

Encontrar un lugar y una voz: marginalidad y poesía femenina en Colombia*

Recibido: 05/04/2022 | Revisado: 08/11/2022 | Aceptado: 10/11/2022
DOI: 10.17230/co-herencia.19.37.10

Alejandra Toro Murillo**

atoromur@eafit.edu.co

Resumen El presente artículo hace una revisión a la poesía escrita por mujeres en Colombia en el periodo comprendido entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, concentrándose en los momentos en los cuales, durante este lapso, se produjo el fenómeno de publicación de sus primeros libros de poemas. Esta pesquisa busca evaluar cómo estas autoras se gestaron un lugar en la poesía. Para esto se revisan, por un lado, los aspectos sociales y pragmáticos de este fenómeno, de acuerdo con los conceptos de campo literario e institución literaria de Bourdieu y de Dubois, respectivamente; y, por otro, a partir del análisis sobre lo que sucedió en el terreno de la palabra poética. Los resultados demuestran que el esfuerzo de las mujeres para ingresar al campo literario tuvo dos gestos a resaltar: el reclamo de un lugar que requirió buscar legitimación y la necesidad de hallar una propia voz, en las márgenes de lo canónico, lo que las hizo avanzar hacia una poesía posmodernista.

Palabras clave

Poesía de mujeres, canon, siglo XIX, siglo XX, Agripina Montes del Valle, Laura Victoria, Meira del Mar.

Finding a place and a voice: marginality and women's poetry in Colombia

Abstract This article reviews the poetry written by women in Colombia in the period between the second half of the nineteenth century and the first half of the twentieth century, focusing on the publication of their first books of poems took place. From this initial breaking into the literary field, we propose to evaluate how these women authors created a place for themselves in poetry. On the one hand, the social and pragmatic aspects of this phenomenon are reviewed according to the concepts of literary field and literary institution of Bourdieu and Dubois, respectively; and, on the other, through the analysis of what happened in the field of the poetic word. The results show that the effort of women to enter the literary field had two gestures to highlight: the claim of a place that required seeking legitimacy and the need to find their own voice, on the margins of the canonical, which made them advance towards a postmodernist poetry.

* Artículo derivado del proyecto de investigación *Del canon a las márgenes. Estudio crítico sobre la poesía en Colombia en el Siglo XX*, financiado por la Universidad EAFIT y desarrollado entre 2018 y 2021.

** Profesora e investigadora de la Escuela de Artes y Humanidades de la Universidad EAFIT. Miembro del Grupo de Investigación Estudios en Filosofía, Hermenéutica y Narrativas, de la misma Universidad y de Hercritia (Cátedra Internacional en Hermenéutica Crítica). Doctora y magíster en Estudios Hispánicos de la Universidad de la Nueva Sorbona, París 3, Francia; magíster en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia. ORCID: 0000-0001-9117-6084

Keywords:

Women's poetry, 19th century, 20th century, Agripina Montes del Valle, Laura Victoria, Meira del Mar.

La voz de las mujeres poetas¹ en Colombia no encontró lugar en el campo de la literatura² hasta finales del siglo XIX y comienzos del XX, periodo en el cual se atrevieron a adoptar la figura de autoras y a publicar sus libros. La escritura de las mujeres se reservaba a los espacios privados y a medios de difusión “adecuados” para ellas, en periódicos o revistas femeninas, por lo que darse este lugar en la poesía no fue una tarea fácil y supuso para las poetas un camino que demandó un doble movimiento: primero, hacerse reconocer como autoras y, segundo, encontrar una voz propia, lo que implicó, después de intentar reproducir y asimilar la tradición, virar hacia la construcción de un discurso propio, diferenciado del ya constituido en la poesía. En otras palabras, las mujeres tuvieron que valerse de muchos medios para alcanzar su estatuto de escritoras y para hacer que su poesía recibiera una legitimación estética.

Jacques Dubois, en su texto *La institución de la literatura* (2014), señala que todo escritor mantiene una relación problemática con el estatuto que le adjudica la institucionalidad y cuando su intención es afirmar su propia singularidad:

[...] se ve obligado a realizar, ya sea de manera consciente o inconsciente, diferentes compromisos para poder asegurar el equilibrio de su función. De esta forma el escritor se siente tentado bien a adjudicarle a la práctica un sentido antiinstitucional, como en el caso de las vanguardias, o bien a extraer de su actividad literaria, y con ella de la institución misma, la legitimación que su proyecto estético requiere (p. 90).

¹ Se utilizará el término poetas al hablar de las mujeres, puesto que, si bien existe el término en femenino “poetisas” y este se refiere a este rol para las mujeres, el término en femenino ha perdido prestigio, ya que se le ha atribuido una carga peyorativa.

² Al hablar de campo literario se acoge la noción de Pierre Bourdieu, que lo define como “un campo de fuerzas al mismo tiempo que un camino de luchas que tienden a transformar o a conservar la relación de fuerzas establecida: cada uno de los agentes empeña la fuerza (el capital) que adquirió, por las luchas anteriores en las estrategias que dependen, en su orientación, de su posición en las relaciones de fuerza, es decir, de su capital específico” (2007, pp. 145-146). Noción a la que, además, en el presente artículo, se va a adicionar la de la Institución de la literatura de Dubois (2014), que considera la autonomía de la práctica literaria, pero insertada al interior de la estructura social y por tanto, tendería a reproducir la ideología dominante.

En tanto que todo escritor busca asegurar su posición en el campo de poder o de luchas por el poder, como diría Bourdieu (2018) al referirse al campo literario, la situación marginal de la mujer en términos sociales, culturales y políticos en Colombia para el periodo estudiado (segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del siglo XX), motivó a las poetisas a tener que afirmarse en el campo a partir del autorreconocimiento de su marginalidad. Instauraron así sus propios mecanismos para legitimar su participación en las letras y avanzaron a una consolidación de sus obras en un recorrido que las distanció en parte de la poesía canónica y las hizo avanzar hacia un estatuto de posmodernidad.

Para iluminar el recorrido de las mujeres en la poesía colombiana, el artículo se divide en dos partes: 1) el reclamo por un lugar en la poesía y 2) la constitución de una voz propia. En estas se muestra el panorama general del ingreso de la poesía femenina al campo literario, especialmente a partir de la publicación de sus poemas y libros. Adicionalmente, en aras de la ilustración o ejemplificación de lo postulado se hace algo así como un *zoom* en las figuras y obras de Agripina Montes del Valle, Laura Victoria y Meira del Mar, considerando, como dice Pierre Bourdieu, que “con la noción de campo tenemos la posibilidad de captar la particularidad en la generalidad [y] la generalidad en la particularidad” (2007, p. 144), aspecto que se cumple en ellas, debido a su condición y su capital económico y simbólico dentro de la sociedad de la que hicieron parte.

El reclamo por un lugar en la poesía

Los primeros espacios concretos de publicación que tuvieron las mujeres en Colombia surgieron a partir de la segunda mitad del siglo XIX con la circulación de revistas y periódicos femeninos. Este fenómeno, inaugurado con la *Biblioteca de Señoritas*³ en 1858,

³ *Biblioteca de señoritas* es considerada la primera publicación periódica dirigida a las mujeres colombianas. Circuló semanalmente entre el 3 de enero de 1858 y el 30 de julio de 1859, en medio de este periodo se suspendió entre los meses de octubre a diciembre de 1858, para ser retomado en enero de 1859. Fue dirigido por Felipe Pérez, Eustacio Santamaría y Eugenio Díaz, quienes también eran los redactores. La publicación contó con un total de 67 números, sin embargo, tras su clausura como publicación autónoma en 1859, se une al periódico *El Mosaico*.

se sostuvo hasta más allá de la mitad el siglo xx, con “un total de cuarenta y una de estas publicaciones, treinta de ellas del siglo xix y once de 1900 a 1956” (Londoño, 1990, p. 7). Estas publicaciones, creadas y dirigidas por hombres, nacieron con un carácter moralizante y religioso. En ellas, además de poesía, novelas y cuentos, se incluían “artículos sobre moral y religión, sobre economía doméstica, modas, secretos de belleza, vida social, y su propósito explícito era entretener o, a veces, capacitar o ‘elevar la categoría’, como se decía entonces, de madres y esposas” (p. 6). Aunque estos medios no se constituyeron en sí mismos como reivindicativos de lo femenino –hasta que no aparecieron algunas revistas dirigidas por mujeres en el último cuarto de siglo– fueron determinantes para que ellas consideraran la posibilidad de hacer pública su escritura. Se acota que, en la escritura de mujeres, la poesía tuvo un lugar privilegiado, debido a la tradición de lectura de este género en la intimidad de los hogares y, además, por un asunto material, pues la extensión del poema, lo hacía muy propio para las páginas del periódico o magazín.

