual, lo cual, como parte también de los comportamientos que escenifica en público, se puede encontrar en conversatorios: “No siendo yo ni artista, ni creadora de obras literarias, ni crítico profesional, no me pude explicar, cuando se me invitó a tomar parte en este forum por qué se me extendía esta invitación” (39). La misma lógica opera cuando Miriam Rodríguez y Mínera Salado acuden a entrevistarla: “No sé por qué van a hacer un trabajo sobre

⁷ No menos sugerente serán los consejos del escritor dominicano respecto a cómo conducir su vida en calidad de mujer. Mirta Yañez afirma que hubo una gran insistencia por parte de Pedro para que se incorporara a la “carrera de mujer”, es decir al matrimonio, y que abandonara la Escuela de Letras (Yañez s/p).

mi vida. No tiene nada de importante” (Citado en Yañez s/p). Cuando le preguntan sobre la definición que tiene de escritor responde: “Es una persona consagrada a escribir y en la mayor parte de los casos es un creador. Por eso no me considero escritora, porque no he hecho nada de creación” (s/p). A estas estrategias explícitas de ensombrecimiento de su trabajo se suma, primero, la de escribir sólo para clases o conferencias, nunca con el afán de publicar; y segundo, en el caso de que se le ofrezca hacerlo, optar por revistas de alcance menor. De esto nos informa Mirta Aguirre: “Era enemiga de publicaciones. Sí se podía conseguir de ella conferencias y posterior autorización para su inclusión en revistas o folletos útiles a los estudiantes. Nadie pudo convencerla jamás de que debía editar libros. A su juicio había ya muchos y muy buenos sobre las cosas a las que ella se dedicaba” (Citado en Durán 100).

Otro de los elementos que nos ayuda a ahondar en las prácticas de constitución autorial se asocia a los roles públicos que la intelectual dominico-cubana ocupó. Como se mencionó antes, su dedicación se desarrolló principalmente en el ámbito docente, ocupación a la cual dedicó toda su vida, y que se intensificaría tras la revolución cubana⁸. Son, de hecho, de este periodo los testimonios que más recuerdan su paso por las aulas. María Dolores Ortiz indica: “Ella, Camila, era siempre, en todo momento, una maestra” (Henríquez Ureña 11). Diony Durán reconoce que “su trabajo fue multiplicador, “silencioso”, formando generaciones de estudiantes” (Henríquez Ureña 9). Por su parte Vicentina Antuñez la recuerda como: “Profesora, maestra de literatura, que es decir ser capaz de formar, de sentir y transmitir el goce estético, de entusiasmar y de crear conciencia de valores humanos, del bien y de la belleza: eso fue Camila Henríquez Ureña” (Henríquez Ureña 19). Este reconocimiento es aceptado por ella misma, a diferencia de su condición autorial: “yo creo que nací maestra porque apenas tenía diez años cuando ya daba clases a los niños más pequeños” (135). De modo tal que el posicionamiento por excelencia que asumió la ensayista fue el del magisterio, el que nos pone en relación con modos más convencionales de ingreso al campo cultural, pues la pedagogía fue una de las

⁸ En 1959 transcurría tuvo lugar la revolución cubana y Camila Henríquez Ureña cumplía los 65 años de edad, pronta a recibir una jubilación de Vassar College. Sin embargo, al poco tiempo arribó a Cuba para luchar por la construcción de una nueva nación mediante el ejercicio docente, renunciando a la alta jubilación que recibiría en Vassar College. Así, se integró a diversas tareas, como colaboradora del Instituto Pedagógico, profesora de la Universidad de la Habana, entre otras. De hecho, los testimonios, tanto de personalidades públicas, como de estudiantes respecto a su erudita preparación para realizar las clases y el legado que como docente dejó, provienen en su mayoría de la experiencia que tuvieron con Henríquez Ureña en este último periodo. Ver: Camila Henríquez Ureña, *Obras y apuntes*, Tomo I: Testimonios (República Dominicana: Banreservas, 2006).

profesiones más seguidas por las mujeres desde fines del siglo XIX. En ese sentido, Henríquez Ureña optó por consagrarse en un lugar más validado que el de la crítica mediante el ejercicio de la escritura.

