

**CONSTRUCCIÓN DEL SIGNO MUJER EN JUANA DE IBARBOUROU, ALFONSINA
STORNI, MEIRA DELMAR.**

Alba Lucía Bustamante Hernández.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

MAESTRÍA EN LITERATURA

BOGOTÁ, D.C.

MAYO DE 2009

**CONSTRUCCIÓN DEL SIGNO MUJER EN JUANA DE IBARBOUROU, ALFONSINA
STORNI, MEIRA DELMAR.**

Alba Lucía Bustamante Hernández.

Trabajo de grado presentado como requisito parcial
para optar al título de Magistra en Literatura

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
MAESTRÍA EN LITERATURA
BOGOTÁ, D.C.
ABRIL DE 2009**

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Sánchez, S.J.

DECANA ACADÉMICA

Consuelo Uribe Mallarino

DECANO DEL MEDIO UNIVERSITARIO

Luis Alfonso Castellanos, S.J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTORA DE LA MAESTRÍA EN LITERATURA

Graciela Maglia

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Betty Osorio Garcés

La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis; sólo velará por que no se publique nada contrario al Dogma y a la Moral Católica, y por que las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales; antes bien, se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia.

AGRADECIMIENTOS

A mis hijos Nicolás y Daniel, mis principales apoyos, motivación y fuerza.

A Betty Osorio, fuente de conocimientos, orientación e inspiradora en todo este proceso.

A Nicolás Polo Figueroa quien con su conocimiento, revisión, y mirada afable ha hecho grandes aportes a este documento, a mi trabajo profesional y a mi vida.

Tabla de contenido

Introducción	7
1. Senda de las escrituras femeninas del siglo XIX	24
1.2 Grandes poetisas del siglo XIX	24
1.2.1 Josefa Acevedo de Gómez (1803-1861)	24
1.2.2 Soledad Acosta de Samper	26
2. Entre la resistencia a lo canónico y los nuevos paradigmas: Juana de Ibarbourou – Meira del Mar	33
2.1 El amor	37
2.3 Desamor	47
2.4 La soledad	58
3. Rebeldía y mística hablan de la condición femenina: Alfonsina – Meira del Mar	66
3.1 Alfonsina Storni	66
3.2 Olga Chams Eljach (Meira Delmar)	77
4. Clausura	108
Referencias bibliográficas	124

Introducción

“Dicen unos que una tropa de jinetes,
 otros la infantería
 y otros que una escuadra de navíos,
 sobre la tierra oscura es lo más bello;
 mas yo digo
 que es lo que una ama”
 Safo

Safo, la poeta de la Grecia clásica, enuncia que solamente aquello que se ama se hace hermoso a los ojos. Parodiando el epígrafe se puede afirmar “lo que se ama puede ser trabajado con ardor y pasión” (Luque 7). Es por ello que en la poesía femenina, el empoderamiento verbal de la mujer, así como el cuestionamiento de los discursos hegemónicos se constituyen en temas de inusitado valor para mi proceso de enriquecimiento intelectual y vital. En esta búsqueda me orientan los debates teóricos que niegan la separación entre los procesos racionales y los que corresponden al ámbito de las sensaciones y los sentimientos como lo señal Hélèn Cixous

Estas oposiciones binarias entre lo activo masculino y lo pasivo femenino se reiteran en otro binarismo que asigna al hombre la escritura, la historia y el arte en contraposición a la naturaleza asociada de la mujer. Éste es el germen de un campo de batalla donde el hombre es siempre el vencedor. Más aún, todo sistema filosófico de carácter logocéntrico ha sido, en el fondo, un proyecto que ha tenido como objetivo sentar las bases sólidas de un falocentrismo a coste del sometimiento de la mujer. Orden masculino que haciéndose pasar por eterno y natural, hace del hombre él-todo, mientras la mujer esta “en la sombra que él proyecta en ella y que ella es (Cixous 33)

Por otra parte, desde la Ciencias Sociales, el premio Nóbel Amartya Sen en la conferencia Tanner sobre “Valores Humanos” en Cambridge 1985 en relación con la falta de

bienestar en las mujeres considera que preocuparse por estos temas es un modo de ayudar a hacer justicia social, incluida hacer justicia a la mujer. La construcción del signo *mujer* se genera como una aproximación dialógica entre Meira del Mar y otras escritoras latinoamericanas. Aproximación que puede considerarse como una indagación estética personal, poseedora de un profundo contenido político y social.