Agripina Montes del Valle (Salamina, Caldas, 1844-Anolaima, Cundinamarca, 1915) es una de las poetas cuya obra comenzó a ser publicada en revistas y periódicos impresos. Sus poemas iniciales aparecieron en *El Mosaico* en 1864 y a partir de allí siguió publicando en este y otros diarios, entre los que se encontraban *El Hogar*, *La Mujer* y *El Oasis*, para luego, en 1883 ser partícipe con *Poesías* en el fenómeno de inauguración de la publicación de libros escritos por mujeres en Colombia. Pero para ganarse el reconocimiento que la llevó a ser nombrada “La musa del Tequendama” y a ser incluida en antologías de literatura nacional,⁴ tuvo que trascender el espacio limitado del magazín y buscar otros mecanismos para la legitimación

⁴ Este apelativo lo recibió después de la publicación de su poema «Al Tequendama», en 1887, que causó alto impacto y por el que fue incluida en la antología *El Parnaso colombiano*, editada por Julio Añez en 1884. De acuerdo con Rodríguez-Arenas (2006, pp. 44-45), durante su vida, Montes también fue incluida en estas otras antologías: *Poetisas americanas*, de José Domingo Cortés (1875); *Antioquia literaria*, de Juan José Molina (1878); *Antología colombiana*, de Emiliana Isaza (1895); *Tesoro poético del siglo xix* de P. V. Gómez Bravo (1902); *El mundo literario americano: escritores contemporáneos, semblanzas, poesías, apreciaciones, pincladas*, de Emilia Serrano de Wilson (1903) y *Cincuenta poesías selectas de autores colombianos*, de Lisímaco Palau (1912). Sumado a esto, se cuentan más de 15 antologías que la incluyen de esta última fecha en adelante.

de su obra.⁵ Uno de los más llamativos fue el artículo “Proyectos de literatura”, publicado a sus 24 años, el 3 de octubre de 1868 y tres años después de haber contraído matrimonio, en el periódico *El Oasis* de Medellín, firmado bajo el seudónimo de “Porcia”. En este texto, Montes expuso la contradicción entre su necesidad expresiva, la de escribir poesía, y los “deberes sagrados del hogar”:

La literatura, ese sueño de la mujer espiritual i sensible, no puede realizarse, cuando ella ha contraído deberes tan sagrados como los del hogar. El inteligente i espiritual Dr. Vergara V. ha dicho mui bien al decir que, si el hombre de negocios que cultiva su imaginación hace un milagro, la mujer hace tres; i él tiene razon –porque «las mujeres casadas sacrifican a las musas; pero al pié de las cunas de sus hijos i después de haber atizado la llama en el hogar, cumpliendo con los deberes de esposas i madres cristianas». La mujer, abnegada hasta el mas sublime sacrificio, no vacila jamás en tomar lo amargo de la copa para hacerle al hombre menos detestable el resto. I, dígase lo que se quiera, la parte peor del matrimonio la tomamos las mujeres. Para los hombres, en el curso del día, se guarda la poesia del hogar; para nosotras, la fea prosa de las largas noches de insomnio, i tantas otras incomodidades que seria largo referir (Porcia, 1868, p. 314).⁶

La respuesta a Porcia no se hace esperar. Al mes siguiente, en el mismo periódico *El Oasis* aparece una carta titulada “De la literatura en la mujer” firmada por S. J. J. en “Santarosa de Osos el 8 de noviembre de 1868”. En esta, se hace un “respetuoso” llamado a Porcia para que comprenda que “la literatura” que les corresponde a las mujeres es la de las familias:

Dice U., mi señora, que la literatura, ese sueño de la mujer espiritual i sensible, no puede realizarse cuando ella ha contraído deberes tan sagrados como los del hogar. Yo creo que en el hogar, i solo en el hogar, es que puede realizarse ese sueño de la mujer espiritual i sensible, –porque, entiendo a mi modo la sensibilidad, pienso que la mujer inteligente –nacida como todas, para amar– debe tener como única misión espiritual la de formar la literatura que me atrevo a llamar de «las familias»,– literatura cuyos

⁵ Dubois (2014) insiste en que “el producto literario se constituye a partir de la interacción de diferentes instancias. Llamaremos instancias a todo engranaje institucional que cumpla una función específica en la elaboración, definición y la legitimación de una obra. Toda instancia puede ser considerada como un lugar de poder y de lucha por el poder. Las instancias varían en forma y número según el ángulo desde el que se mire el producto literario” (pp. 70-71).

⁶ Se conserva la ortografía del texto original.

sazonados frutos pueden darse a comer a los hijos, al mismo tiempo que el pan de la «oración». Comprendo mui bien que si ese sueño es el de hacer brotar de la mente creaciones como las de madama George Sand –apetitosos pero indigestos alimentos para el alma– es un sueño completamente irrealizable, cuando por sobre la mujer pesa la santa cruz del hogar. Pero como no tengo derecho a creer que la estimable Porcia piense así, i como abrigo la convicción de que toda creación de la mujer que no tenga amor i pureza es indigna de ella, tengo razón al desechar la idea de que usted sienta como un principio, de que en esta tierra la mujer casada nunca podrá ser literata, entendiéndose lo que en ella debe ser literatura (S. J. J., 1868, p. 374).⁷

La respuesta de S. J. J. demuestra que el artículo de Agripina Montes confronta el estado de la época al afirmar las necesidades expresivas y los talentos intelectuales de las mujeres y protestar por el confinamiento al hogar en el que se encontraban.⁸ Deja ver, también, cómo los intelectuales del momento se comportan vigilantes y defensivos de su posición, en una cultura en la que predominan valores patriarcales y católicos. Verbigracia el comentario sobre Sand en la cita, en lo referente a las letras se insiste en que para la mujer no debería existir un papel más allá del de destinataria –musa, lectora o consumidora– y en lo que correspondía a sus propias creaciones mejor si seguía “aislada y recluida en el ámbito del hogar, de lo privado o de las publicaciones exclusivamente para mujeres” (Navia, 2009, p. 45).

Pero el gesto superlativo de Agripina Montes del Valle consistió en la publicación de un libro de poesía. Este libro, constituido por 74 poemas, demuestra que asumió su rol como poeta y que proyectaba su trabajo con un nivel de desarrollo igualable al de los escritores consagrados. Aunque el gesto hoy podría parecer común, dar materialidad a un libro con la compilación de sus poemas, equivalía en el momento a confirmar su estatuto como poeta. Publicado por la

⁷ Se conserva la ortografía del texto original.

⁸ De hecho, fue escrito casi cinco décadas antes que el conocido texto de Virginia Woolf, *Una habitación propia*, publicado por la inglesa en 1929, para reclamar los medios para que la mujer pueda ejercer su libertad intelectual. Adriana Villegas, en el artículo “‘Proyectos de literatura’ de Agripina Montes del Valle: una autorreflexión sobre la escritura femenina de los años 60 del siglo XIX en la provincia colombiana” (2019), dedicado al texto de Agripina Montes, presenta un análisis comparativo de los textos de las dos autoras.

Imprenta de Vapor de Zalamea Hs., el libro *Poesías*, se constituye así en uno de los hechos paradigmáticos en la constitución de una tradición de la poesía femenina en Colombia; al ser enteramente resultado de la propia gestión de la autora, pues se sabe que la poeta, además de velar por su realización, tramitó un apoyo gubernamental de 500 pesos⁹ y, a diferencia de otras escritoras de la época, no tuvo como plataforma de ingreso al medio intelectual la posición social de su esposo o familia.¹⁰

Antes de que Montes del Valle publicara este libro de poesías, Josefa Acevedo de Gómez¹¹ y Silveira Espinosa de Rendón¹² habían allanado el camino con su trabajo intelectual, político y poético. Ambas, incluidas en la antología el *Parnaso Granadino* (1848),¹³

⁹ Echeverry y Molina (2019) señalan que en su investigación sobre Agripina Montes pudieron determinar que según “la Ley 62 del 7 de septiembre de 1882, [...] el gobierno de los Estados Unidos de Colombia (presidido por Francisco Javier Zaldúa con el consenso de liberales y conservadores) concede quinientos pesos a la poeta para publicar sus obras” (p. 21).