Sin embargo, existió entre ella y la escritura una tensión permanente. No sólo llama la atención el encontrarnos, mucho después de su fallecimiento, con una gran cantidad de escritos que datan desde su juventud hasta antes de su muerte, sino también sus intentos de explorar el género lírico. La poesía, cultivada por su madre, le ronda y le llama, motivo por el que pide consejo, como vimos, a sus cercanos, respecto a la calidad de su escritura. Un ejemplo que ilustra esa tensión es narrado por Julia Álvarez en la biografía novelada *En el nombre de Salomé*, en la cual la cubana lee públicamente uno de sus poemas ante intelectuales de la talla de Jorge Guillén, aduciendo que el autor del escrito es un joven dominicano (Álvarez 144). De modo tal que nos encontramos ante un ansia autorial que no se llega a concretar, en un gesto contradictorio que muestra su trabajo, pero a costa de la invisibilización de su autoría.

El autodesconocimiento de su imagen como autora más que un simple comportamiento refleja un síntoma. Como reflexiona Yañez: “Una de las condenas actuales a las reivindicaciones de la mujer carga la mano sobre la probable automarginación, pero...para que exista una actitud de automarginación, como de autocensura ¿no es lógico que se produjese primero una marginación?” (s/p). Dicha marginación formaba parte de las relaciones sociales desiguales de la época, constituía un *habitus*, que llevaba a las mujeres a “ponerse en su lugar” (Contreras 120). Es imposible comprender la autonegación de Henríquez Ureña sin la variable de “género”, puesto que su contribución intelectual escrita nunca fue desechada por la crítica, sino que valorada⁹. Concluimos entonces que la escritora tenía muy claras las lógicas del campo, y para ella, mientras no se establecieran relaciones de igualdad, la creación letrada por parte de las mujeres seguiría siendo un fenómeno excepcional. Así lo dejó entrever en sus propios ensayos.

Tipos de escritura y contenidos: el género ensayo y el feminismo de Camila Henríquez Ureña.

⁹ Este reconocimiento le valió la confianza de intelectuales como Ambrosio Fornet para prologar la edición bilingüe de la “Divina Comedia”, o la petición del Fondo de Cultura Económica de tenerla como directora de una “obra a la que atribuimos una importancia singularísima...una gran colección de libros que al final podría tener quinientos o seiscientos volúmenes”, Henríquez Ureña (211-212).

Como vimos, el tronco vertebral de la autonegación autorial de Henríquez Ureña se explica a partir de la variable de “género”, y se construye a partir de la postura de la autora ante el campo, junto a los discursos que otros expresan sobre su rol en él. Pero el tercer elemento clave en la constitución de la figura autorial consiste en su corpus literario, es decir, en qué crea el autor, para qué públicos y con qué objetivo, lo cual delimita parte del alcance del texto mismo. Por ende, el factor “género” nuevamente es fundamental para comprender la construcción del corpus de los textos de Henríquez Ureña, como se verá.

Algunos estudios afirman que durante el siglo XX se produjo un vasto conjunto de textos escritos por mujeres—cartas, manifiestos, ensayos—los que sin embargo penetraron “muy excepcionalmente” en el campo cultural (Salomone, *Una mirada*, s/p). Este problema no radica únicamente en que formasen parte de géneros menores, sino también en tanto construían discursos que no encajaban con los “ensayos de identidad”, tan cultivados por los grandes pensadores hombres que se dedicaron a reflexionar sobre el continente. En efecto, Mary Louise Pratt denominó a los primeros “ensayos de género”, los cuales, a diferencia de los segundos, se caracterizaban por realizar una aguda crítica a los relatos construidos por los agentes del campo intelectual hegemónico (Pratt 75). Por lo tanto, si la discusión sobre el género era considerada en sí un tema específico menor que no competía a los grandes problemas de las naciones, ¿podían ser estos trabajos lo suficientemente relevantes para la crítica de la época? ¿En qué podrían contribuir a la formación de la identidad americana desde la perspectiva de los hombres? Más aún, tales ensayos circularon por espacios menores. Poseían, en este sentido, un “carácter ambiguo, limítrofe...entre lo público y lo privado” (Salomone, *Una mirada*, s/p). De modo tal que, aunque cuenten con valiosas reflexiones respecto a problemas sociales, culturales e identitarios en clave de género, no pudieron, ni han podido ingresar de forma consagrada a la *ciudad letrada*, lo que nos “remite a una *experiencia de borde* (no del todo-dentro)” (Salomone 147)¹⁰. Los trabajos de Henríquez Ureña pertenecen a esta categoría de “ensayos de género”, cuestión que ayudaría a que se mantuviera en dicha *experiencia de borde*.