¹⁰ Al respecto, dicen Echeverry y Molina (2019, p. 19) que Agripina Montes “se situaba en lo que hoy llamaríamos ‘clase media’ provinciana. Así pues, Agripina tuvo que luchar para encontrar un espacio en la élite letrada de Santafé de Bogotá, a donde llegó para seguir sus estudios, en el Colegio de la Merced, cuando tan solo contaba con diez años de edad. La joven Montes del Valle logró un temprano éxito en la capital, si tenemos en cuenta que en 1864 ya publicaba poemas en *El Mosaico*, la revista literaria dirigida por el ‘patriarca’ de las letras locales, José María Vergara y Vergara. Aquí, Montes del Valle coincidió con otras mujeres poetas, como Agripina Samper de Ancizar y Silveria Espinosa de Rendón, que contaban con el ‘aval’ de ser hijas, hermanas o esposas de intelectuales prestigiosos en Santafé. En este sentido, Montes del Valle fue una de las pocas mujeres que logró desarrollar una carrera como escritora sin apoyo masculino previo”.

¹¹ Josefa Acevedo de Gómez fue reconocida como Josefa Acevedo y entre sus seudónimos estuvieron: Una Granadina y Una Señora Granadina. Nació en 1803 y murió en 1861. Era hija de Catalina Tejada y José Acevedo y Gómez, prócer de la Independencia conocido como el “Tribuno del pueblo”. Fue la primera escritora civil de la historia de Colombia y fue reconocida principalmente por sus cuadros de costumbres compilados en el libro *Cuadros de la vida privada de algunos granadinos, copiados al natural para instrucción y divertimento de los curiosos* (1861) y, también, por la escritura de biografías. Escribió la biografía de su padre, la de su hermano José Acevedo; la del doctor Vicente Azuero y la de su primo hermano, el escritor Luis Vargas Tejada.

¹² Silveira Espinosa de Rendón (1815-1886) fue una intelectual, escritora de poesía y periodismo; conocida con alias como Doña Silveria Espinosa de Rendón, Silveria Espinosa de Los Monteros de Rendón, Silveria Engracia Antonia de los Dolores, Espinosa de los Monteros y Dávila. Era hija de Bruno José Espinosa de los Monteros y Pozo y María Antonia Dávila y Novoa. Estuvo casada con José María Rafael Camacho y Rodríguez del Lago, de quien enviudó. Más adelante se casó con Telesforo Sánchez Rendón Callejas, de quien tomaría su apellido como poeta. Su familia regentaba La Imprenta Espinosa y fue educada en el ambiente intelectual de las tertulias alrededor de esta imprenta.

¹³ Antología realizada por José Joaquín Ortiz y que incluyó poemas de Josefa Acevedo de Gómez, Rafael Álvarez Lozano, Juan de Dios de Aránzazu, Julio Arboleda, Bartolomé Calvo, Antonio José Caro, Francisco Javier Caro, José Eusebio Caro, Silveira Espinosa

tuvieron una intensa actividad intelectual y alcanzaron a publicar algunas de sus obras en folletines o libros y a dejar una pauta para la escritura civil de mujeres,¹⁴ junto con Soledad Acosta de Samper.¹⁵ Josefa Acevedo de Gómez publicó en 1854 *Poesías de una granadina* y posteriormente en 1858, el libro *el Oráculo de las flores y de las frutas*, publicados en la imprenta bogotana de F. Torres Amaya. Por su parte, Silveira Espinosa de Rendón publicó en 1850 *Lágrimas y recuerdos*; en 1852, *Pesares i consuelos en el destierro de nuestro dignísimo prelado Sr. D. Manuel J. de Mosquera* y en 1866, *El divino modelo de las almas cristianas: poesías*; todos editados en Bogotá, en la Imprenta Espinosa.

Las palabras de Montes del Valle en la dedicatoria del libro, fechada en “Bogotá, junio 1 de 1882” y titulada “A los literatos de Colombia” (1882, p. 2), permiten observar el nivel de conciencia que esta escritora tenía sobre su posición marginal, mucho más determinada por su condición de mujer que por la calidad estética de su obra:

No me discutáis vosotros a quienes dedico mis cantos. No pidáis explicación al desconcierto del metro, que sin burlar a la armonía va luego como impedido por un vértigo escapado al estrecho círculo de la medida para llevar a cabo su viaje.

Yo he cantado por una fuerza extraña que me impele. Así no os reclamo indulgencia para mis versos, pero sí el olvido para las reglas de Horacio.

de los Monteros, José María García de Tejada; Gregorio Gutiérrez González; Germán Gutiérrez de Piñeres, Lorenzo M. Lleras, Manuel M. Madiedo, José F. Madrid y Mariano G. Madrid.

¹⁴ Recuérdese que hasta ese momento las mujeres que lograron alcanzar este estatuto de escritoras estaban vinculadas a la vida monástica y religiosa, espacio en donde tenían la oportunidad de formarse y se les permitía acceder a una literatura que en general era de corte místico. El personaje más relevante de la historia de la literatura en Colombia de estas características fue la madre Francisca Josefa de la Concepción del Castillo y Guevara (Tunja, Nuevo Reino de Granada, octubre de 1671 - Tunja, 7 de agosto de 1742), que escribió libros de notoriedad como *Afectos espirituales* (1694).

¹⁵ Soledad Acosta de Samper (1833- 1913) fue una de las escritoras más prolíficas del siglo XIX en Colombia. Acosta no solo incursionó en literatura sino también en campos como la sociología y la historia. Escribió veintiún novelas, cuarenta y ocho cuentos, cuatro obras de teatro, cuarenta y tres estudios sociales y literarios, y veintiún tratados de historia y numerosas traducciones. Fue además una promotora de la escritura de las mujeres en tanto que como editora dirigió y publicó cinco revistas, entre ellas la revista *Mujer*, fundada en 1878. Debido a su labor editorial y a numerosos estudios sociales sobre las mujeres y su papel en la sociedad, Soledad Acosta es considerada una pionera del feminismo en el país.

Yo os diré como Trueba ¿qué sé yo de Homero ni de Solón? Yo sólo sé que traje la misión de sentir y que al sentimiento que Dios puso en mi alma, le agregé la libertad de expansión.

Reclamar un lugar como escritora en el medio letrado conllevaba el riesgo de no alcanzar la aceptación, por lo que la escritora se adelanta a responder a las réplicas posibles. Se disculpa, entonces, por las limitaciones en el conocimiento de las normas poéticas y argumenta que su necesidad expresiva es superior a la obligatoriedad de encajar en modelos estéticos. Se genera así una tensión entre el conceder la razón a quienes puedan censurarla y la defensa de su obra, para lo que apela a la fuerza que la impele y que ha denominado su “misión de sentir”. Carmiña Navia (2009) explica que en este periodo fue una constante que las mujeres escritoras, en los prólogos o presentaciones de sus obras, se excusaran y dejaran claro que no buscaban ningún reconocimiento en el mundo de las letras (p. 45). Este mismo gesto, por ejemplo, lo tuvo Josefa Acevedo de Gómez, que en su libro *Poesías de una neogranadina*, dirigiéndose a los amigos que la estimularon para que reuniera sus poemas, dice en la “Advertencia”: “No esperéis que el público mire mis producciones como vosotros las mirais. La censura será severa i el aplauso poco ó acaso ninguno. Pero, no penseis en esto” (1854, p. i).¹⁶

Un elemento más hace atractivo el libro de Agripina Montes y es el prólogo que le acompaña, firmado por Rafael Pombo y titulado “Las sacerdotisas” (En Montes del Valle, 1868, pp. III-LII). El prólogo de Pombo, uno de los bardos más reconocido del momento, media aquí como instancia simbólica de autoridad, que justifica la obra y da a Montes el reconocimiento como autora, para lo que presenta una larguísima disertación sobre el fenómeno de la participación de la mujer en la literatura universal y de Hispanoamérica. En “Las sacerdotisas” ya no aparece la común condescendencia que era corriente entonces en las referencias a la literatura escrita por mujeres, sino el reconocimiento y la valoración de la escritura femenina como literatura, por lo que Pombo señala no encontrar justificación para que sea excluida o marginada y al contrario muchos motivos para reconocerla:

¹⁶ Se conserva la ortografía del texto original.