¹⁰ Esta situación, bastante crítica, se hace presente en algunas antologías donde los ensayos de las mujeres son desconocidos. En los dos volúmenes de su *Antología del ensayo latinoamericano* (1994), Gabriel Taboada estudia a cuarenta y nueve autores, de los cuales todos son hombres. Para Catherina Vallejo este gesto podría ser un símbolo de que los mismos ensayos de mujeres no forman parte de lo que patriarcalmente se ha denominado ensayo. Catharina Vallejo, “Vasos comunicantes: persistencia, revisión y el nuevo ensayo de mujeres cubanas, 1947-2007” *Revista Iberoamericana* 240 (2012): 521-538.

A pesar de su voluntad de anonimato, sus ensayos muestran un tono profundamente contestatario y una pretensión de desafiar la hegemonía del espacio intelectual y cultural androcéntrico. Probablemente esta aparente contradicción entre el anonimato autorial y el discurso apropiado se produce porque tales escritos forman para la intelectual parte de una práctica reivindicatoria, y no un intento de creación que busca la consagración autorial. Lo que importa no es alcanzar renombre y fama, sino que la palabra sea puente para una acción transformadora en el futuro. Como indica Fátima Rodríguez “el común denominador de las obras de Camila...es el estar escritas en su origen para ser dictadas, o sea, expuestas a un público circunstancial, efímero” (Rodríguez 4). El mismo género ensayo ha sido descrito más como un discurso para provocar un hacer que un arte: “Aunque es un hacer del hombre no lo es en el sentido de la techné, de lo que hoy llamamos técnica y arte... El ensayo es un hacer, pero en el sentido de la poiesis, es decir, lo que los griegos llamaban ‘hacer con palabras’ ” (6). Esa fue la intención de Camila Henríquez Ureña. Creó un amplio corpus de ensayos destinados a ser leídos en congresos feministas o conferencias, razón que nos lleva a comprender por qué sus textos no ingresaron al canon ensayístico. Son estos textos los que nos muestran las tensiones que ella vivencia al interior del campo y las soluciones que considera pueden modificar la relación de dominación que se mantenía en el espacio público. Analizar las ideas que traza en ellos nos pone en relación con los conflictos que experimenta en su condición de mujer, y en este contexto, los resquemores a los que se enfrenta y que le impiden autoreconocerse como mujer de letras.

Uno de los problemas centrales que identifica en el campo intelectual será la constante minusvaloración que se realiza con respecto a la mujer, el cual abordará en sus conferencias. Por ejemplo, en su “Discurso en la Asociación de Mujeres Universitarias” (1942), señala: “Se nos ha dicho desde siempre: “¿Con qué dotes de genio se atreve la mujer a altos intentos? ¿Cuántos entre los genios transformadores del mundo han sido mujeres? ¿En cuál de las ciencias ha sentado un principio fundamental?” (Henríquez Ureña 87). Problema ante el cual no deja de mostrar su aficción: “La objeción es seria, y nos afecta en difícil momento” (88). En uno de sus textos más famosos y publicados en vida *La mujer y la cultura* (1939), alude a las quejas que un “ilustre educador cubano” realiza con respecto a la falta de mujeres extraordinarias en Cuba: “¿Cuál está realizando la concienzuda, la fuerte labor literaria que pueda alcanzar un alto renombre, extensivo a todos los países de habla castellana, como la de Avellaneda?” (109). Ante tales críticas, Henríquez Ureña desestabiliza el

argumento, entregando una explicación que desnaturaliza las premisas sobre las cuales se enjuicia a su género. Para ella, no es posible referirse a la falta de grandes intelectuales puesto que las condiciones existentes impiden que las mujeres se desarrollen sobre la misma base que los hombres, razón que las exime de culpa y de calificaciones asociadas a una inferioridad intelectual:

Si estamos de acuerdo en que la cultura es el esfuerzo consciente mediante el cual la naturaleza moral e intelectual del ser humano se refina e ilustra con un propósito de mejoramiento colectivo, no es posible decir que existiera antes de fines del siglo XIX una cultura femenina... No importa cuál fuese la situación de la mujer—obrero obligada a ganarse el pan, dama (exquisita flor parasitaria), honesta ama de casa burguesa, monja, criatura caída en el deshonor y por ello privada del derecho a la luz del sol de acuerdo con leyes injustas y costumbres absurdas—, ella no podía desarrollar su propia personalidad... Su condición era análoga a la del esclavo, que existe sólo en función de un amo. (110-111)

Para Henríquez Ureña la mujer había estado históricamente sometida al dominio del hombre. Esta eterna condición era sustancial, puesto que no le permitía *ser*. Sin las condiciones mínimas para el desarrollo de sí, el sujeto femenino no podía adquirir una propia personalidad. Afirma: “El *ser humano femenino* empieza a existir ahora” (112). Por tanto, la mujer no tendría siquiera el piso para cimentar una obra creadora, razón que le hace ver como crucial realizar una labor de difusión cultural, de ilustración para su progreso. Es de hecho este el camino que la ensayista eligió, lo que le llevó a sacrificar sus posibilidades autoriales. Esto encuentra sentido en la siguiente frase: “Quizás las mujeres cubanas, por dedicarse con todo entusiasmo a esa labor de propagación, no tengan ahora tiempo para la de concentración en el aislamiento que implica la creación de una gran obra personal en el arte o en la ciencia; pero están realizando una obra colectiva de inmensa trascendencia” (113). Las condiciones, tanto para que ella como para las otras mujeres pudiesen destacar, no existían. Era preciso crearlas. Realizar un esfuerzo personal de autoría en su contexto podría resultar, a sus ojos, vano: “Será cuando hayan resuelto una gran parte de tan complejos problemas... cuando se conviertan las mujeres en grandes especialistas; será entonces cuando, espontáneamente, lleguen con mayor frecuencia al genio creador. No antes” (114). Hay en todo lo anterior un mensaje de postergación autorial en favor de una labor de educación cultural para que las mujeres logren una paridad de condiciones con el hombre. Dicha postergación tiene además en mente un proyecto del cómo *hacer*. La ensayista busca crear una “cultura femenina”, una forma en que ésta pueda aportar al mundo intelectual, político, cultural y social, la cual se forjaría integrando el ámbito

privado al público. La misma dimensión que el *ateneísta* le aconsejaba callar, para ella resulta fundamental de relevar e integrar al espacio público. Más aún, plantea que no existiría esa falsa dicotomía entre la asociación de lo femenino con lo privado y lo masculino con lo público:

Porque todos los problemas humanos—todos los que aquí serán discutidos, por lo tanto—parecen empezar en el exterior, pero terminar en el interior del hombre. En realidad, ahí es donde nacen. Lo que sucede es que del árbol vemos las ramas, no la raíz. Vemos conflictos externos: de política, de economía, de prejuicios sociales, de leyes, matrimonio, prostitución. Pero la fuente de donde todo brota es la mentalidad humana, el sentimiento humano. (64)

Lo que hasta ahora conocemos como público no sería más que la externalización de la interioridad del hombre, frente a la cual la mujer, en su ingreso al ámbito público, no habría hecho sino adaptarse: “En el cambio hacia el vanguardismo, los hombres han sido los iniciadores, y las poetisas que los han seguido no le han añadido ningún específico matiz femenino. No es ya posible distinguir fácilmente entre la literatura femenina y la masculina” (131). En ese sentido la mujer trazaba una senda errada al intentar ingresar al espacio público mediante la adaptación a las formas de *ser* del género masculino:

Los adelantos que la mujer ha alcanzado en los últimos tiempos, a través de la mayor cultura y de un principio de independencia social traído por las transformaciones económicas, se han realizado en un sentido masculino... Y todo esto indica, no la liberación de la mujer, no, señores, sino la creación de un tercer sexo...un tercer sexo cada vez más neutro, porque hasta ahora no demostramos estar adquiriendo la capacidad creadora, expansiva, características del varón y sí demostramos estar perdiendo, bajo la presión de circunstancias ajenas a nuestra determinación, las capacidades esenciales de la femineidad. (92-93)

En una Conferencia dictada en 1942 prosigue con esta idea: “No podemos pretender seguir a través de la vida con fórmulas de sustitución. Tenemos que hallar nuestra fórmula de realización. Nuestro primer error ha sido buscarla en la fórmula masculina” (96). Por tanto, la conquista del espacio público debía ser fruto de una externalización de la interioridad femenina, y no de una subordinación a normas de conducta masculinas. Sería ese el único camino de terminar con el androcentrismo. Valorar el ejercicio letrado femenino, la cultura femenina como otra forma de construir pensamiento y arte. Lo que para Sierra-Rivera implicaría “imaginar lo político desde las políticas de la identidad” (Sierra-Rivera 114). “Los análisis literarios de Henríquez Ureña nos proponen dos décadas de ensayos en torno al posible

tránsito entre lo íntimo y lo público” (115). Tránsito que visualiza como una misión de las mujeres, como una misión personal. Esta misión se pensará como lucha en pos de un colectivo, subordinando sus posibilidades de consagración autorial.

Conclusiones

Comprender la relación de las mujeres con su autoría necesariamente nos llevó a visualizar las condiciones de posibilidad de su constitución. La condición de género nos permitió explicar las complejidades que implicaban para una mujer tomarse la palabra mediante el lenguaje escrito en el campo cultural. Camila Henríquez Ureña padeció estas complejidades, puesto que si bien ocupó muchas *posiciones* que le valieron cierto respeto, éstas no le permitieron adquirir una visibilidad en el territorio de la escritura, a la cual, de hecho, renunció, tanto por elegir dedicarse enteramente al magisterio, como por no aprovechar y/o limitar las posibilidades de publicar. Su intento permanente por situarse como docente, negando su condición autorial es reflejo de la automarginación que, como vimos, requiere siempre de una primera marginación. Fueron determinados agentes del campo cultural, en este caso sus hermanos, sumado a una estructura o *habitus* que mantenía ya en condición de subordinación a la mujer, los que tensionaron sus posibilidades autoriales. Así, su elección se basó en una labor de difusión cultural para mejorar las condiciones de las mujeres en el porvenir. Entabló, en este sentido, una lucha colectiva y no individual, motivada por su creencia en la dimensión transformadora de la educación en la cultura. Nos afirma: “la cultura ¿no ha sido siempre en nuestros pueblos un elemento esencial de toda verdadera revolución?” (Henríquez Ureña, *Obras VII*, 80). Ser autora, en cambio, requería de un esfuerzo tanto de dedicación exclusiva como de posicionamiento que le hubiesen obligado a recurrir a la tutela del grupo intelectual dirigente.

Sin embargo, Henríquez Ureña, hoy sabemos, tuvo una importante autoría, puesto que su escritura creó propuestas, pensó nuevas realidades. Al respecto, Margara Russotto señala que “ser autora...es la lucha por darle significación histórica a la experiencia íntima de su estar en el mundo” (Russotto 14). El proyecto político-cultural de Ureña residió justamente en relevar una forma de *ser en el mundo*, una forma de *ser femenino* que se integrara en igualdad de condiciones en el espacio público letrado, proponiendo pensar un feminismo de la diferencia. Sus ensayos, por tanto, al ser creados como palabras públicas para una transformación de la cultura, fueron entendidos tanto por sí misma como por el campo, como un instrumento de

intervención de la praxis, y no como un arte que emanaba de su experiencia íntima. Todo este conjunto de problemas le llevó a desarrollar una *autoría negada*, que situarían a una figura pública, en el anonimato.