Y el sexo que más ama, y que más observa y recuerda, el que más adivina, el que más cultiva el indispensable natural, el privilegiado de la delicadeza, la sensibilidad y la gracia, el que mejor habla, el de más sutil inventiva y más viva imaginación, el de más ardiente y activa caridad y de fe más intensa y perseverante, ¿podrá por ventura ser menos apto que el masculino para el cultivo de las bellas letras y las artes, que precisamente en esas cualidades tienen muchas de sus alas, sus mejores tendencias y los secretos de su magia para el encanto y la elevación moral y espiritual del género humano?

¿No estará más bien medio perdido el mundo, y degradadas en mucho de él las letras, las artes y aun la política, en su carácter civilizador, por el papel todavía secundario que desempeña la mujer como escritora y artista; porque no es *más mujer* en su parte de acción, emancipándose de nuestro perverso ejemplo? (Pombo, en Montes del Valle, 1868, pp. XII-XIII).

El texto de Pombo se constituye como uno de los más adelantados manifiestos en pro de la participación de las mujeres en la literatura colombiana hecho por un autor del canon y funge como estímulo y validación no solo a la obra de Agripina Montes del Valle, sino también para las otras mujeres que ingresan e ingresarán en el círculo letrado.

Así como con los prólogos a sus publicaciones, las mujeres escritoras y poetisas se valieron de otros medios para abrirse paso y adquirir reconocimiento en un ámbito que parecía solo aceptar a los hombres. Ya se señaló que uno de los más importantes entre estos medios fue su participación en las publicaciones propiamente femeninas, en las que dieron un paso adicional al crear sus propias publicaciones y revistas. Para el siglo XIX el caso ejemplar fue el de Soledad Acosta. Otro mecanismo fue el de la autopromoción. Las escritoras pronto aprendieron que era necesario involucrarse en los círculos intelectuales para darse a conocer y que debían granjearse amigos y una aceptación en ellos; para lo cual eran prolíficas en cartas, dedicatorias y asistencia a tertulias. Inicialmente, participaron en salones masculinos, casi siempre en los mismos grupos de sus esposos y familiares. Pero, además, comprendieron que, entre ellas, las mujeres letradas, también tenían que solidarizarse. Agripina Montes del Valle, por ejemplo, estableció hermandad literaria con Soledad

Acosta de Samper, Agripina Samper¹⁷ y Silveira Espinosa de Rendón, entre otras escritoras de entonces. Estas hermandades literarias se fundaban en su identidad sexual, en el amor por la escritura y en el compromiso que todas manifestaban con la necesidad de abrir espacios para las mujeres, y no solo en el terreno de las letras, pues muchas, además, fueron activistas, promotoras de la educación femenina y participaron en diversos debates públicos.

Cada una de estas iniciativas, sin embargo, no tendrían valor sino se reflejaban también en su actitud y trabajo con la palabra poética. Las poetisas no solo tuvieron que figurar en los medios letrados sino también afianzarse en la escritura de sus obras, una escritura que, si bien respondía a su necesidad expresiva, intentaba igual equipararse a los modelos instaurados. Así, en primera instancia, quieren aprender de las formas y modelos y acomodarse a ellos. Con una poesía que “dejaba entrever un sometimiento al canon literario de la época, escribiendo en las formas convencionales y sobre los temas al uso” (Aristizábal, 2018, p. 25), pero que tuvo que ser trascendida en tanto que, como sujetos de experiencia, su escritura se permeaba por su ser femenino. De acuerdo con Susan Kirkpatrick, el movimiento romántico estableció condiciones ideales para que las mujeres pudieran encontrar categorías propias y diferenciadas de expresión, que se conjugaron con la valoración que obtuvo la mujer en la sociedad del siglo XIX:

la tendencia generalizada en la cultura burguesa de definir a la mujer partiendo de la base de su función reproductora y de limitarla al ámbito doméstico, tuvo sin embargo el efecto de garantizar un determinado tipo de autoridad femenina. Si el sentimiento; era la especialidad femenina, si el carácter amoroso y reconfortante del hogar se identificaba con la psique femenina, las mujeres tenían algo que decir en la forja de un lenguaje que hubiera de representar todo el ámbito de la experiencia subjetiva. La autoridad que el sistema de la diferenciación sexual confería a la mujer burguesa era limitada y estaba cuidadosamente circunscrita, pero era real (1991, p. 18).

¹⁷ Agripina Casimira de los Dolores Samper Agudelo (1833-1892) fue una poetisa colombiana que creció en el seno de una familia literaria; sus padres fueron José María Samper Blanco y María Tomasa Agudelo y Tafur y destacan dos de sus hermanos: José María, esposo de la destacada periodista Soledad Acosta, y Miguel, reconocido político y escritor. Escribió prosa y poesía bajo el seudónimo de Pía-Rigán, un anagrama de su nombre. Su obra permaneció inédita durante su vida y solo fue publicada póstumamente en antologías. Se casó con Manuel Ancízar Basterra, científico y escritor.

Así, cuando aparece el romanticismo, con su énfasis en una expresión artística libre y en la valoración de la subjetividad, se genera para las mujeres escritoras un espacio, pero este las obliga a constituir un yo diferenciado. En tanto que el carácter sexuado de ese yo lírico las dejaba fuera “tenían que acceder a algún tipo de antidiscurso o a algún tipo de representación diferente de las mujeres” (Kirkpatrick, 1991, p. 36). Aparece entonces una literatura femenina, en la que la mujer se representa con un “yo” que se identifica con las características relacionadas a su sexo en la sociedad burguesa: su sensibilidad, su papel en el hogar, su carácter sensible y la capacidad de dominar sus pasiones.

Los poetas decimonónicos colombianos nunca llegaron a la expresión de un romanticismo de gran desgarramiento. Puesto que la nueva nación demandaba todos sus esfuerzos, la palabra poética, en la mayoría de los casos, viró a su utilidad como espacio ideológico: el paisaje se convirtió en la representación del ideal de la patria y su valores, o en el espacio mítico fundacional, y las pasiones se resguardaron en preguntas filosóficas o en el amor casto “que prefirió el tema del suave efecto doméstico, banalizado por las más rutinarias convenciones del matrimonio burgués” (Jiménez, en Carranza, 2009, p. 141). En cuanto a las formas, todavía, la mayoría de los poetas seguían considerando necesario cultivar la estética neoclásica. Las mujeres de entonces bebieron de esta tendencia y sucumbieron ante ella inicialmente; no obstante, a medida que daban libertad a su subjetividad, permearon la poesía colombiana de motivos y temas cotidianos, familiares y femeninos que no estaban dentro de lo canónico. Así, algunas “dedicaban sus creaciones a la naturaleza, al amor, a sus padres, a la muerte, a la vida doméstica y a la naturaleza femenina; otras asumían temas místicos y mitológicos, y otras más poetizaban acerca de la escritura y la condición femenina” (Aristizábal, 2018, p. 25).

Son llamativas, sin embargo, las incursiones que hacen algunas de ellas en los temas canónicos. No en vano, Agripina Montes del Valle fue conocida como “La Musa del Tequendama”. Con su oda a este salto, se sumó a uno de los motivos recurrentes en el campo de batalla ideológica que se dio en este periodo poético y en el que

“hizo carrera la constante romántica de perseguir en la naturaleza los ecos de una divinidad difusa, terrible en sus estruendos y abismos [y] sabía en sus obras” (Jiménez, 2005 p. 121). Montes, con su poema, da un salto consciente en busca de posicionarse entre los lectores de la poesía al no circunscribirse exclusivamente a las temáticas femeninas. Como dice Dubois, el escritor se ve obligado a adelantar diferentes compromisos para sostener su función (2014, p. 90), y su posición social adquiere sentido a partir del momento en que este “inscribe en sus obras algo de su relación con la institución como traducción misma de su relación con la sociedad” (p. 93). Echeverry y Molina, en su estudio sobre Montes del Valle, observan sobre los poemas “Al Tequendama” y “Sobre el cráter del Ruiz”, que están atravesados por

[...] un sentimiento salvaje y furioso [que] contradice la delicadeza y mesura deseables en una mujer de su tiempo [y] muestran una clara superación del rol tradicional asignado a la mujer poeta. Los versos ya no son usados solamente como ornamento o desahogo sentimental, sino que buscan una intervención concreta en la esfera pública (2019, p. 27).

Constitución de una voz propia en la poesía

En el extenso estudio de Guiomar Cuesta y Alfredo Ocampo, titulado *Poesía colombiana del siglo xx escrita por mujeres* (2013),¹⁸ estos investigadores revisan todo tipo de producción poética proveniente de una pluma femenina en este siglo, con el propósito de recopilar algunos de sus poemas para la construcción de una antología. De acuerdo con esta investigación, los libros de poesía que aparecen en la primera mitad del siglo xx son: *Selva Florida* (1917), *La antigua*

¹⁸ Además de la antología de Cuesta y Ocampo, se han podido rastrear otras dedicadas a la poesía escrita por mujeres en Colombia: *Las mejores poetisas colombianas*, de la editorial Minerva; *Poesía de autoras colombianas* (1975), compilada por Eddy Torres; *Cien mujeres colombianas: antología de poemas* (1992), de Fernando Umaña y Fernando Garavito; *Diosas en Bronce: Poesía contemporánea de la mujer colombiana* (1995), editada por Teresa Roza Moorehouse; *Las sacerdotisas: Antología de la poesía femenina de Colombia en el siglo XIX* (2000), compilada por Héctor Orejuela; *¡Negras somos!: antología de 21 mujeres poetas afrocolombianas de la Región Pacífica* (2008) y *Poesía colombiana del siglo xx escrita por Mujeres; poetisas nacidas a partir de 1950* (2014) de Guiomar Cuesta y Alfredo Ocampo.

canción (1935) y *Claridad* (1945), de Blanca Isaza de Jaramillo Meza;¹⁹ *Llamas azules* (1933) y *Cráter sellado* (1938), de Laura Victoria;²⁰ *El camarín del Carmen*, sonetos (1936) y *Romancero de Santa Fe* (1938), de Isabel Lleras Restrepo Ospina;²¹ *Vuelo de mariposas* (1935) y *Las espigas de Ruth* (1937), de Anita Díaz²²; *La colina dorada* (1945), de Helvia García de Bodmer;²³ *Guerra y amor* (1947) de Teresa Martínez de Varela;²⁴ *Campanas del alba* (1942), de Carmelina Soto;²⁵ *Espigas* (1949), de Mariela del Nilo;²⁶ *Poemas* (1940) y *Sólo el canto* (1942), de Emilia Ayarza;²⁷ *Las horas doradas* (1945), *Alborada en la sangre* (1946), *Raíz del llanto* (1948) y *El pastor y sus estrellas* (1949), de Dolly Mejía;²⁸ *Alba de olvido* (1942), *Sitio del amor* (1944) y *Verdad*

¹⁹ Blanca Isaza de Jaramillo Meza (Abejorral, 1898-Manizales, 1967). Poeta, narradora y periodista; fue asidua columnista del diario *La Patria* de Manizales, y fundó a su vez, en 1940, la revista *Manizales*. Publicó los poemarios *Selva florida* (1917), *La antigua canción* (1935), *Claridad* (1945), *Poesías* (1951), *Preludio del invierno* (1954), *Alma* (1961), *Itinerarios de emoción* (1962), y, póstumamente, *Romances y sonetos* (1968) y *Antología* (1970).

²⁰ Laura Victoria es el seudónimo de la poeta, periodista y diplomática Gertrudis Peñuela (Soatá, 1908-Ciudad de México, 2004). Suyos son los poemarios *Llamas azules* (1933), *Cráter sellado* (1938), *Cuando florece el llanto* (1960), *Viaje a Jerusalén* (1985) y *Crepusculo* (1989).

²¹ Isabel Lleras Restrepo de Ospina (Bogotá, 1909-1965). Poeta. Hija del científico Federico Lleras Acosta y hermana del expresidente de Colombia Carlos Lleras Restrepo; casada con el economista e historiador Luis Ospina Vásquez, hijo del también expresidente Pedro Nel Ospina. Además de las obras mencionadas, publicó: *Lejanía* (1952), *Estampas arbitrarias* (1960), *Canto comenzado* (1960) y *Más allá del paisaje* (1963).

²² Anita Díaz (Gachetá, 1910-Bogotá, 1989). Poeta y diplomática. Fundó, con sus propios medios, la revista *Pensamiento*, publicación de corte feminista. Sus otros poemarios son: *Árbol de luceros* (1949), *Evangelios de la mujer en el sueño* (1959), *Canto a Nicaragua* (1964), *El arado es un poema* (1967), y *El jardín de la palabra iluminada* (1974).

²³ Helvia García de Bodmer (San Gil, 1912-1998). Publicó también los poemarios *Campanas sumergidas* (1961), *Vitral de bruma* (1963) y *20 elegías y una canción desesperada* (1966).

²⁴ Teresa Martínez de Varela (Quibdó, 1913 - 1998). Poeta, novelista, pintora, musicóloga y educadora. Sus otros libros son: *Mi Cristo negro* (1983), *Pirotecnia de la fe*, *Fragua de amor*, *Alucinaciones o dimensión desconocida*, *Cantos de amor y soledades* (s.f.).

²⁵ Carmelina Soto (Armenia, 1916-1994). Poeta, educadora y funcionaria pública. Sus otros libros son: *Octubre* (1953), *Tiempo inmóvil: Selección poética* (1983), *Un centauro llamado Bolívar* (1997), y, póstumamente, *Canción para iniciar un olvido* (1997).

²⁶ Mariela del Nilo, seudónimo de Alicia Emma Arce de Saavedra (Bugá, Colombia, 1917- Palmira, Colombia, 2006); poeta, educadora y directora de la Biblioteca Pública Municipal de Palmira. Después de *Espigas* (1949), publicó *Torre de niebla* (1964), *Claro acento* (1969) y *Secreta soledad* (1992).

²⁷ Emilia Ayarza (Bogotá, 1919-Los Ángeles, Estados Unidos, 1966). Poeta, colaboradora de la revista *Mito* y el periódico *El Tiempo*. Otros libros publicados: *La sombra del camino* (1950), *Voces al mundo* (1950), *Carta al amado preguntando por Colombia* (1958), *El universo es la patria* (1962), *Voces al mundo, aumentada* (1962), *Ambrosio Maíz, campesino de América* (1963), *Diario de una mosca* (1964), *Testamento* (1987) y *Solo el canto, antología* (1996).

²⁸ Dolly Mejía (Jericó, 1920-Madrid, 1975). Poeta y periodista (corresponsal de *El Tiempo*, y

del sueño (1946), de Meira del Mar;²⁹ *Campanario de lluvia* (1947), de Maruja Vieira,³⁰ y *Clamor* (1948) de Dora Castellanos.³¹ Veinticinco poemarios en total, que corresponden a catorce mujeres poetas, de entre las cuales varias continuaron con la publicación de nuevos libros en el transcurso de sus vidas. Es gracias a este fenómeno de materialización de las obras de las mujeres que se puede constatar que su poesía ya había conseguido legitimidad en la producción literaria colombiana. Al lugar ganado por sus antecesoras del siglo XIX, se sumaba que, en las primeras décadas del siglo, las obras de algunas poetas latinoamericanas estaban alcanzando alto reconocimiento público, lo que les demostraba a las nacientes poetas colombianas que podían sobreponerse a barreras sociales, morales y estéticas –entre ellas la chilena Gabriela Mistral, la uruguaya Juana de Ibarbourou, o la argentina Alfonsina Storni– y les daba modelos a seguir. Aires nuevos que abrieron el camino, no solo para expresarse sino también para insistir en su inscripción en los circuitos culturales de Colombia e Hispanoamérica. No obstante, el camino significaría todavía para cada una de ellas una toma de posición con respecto a su papel en la cultura letrada y en la poesía misma.

colaboradora de Cromos, *El Colombiano*, *La República* y *El Liberal*. Cercana al movimiento Piedra y Cielo. Además de los mencionados, publicó los poemarios: *Manos atadas* (1951), *Presencia del amor* (1955), *Luna rosada* (1956) y *Antología poética* (1956).