Obras citadas

- Álvarez, Julia. *En el nombre de Salomé*. México: Alfaguara, 2002.
- Batticuore, Graciela. *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires: Edhasa, 2005.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Editorial Monttressor, 2002.
- _____. *Poder, derecho y clases sociales*. Segunda edición. España: Descleé de Brouwer, [2000] 2001.
- Cantero Sánchez, Mayte. “Salvo si susurra...”: Reformulaciones contemporáneas de la instancia autorial”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 24 (2015): 134-139.
- Contreras, Joyce. “La resistencia al libro. Mujeres, escritura y exclusión en el siglo XIX en Chile”. Eds. Nibaldo Acero, Jorge Cáceres y Hugo Herrera Pardo. *Vestigio y especulación. Textos anunciados, inacabados y perdidos de la literatura chilena*. Chile: Chancacazo Publicaciones, 2014.
- Díaz Canals, Teresa. *Una habitación propia para las ciencias sociales en Cuba. La perspectiva de género y sus pruebas*. Buenos Aires: Biblioteca CLACSO, 2013.
- Díaz Quiñones, Arcadio. “Pedro Henríquez Ureña y las tradiciones intelectuales caribeñas”. Ed. Carlos Altamirano. *Historia de los intelectuales en América Latina*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.
- Durán, Carmen. *Historia e ideología: mujeres dominicanas, 1880-1950*. Santo Domingo: Editorial Alfa & Omega, 2010.
- Fraser, Nancy. *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición “postsocialista”*. Colombia: Siglo del Hombre Editores, 1997.
- Galindo Ulloa, Javier. “La cultura clásica en la formación intelectual de Pedro Henríquez Ureña”. Tesis Doctoral. Universidad Autónoma de Madrid, 2012.
- Henríquez Ureña, Camila. *Obras y apuntes*. Tomo I, III, V y VII. República Dominicana: Banreservas, 2006.

- Maingueneau, Dominique. "Escritor e imagen de autor". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no.24 (2015): 17-30.
- Martínez Cuesta, Ángel. "Las monjas en la América Colonial 1530-1824". *Boletín del Instituto Caro y Cuervo t. 50 nos.1-3* (1995): 572-626.
- Pérez, Aina y Torras, Meri. "La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus (una introducción teórica)". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no.24 (2015): 1-16.
- Pratt, Mary Louise. "No me interrumpas: las mujeres y el ensayo latinoamericano". *Debate feminista*, no. 21 (2000): 70-88.
- Rodríguez, Fátima y Fernandes, Carla. "Educar a la lectura. Educar en la lectura: Unas calas en la obra docente de Camila Henríquez Ureña". *Antíteses*, no. 6 (2010): 777-794.
- Rodríguez, Fátima. "Camila Henríquez Ureña ante los cotos teóricos del ensayismo americano". *Théories critiques et littérature latino-américaine actuelle*, 2004. 1-12
- Russotto, Mária. "Presentación". Comp. Mária Russotto. *La ansiedad autorial. Formación de la autoría femenina en América Latina: los textos autobiográficos*. Caracas: Equinoccio, 2006. 11-16
- Salado, Minerva. "El ateneísta Pedro Henríquez Ureña". *Temas y variaciones de literatura* no. 33 (2009): 47-64.
- Salomone, Alicia. "Una mirada, desde la perspectiva de género, a la historia del pensamiento en América Latina". *Anais Eletrônicos do III Encontro da ANPHLAC*. 1998.
- Santos Mora, Mercedes y Portugal, Ana María. "Camila, caribeña profética". 25/05/2013. *Latin Art Museum Fundación Ureña RIB*. 4/11/2015
- _____. "Mujeres e ideas en América Latina: una relación problemática". *Anuario de Filosofía Argentina y Americana* 13 (1996): 143-149.
- Sierra-Rivera, Judith. "Desde lo ordinario: Cotidianidad, Crisis e intelectualidad en la ensayística de Camila Henríquez Ureña y Nilita Vientós Gastón". Eds. Dagmary Olivar Graterol y Jesús del Valle Vélez. *El mito de la mujer caribeña*. España: Ediciones de la Discreta, 2011. 105-123
- Vallejo, Catharina. "Vasos comunicantes: persistencia, revisión y el nuevo ensayo de mujeres cubanas, 1947-2007". *Revista Iberoamericana*, vol. 240 (2012): 521-538.
- Yañez, Mirta. *Camila y Camila*. La Habana: Ediciones La memoria, 2003.