²⁹ Meira Delmar, seudónimo de Olga Isabel Chams Eljach (Barranquilla, 1921-2009). Poeta y directora, durante 36 años, de la Biblioteca Pública del Atlántico. Sus otros libros son: *Sus mejores versos*, antología (1950), *Secreta isla* (1951), *Los mejores versos de Meira Delmar*, antología (1957), *Poesía* (1962), *Huésped sin sombra*, antología (1971), *Reencuentro* (1981), *Poesía* (1981), *Laúd memorioso* (1995), *Meira Delmar*, antología (1995), *Palabras* (1997), *Alguien pasa*, antología (1998), *Pasa el viento*, antología (2000), *Los más bellos poemas de Meira Delmar*, antología (2001).

³⁰ Maruja Vieira, seudónimo de María Vieira White (Manizales, 1922). Poeta, catedrática y comunicadora. Además de *Campanario de lluvia* (1947) ha publicado: *Los poemas de enero* (1951), *Poesías* (1951), *Palabras de ausencia* (1953), *Clave mínima* (1965), *Mis propias palabras* (1986), *Tiempo de vivir* (1992), *Sombra del amor* (1998), *Los nombres de la ausencia* (2006), *Mis propias palabras*, antología (2006), *Todo lo que era mío* (2008), *Rompecabezas* (2010), y *Tiempo de la memoria*, antología (2011).

³¹ Dora Castellanos (Bogotá, 1924). Poeta, cuentista, diplomática y periodista. Sus otras obras son: *Verdad de amor* (1952), *Escrito está* (1962), *Eterna huella*, antología (1968), *Hiroshima, amor mío* (1971), *Luz sedienta* (1972), *Año dos mil contigo* (1977), *Zodiaco del hombre* (1980), *Amaranto* (1982), *La bolivariada* (1984), *Efímeros mortales* (1990), *El mundo es redondo* (1991), *Soñar soñando*, y *Antología y florilegio* (1993), *Perversillos* (1995), *Infinita mujer, madre profunda* (2001), *Con luz de tus estrellas* (2001), *Aroma de ciruelos* (2002), y *A cuerpo de rey* (2003).

Para comienzos del siglo xx, la poesía colombiana superaba el romanticismo y, de la mano de José Asunción Silva, había ingresado al modernismo. Los llamados modernistas, que continuaron al poeta bogotano, optaron por escribir una poesía conservadora que, si bella, era acartonada y basada en el culto a la forma, el preciosismo literario y temáticas de la elevada cultura. En el periodo sucedáneo hubo permanencia de cierto conservadurismo y un alargamiento de los intereses y modos del modernismo en los principales grupos: Los Nuevos y Piedra y Cielo; si bien entre ellos hubo algunos poetas renovadores, como Luis Carlos López, Luis Vidales, León de Greiff o Aurelio Arturo, que se consideraron poetas insulares en cuanto que sus poéticas distaban de las que reinaban en el panorama nacional. Lo cierto es que la institución literaria de la primera mitad del siglo xx seguía siendo conformada y dispuesta para la concurrencia masculina y que la literatura de la mujer siguió un camino marginal a la de los hitos poéticos marcados por el establecimiento.

La institución literaria, permeada por la ideología social, respondía claramente a una sociedad que seguía aún patrones de subordinación de la mujer, a la que todavía se le asignaba el papel del “ángel del hogar”. Las colombianas solo obtuvieron el derecho de administrar sus bienes hasta 1932; en 1933 el derecho a ingresar en la universidad y el derecho al sufragio en 1954. Si no existían garantías sociales para la mujer tampoco existían caminos expeditos para que las mujeres accedieran a los medios letrados. Para ejemplificar basta notar que cuando se da un fenómeno más amplio de publicación de libros de poesía en la década del 30 y la del 40, las mujeres se sintieron conminadas a publicar sus poemarios bajo seudónimos, resguardada así su libertad expresiva de la posible disonancia social. Así, por ejemplo, Laura Victoria fue el seudónimo de Gertrudis Peñuela; Mariela del Nilo fue el seudónimo de Alicia Emma Arce de Saavedra; Meira Delmar, el seudónimo de Olga Isabel Chams Eljach; y Maruja Vieira, el de María Vieira White, por citar a algunas.

Pero el reto era mayor en el terreno de las palabras y de la poesía. ¿Podía escribir una mujer la misma poesía que escribían los hombres de la época? Ya no solo se trataba de reivindicar una independencia

intelectual y moral para la mujer, sino también de constituir una voz propia, aquella que reclamaba la subjetividad femenina. Como se decía antes, citando las ideas de Susan Kirkpatrick, el romanticismo concedió a las mujeres poetas la posibilidad de configurar en la literatura un sujeto diferenciado en su identidad sexual, un sujeto femenino que se contraponía al masculino. La mujer escritora tenía que situarse necesariamente en un lugar distinto, ya que en el discurso romántico la mujer estaba fuera de esa subjetividad y de la producción de significado. Lo mismo pasaba con el discurso de la poesía modernista en Colombia. La mujer era tratada en el poema con distancia, objeto del amor y la admiración o asimilada como representación de la naturaleza o de la tierra. Abundaron en los poemas eróticos, las alusiones a la mujer mítica y a la *femme fatal*, aquella que desataba los deseos más bajos e invitaba al pecado, pero todo desde la perspectiva de un sujeto masculino que observa, describe y evalúa.

En cuanto que la escritura es una forma de autoafirmarse y conseguir una diferenciación sensible, lo primero demostrado es que expresarse en la palabra fue un camino ideal para el autorreconocimiento de las mujeres. Así que al poder escribir y expresarse, en muchos de los casos a través de un “yo” autorreferido, derivó en dar a conocer ese ser que, por motivos morales y sociales, estaba oculto. De esa manera, la mujer comenzó a figurar en el poema con voz y con experiencia, no solo en su ser cotidiano y conocido, el de la ama de casa, la mujer doméstica o la madre, sino también en su ser íntimo y erótico y en el que se preocupa por los grandes asuntos de su tiempo. Por lo que, entre las mejores plumas de esta pléyade, lo primero que reclamaron es que ellas eran de carne y hueso y que sentían y pensaban, pese a encontrarse marcadas por roles rígidos o subordinadas al hombre y al hogar. En otras palabras, el poema fungió como un espacio de igualdad y de nivelación de la diferencia civil, a la vez que fue un espacio en el que se demandaba el reconocimiento de la singularidad como tal y no como inferioridad.

María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Inés Robledo, en el prólogo al libro *Literatura y diferencia* (1995), un estudio dedicado a la literatura femenina en Colombia, resumen del trayecto

recorrido por las mujeres en la constitución de su propia literatura, en este fenómeno que se dio a partir de los años 30:

En sólo sesenta años después del decenio del treinta, cuando se inició la modernización del país, se ha pasado de la literatura romántica que idealizaba al ángel de la casa y a la madre ideal, a obras que retan, desde diversas perspectivas, el discurso falocéntrico y asumen el ser mujer. Ellas desarticulan los ejes ideológicos y estéticos de las representaciones convencionales y evidencian la formación de los sujetos femeninos, lo cual implica la disolución del sujeto unificado creado por el patriarcado y por el discurso de la modernidad; por tanto, incorporan otras voces y literaturas marginales. Se ha creado, entonces, una literatura que, aunque comparte con la producción masculina las inquietudes sobre muchos problemas sociales y epistemológicos –unas de importancia a nacional y otras de repercusión universal– tiene su propia dinámica y sigue sus propios derroteros (1995, p. xlvi).

Considerando este recorrido, que como señalan las investigadoras citadas, tuvo una dinámica independiente, casi en total marginalidad con respecto a los grupos poéticos hegemónicos de la poesía en Colombia, se puede constatar que las poetisas colombianas, cuyas obras se inscribieron en las cinco primeras décadas del siglo pasado, buscaron su legitimación en el terreno de la palabra misma y esta búsqueda las llevó a alcanzar un estatuto de posmodernidad en su poesía, que estuvo marcado por esa búsqueda de una propia voz, de su propio “yo” poético.

De acuerdo con Hervé Le Corre, en su libro *Poesía hispanoamericana posmodernista* (2001, p. 56), la aparición (siempre figurada) de un “yo” poético, antes que la determinación de un lugar de enunciación, un origen unívoco del discurso, ficcionaliza una función, un dispositivo, consciente o no, de escritura. El “yo” desempeña una función plenamente lingüística como pronombre en el sintagma poético, por tanto, la construcción de ese sujeto del discurso poético adquiere un matiz claramente metapoético cuando ese “yo” se confunde con la “figura del poeta”, o sea, problematizando el “yo” en su posición de enunciador. En conclusión, en la poesía posmodernista lo que se impuso primero fue la configuración del poeta en el texto, y esto se debió muchas veces a la discontinuidad entre lo poético y lo social, “la figura del poeta, cuando remite ficcionalmente al espacio

social, el espacio del ‘autor’, lleva también a la huella de la distancia, de la diferencia: el seudónimo” (p. 56).

Tal y como Le Corre señala, en la poesía posmodernista este rasgo de discontinuidad es definitorio. En lo que se refiere a la poesía de las mujeres colombianas, es una de las características más acentuadas, en cuanto que marca una notoria escisión, ficcionalizada y textualizada, entre el “yo” social y el “yo” poético. Esta característica tiene su mayor despliegue en la poesía amorosa y erótica, no solo debido a que la temática amorosa y erótica en esta poesía es recurrente, sino también a que en estos poemas se hace mucho más evidente la diferencia entre ese ser oculto y no descubierto que se enfrenta a unos condicionamientos sociales en contravía de sus deseos.

Meira Delmar–Olga Isabel Chams Eljach–, la poeta barranquillera, inaugura su obra en 1937 con el poema “Tú me crees de piedra”, en el que se expone esta necesidad de reafirmación del ser femenino:

Tú me crees de piedra...
Y tengo en las pupilas
Para tus sueños locos
mil horizontes amplios;
5 y para las heridas
que te dejó el camino
el bálsamo caliente
y uncioso de mi llanto.

Tú me crees de piedra...
10 Y en la garganta tengo
para tu risa alegre
el eco de mi risa,
y para la tristeza
de tus horas amargas
15 un arrullo más suave
que la más suave brisa.

Tú me crees de piedra...
Y tengo entre los labios
Para tus ansias vivas
20 Un manantial de besos:
Y para que te sea

buena y dulce la vida
un rumor incesante
de plegarias y rezos

25 Tú me crees de piedra...
Y para ti yo tengo
un afán de caricias
entre las manos buenas,
y suavidad de plumas
30 para que en ellas dejes
el cansancio que agobia
tu cabeza morena...

Tú me crees de piedra...
Y yo hice de mi vida
35 algo claro, tan claro
como un gran lago en calma,
para que hasta ella llegues
y mires extasiado
que tan solo tu imagen
40 se refleja en el agua

Tú me crees de piedra
Y soy arcilla blanda...
¡Modélame a tu antojo!
¡Escóndeme en tu alma!...

(Delmar, 2003, p. 125).

El reclamo en este poema es claro. El yo lírico se presenta como un ser de emociones, sentimientos y capacidades que puede demostrar en cualquier momento que se le considera erróneamente como un ser pragmático, materialista, insensible y “de piedra”. Se trata de un ser que sabe amar y que reclama poder expresar su amor. Una estatua no siente, no se mueve, no actúa, no reacciona. Una estatua no tiene la dulzura ni el abrazo. Se describe cómo es su ser amoroso para que el interpelado pueda observarlo y la contemple en su verdadero ser.

Lo más relevante en este poema reside en la constitución de ese yo poético como mujer y que se marca en la autorreferencialidad a los sentimientos y valores que la constituyen como sujeto, para poder así desligarse de la consideración corriente de su ser como un

objeto. Así mismo, la toma de conciencia lograda por el yo lírico gracias a su capacidad de amar, la pone en un plano superior al del hombre, incluso aleccionándole sobre cuándo y cómo se debe amar. A la vez que ella reclama, se ofrece, obligando al hombre a que la reconozca como un ser vivo al que en vez de “piedra” debe considerar “arcilla”, es decir, moldeable, telúrica, agradable al tacto y originaria. La piedra y la arcilla, siendo dos materiales similares, tienen características completamente opuestas; la arcilla se moldea y se pule con las manos, mientras que la piedra se transforma a martillazos y golpes. La mujer del poema está dispuesta a darle su amor al hombre, a dejarse moldear, pero eso solamente es posible si él está dispuesto a comprenderla de otra forma, como un ser hecho de su misma constitución.

Como se decía, es en la poesía de carácter amoroso en donde se demuestra que el espacio “textual” del poema se convierte para estas escritoras en un lugar de autolegitimación, mediado por el lenguaje, en el que es común que se incluyan estrategias enunciativas como las del solipsismo, el sicologismo y el autorretrato, y también se enfatice en una conciencia de heterogeneidad; es decir, en dar relevancia a un yo que suele ser consciente de la multiplicidad de facetas de sí y de su otredad en el espacio vital y social que ocupa. El poema “Mi lámpara” de Laura Victoria –Gertrudis Peñuela–, de su segundo poemario, *Cráter sellado* (1938), permite ejemplificar este postulado. En el poema se presenta un yo poético que evalúa su ser, contrastando el cómo este ha sido comprendido y tratado por los otros –los hombres– y cómo se comprende a sí mismo. El yo que aquí se manifiesta corresponde a una mujer que tiene conciencia de lo que le ha sido arrebatado y lo que le queda, para lo cual revisa dos planos de su ser, la mujer deseada y configurada para sus deseos por el otro, y la mujer que desea y tiene su verdad:

De todos los tesoros de la tierra
me despojaron los hombres
y solo me dejaron la sencilla
dádiva de una lámpara.

5 En los palacios sórdidos
da su calor de ala
la luz de mármoles o bronces,
y en la choza mendiga,
arde la leña humilde,
10 en el fogón deforme,
mi lámpara es de arcilla
tiene contornos de ánfora
y semeja el vientre de mujer
ungido por la maternidad.
15 Su luz solo conoce
los linos de mi alcoba
o el hastío de mi lecho sin amor;
su luz es pobre
como la que amarilla los santuarios
20 en las tardes sin sol,
o en el silencio despavorido de la media noche.

Muchos ojos quemaron su lujuria
al calor de mi lámpara,
y su luz solo amorató en fatiga
25 los párpados insomnes,
porque anhelantes de encontrar placeres
erraron el camino.

Mi lámpara no tiene
ese fulgor rotundo
30 con que se incita al hombre,
ni proyecta las rutas de la carne:
es humilde como el sol en el invierno,
como el fuego sin brisa
y el búcaro sin flores.
35 Para encontrar su luz es necesario,
limpiar la boca de la frase impura,
dejar el beso que tan solo roce
la pulsación de traje,

y copiar en la niña de los ojos
40 un ocaso de añil
o un hilo de agua,
que es la vida ligera y vagabunda de los bosques
(Laura Victoria, 1938, pp. 11-12).

La recurrencia al erotismo, en muchos de los poemas escritos por mujeres en el periodo estudiado, tiene una doble función, pues si bien se pueden interpretar con la realidad erótica que configuran, denota que a través del erotismo se está también hablando de la poesía. Así como en su ser erótico la mujer encarna una dualidad, también la encarna al elegir la poesía. Los roles asignados por la sociedad a la mujer, las siguen despojando “de su lámpara”, es decir, de su valor como mujeres creadoras y capaces de autodefinirse en su escritura. El poema amoroso y erótico interviene, de esta manera, como un mecanismo más de autoafirmación. La mujer que ama tiene la dualidad de desear al otro amándose a sí misma. No renuncia al amor, aunque solo lo pueda vivir de manera imaginaria, mientras, al mismo tiempo, asume los roles que le impone la sociedad. El contenido profundo de esta dualidad es el enmascaramiento de la mujer que ama y el dramatismo de que sea la otra mujer, la que observa los roles sociales, la que es amada. Del mismo modo, sucede con la poesía, se enmascara la mujer que es creadora, pero es a la otra, la que se recluye al hogar y asume el rol impuesto, la que es reconocida y valorada. En el poema de Meira Delmar, “La otra” de su libro *Secreta Isla* (1951), se aprecia una representación de lo aquí dicho:

No soy la que te ama.

Es otra,
que vive con su alma
dentro de mí.

5 A veces, tú lo sabes,
cierro los ojos para
no caer en los tuyos,
y te hablo del viento
que escribe la mañana
10 en su libro de viajes,

y digo sonriendo,
que algún día me iré.

Ella, la enamorada,
cruza entonces las venas y me toca
15 de lumbre el corazón.

Y te mira en silencio.
A través de mis párpados, te mira
olvidándose en ti.

¡Y de pronto te besa con mi boca,
y crees que soy yo
20 la que te besa!

(Delmar, 2003, p. 297)


En el espacio del poema, las mujeres escritoras colombianas empiezan a construir una imagen diferente de mujer que, si bien no se aparta completamente de la versión social establecida para ellas, sí difiere sustancialmente de los modelos de mujeres contruidos desde los referentes y las expectativas masculinas. La nueva imagen de mujer ostenta interioridad y autoindagación, en tanto que la que dan de ella los escritores es pura exterioridad. La literatura hispanoamericana escrita por mujeres ya tenía una tradición de denuncia a este respecto. Dos de las poetisas más leídas por las colombianas fueron consideradas valientes y clarividentes al enfrentar la concepción masculina en poemas de hondo lirismo y mejor factura. La primera de ellas fue Sor Juana Inés de la Cruz, que en su clásico poema “Hombres necios que acusáis a la mujer sin razón”, escrito en 1680, denunciaba el tratamiento que recibían las mujeres cuando eran requeridas de amores por los hombres (De la Cruz, 2012, p. 320). De otro lado, Alfonsina Storni, contemporánea de las poetisas colombianas, realiza un reclamo del mismo tenor en su poema “Tú me quieres blanca”, escrito en 1920 (1998, pp. 7-8):

Tú me quieres alba,
Me quieres de espumas,
Me quieres de nácar.
Que sea azucena

⁵ Sobre todas, casta.
De perfume tenue.
Corola cerrada.

Ni un rayo de luna
Filtrado me haya.

¹⁰ Ni una margarita
Se diga mi hermana.
Tú me quieres nívea,
Tú me quieres blanca,
Tú me quieres alba.

Que la mujer sea considerada de piedra o que lo que se espera de ella es que sea “blanca” es precisamente la denuncia que esta poesía de mujeres promueve en el terreno de la literatura. La poesía es, entonces, un camino de autovalidación que va desde la comprensión de su propio cuerpo –en facetas como la sensibilidad de su piel, el calor de su regazo, la belleza de su rostro, la proporción de las formas, la atracción que su cuerpo ejerce–, hasta contrastar su forma de ver el mundo con la de los demás, especialmente la de los hombres. Finalmente, en el espacio del poema, las mujeres descubren que tienen una realidad rica y autosuficiente, que, si bien se reafirma en su existencia biológica y diferencia sexual, también se constituye en su capacidad de crear y escribir poesía. La palabra es finalmente lo que nace de la poesía de las mujeres; son palabras sutiles, pero que no suscriben preceptivas subordinantes; quieren salir al mundo nombrando una manera de sentir, imaginar y vivir. En definitiva, asumir en la poesía una instancia enunciativa más consecuente con las situaciones atinentes a sí mismas, consigue erradicar de esta poesía la mirada masculina o patriarcal que le imponía una imagen des apropiada desde la enunciación misma. Construyen, así, procesos de subjetivación en consonancia con la época que les tocó vivir y, sobre todo, otorgándole a la poesía la posibilidad de materializar la voz de las mujeres y permitirse alcanzar una voz propia, aun cuando se hallaba inserta en los procesos de enajenamiento inherentes a la vida moderna. Dicho de otra manera, lo singular de la voz de las poetas se halla, precisamente, en la posibilidad de construir su subjetividad a partir de su propia voz 

Referencias

- Acevedo de Gómez, J. (1854). *Poesías de una granadina*. Imprenta de F. Torres Amaya.
- Acevedo de Gómez, J. (1858). *Oráculo de las flores y de las frutas*. Imprenta de F. Torres Amaya.
- Añez, J. (Ed.) (1884). *El Parnaso Colombiano, Colección de poesías escogidas*. Librería Colombiana Camacho Roldán & Tamayo.
- Aristizábal, P. (2018). *Escritoras colombianas del siglo XIX. Identidad y escritura*. Universidad del Valle.
- Bourdieu, P. (1987). *Cosas dichas* (M. Mizraji, Trad.). Gedisa.
- Bourdieu, P. (1992). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (T. Kauf, Trad.). Anagrama.
- Cuesta Escobar, G. y Ocampo Zamorano, A. (Eds.). (2010). *Antología de mujeres poetas afrocolombianas*. Ministerio de Cultura.
- Cuesta, G. y Ocampo Zamorano, A. (2013). *Poesía colombiana del siglo XX escrita por mujeres. Poetas nacidas hasta 1949* (Vol. I). Apidama.
- Cuesta Escobar, G. y Ocampo Zamorano, A. (2014). *Poesía colombiana del siglo XX escrita por Mujeres; poetas nacidas a partir de 1950* (Vol. II). Apidama.
- De la Cruz, S. J. (2012). *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz I, Lirica personal*. Fondo de Cultura Económica.
- Delmar, M. (2003). *Meira Delmar. Poesía y prosa*. Universidad del Norte.
- Dubois, J. (1975). *La institución de la literatura* (J. Zapata, Trad.). Universidad de Antioquia.
- Espinosa de R., S. (1850). *Lágrimas y recuerdos*. Imprenta Espinosa.
- Espinosa de R., S. (1852). *Pesares i consuelos en el destierro de nuestro dignísimo prelado Sr. D. Manuel J. de Mosquera*. Imprenta Espinosa.
- Espinosa de R., S. (1866). *El divino modelo de las almas cristianas: Poesías*. Imprenta Espinosa.
- Echeverry, D. y Molina, G. (2019). "Canto y cantor sepultará el olvido". La poesía de Agripina Montes del Valle en el contexto del siglo XIX colombiano. *Estudios de Literatura Colombiana*, (46), 17-35. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n46a01>

- Jaramillo, M. M., Osorio, B. y Robledo, A. (1995). *Literatura y diferencia: Escritoras colombianas del siglo xx*. Universidad de los Andes y Universidad de Antioquia.
- Jiménez, D. (2005). *Antología de la poesía colombiana*. Norma.
- Jiménez, D. (1991). El romanticismo. En M. M. Carranza (Ed), *Historia de la poesía colombiana*. (pp. 111-154). Casa de Poesía Silva.
- Kirkpatrick, S. (1989). *Las románticas: Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer.
- Laura Victoria. (1938). *Cráter sellado*. Talleres Linotipográficos de Artes Gráficas del Estado.
- Londoño, P. (1990). Las publicaciones periódicas dirigidas a la mujer, 1858-1930. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 27(23), 2-23.
- Montes del Valle, A. [Porcia]. (1868, octubre 3). Proyectos de literatura. *El Oasis*, I(40), 314-316.
- Montes del Valle, A. (1883). *Poesías*. Imprenta Vapor de Zalamea Hs.
- Navia, C. (2009). Las historias literarias colombianas y los estudios de género. *La manzana de la discordia*, 2(8), 43-51. <https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v4i2.1451>
- Orejuela, H. (2000). *Las sacerdotisas: Antología de la poesía femenina en Colombia en el siglo XIX*. Quebecor, Impreandes.
- Ortiz, J. J. (1848). *El Parnaso granadino*. Imprenta de Ancízar.
- Rodríguez-Arenas, F. M. (2006). *Bibliografía de la literatura colombiana del siglo XIX*. Stockcero.
- Rozo M., T. (1995). *Diosas en bronce. Poesía contemporánea de la mujer colombiana*. Latidos.
- Samper Ortega, D. (Ed.) (1936). *Las mejores poetisas colombianas*. Biblioteca Aldeana de Colombia, Minerva.
- S. J. J. (1868, noviembre 21). De la literatura de la mujer. *El Oasis*, I(47), 373-375.
- Storni, A. (1998). *Alfonsina Storni, breve antología* (M. Escobar Velásquez, Comp.) Colina.

- Torres, E. (Ed.). (1975). *Poesía de autoras colombianas*. Caja Agraria.
- Umaña, F. y Garavito, F. (Eds.) (1992). *Cien mujeres colombianas: Antología de poemas*. Tercer Mundo.
- Villegas, A. (2019). 'Proyectos de literatura' de Agripina Montes del Valle: una autorreflexión sobre la escritura femenina de los años 60 del siglo XIX en la provincia colombiana. *Raudem, Revista de Estudios de las Mujeres*, 7, 57-75.
<https://doi.org/10.25115/raudem.v7i0.2451>