La historia de la literatura colombiana durante las primeras décadas del siglo XX muestra que la participación dada a la mujer en la escritura ha sido esporádica, eventual y velada, debido a la exclusión de la que ha sido objeto en los ámbitos políticos, culturales y académicos tal y como nos lo dice Lucía Guerra en La mujer fragmentada: Historia de un signo:

En los procesos de territorialización se entretajan dos procedimientos fundamentales: la exclusión de la mujer en el ámbito del trabajo, la política y la cultura en general y la prolífera creación de construcciones imaginarias con respecto a la mujer y “lo femenino” que sirven de plataforma para sustentar dicha exclusión. (Guerra 12)

Hay que señalar que la cultura decimonónica hispano americana, le asignó a la mujer el papel de ángel del hogar, madre abnegada y señorita pudorosa, como un ejercicio de interiorización del discurso patriarcal y de los postulados de la Iglesia Católica. Paradójicamente, una de las escritoras latinoamericanas que contribuyó, con su obra, retardando el desarraigo de los modelos de vida decimonónicos y por tanto, privando a la mujer de la educación formal y de la participación ciudadana fue Gabriela Mistral. Su escritura es considerada canónica. Su propuesta lírica reafirma los discursos de poder de la época en que vivió, en detrimento de los intereses femeninos.

Flor María Rodríguez- Arenas afirma que en el siglo XIX, la situación a nivel literario nacional, no varió mucho durante las seis primeras décadas. Aunque encuentra esporádicas menciones sobre escritoras, éstas no se pueden, actualmente, corroborar por la falta efectiva de sus obras; la situación no es extraña, pues, si bien con la independencia, el gobierno, pasó a otras manos, la tradición pervivió con muy pocos cambios para la mujer (Rodríguez-Arenas 15).

Además Flor María Rodríguez-Arenas en su libro ¿Y las mujeres?, hace referencia a 53 escritoras que durante el siglo XIX se dedicaron a escribir, bien sea ficción, artículos periodísticos, ensayos, libros morales, y otros tipos de prosa y poesía.

Conviene aclarar, como nos lo señala Héctor H. Orjuela en su libro Las sacerdotisas, que la recuperación de la obra poética de dichas mujeres es dispendiosa debido a que, con muy pocas excepciones, las poetisas no publicaron libros de versos. El corpus de su producción puede reconstruirse a partir de antologías, Compilaciones, Historias de la literatura, Obras misceláneas, y en las revistas y periódicos de la época.

Esta labor es agotadora puesto que requiere una cuidadosa selección de dicho autor, las fuentes de primer orden son las antologías y compilaciones publicadas en el siglo XIX y principios del XX que le permitieron concluir que la crítica le daba muy poca importancia a la poética femenina; tanto editores como compiladores le asignaron a estas producciones un lugar secundario; “ Para quienes admitieron la inclusión de una mujer en las antología, más que un reconocimiento a la calidad literaria, era un acto de cortesía con una representante del “bello sexo” o el “sexo débil”.(Orjuela 7)

Una de las razones que dificultó la emancipación de la mujer fue el hecho de querer mantener el modelo de familia legado por los conquistadores a nuestro territorio. Este modelo

siguió imponiéndose después de la Independencia apoyado por la élite gobernante. La moral católica y las mismas comunidades, como principales organismos de control, pretendían la llegada de la “civilización” al territorio nacional, como nos lo muestra claramente Suzy Bermúdez en su libro Familias y hogares en Colombia durante el siglo XIX y comienzos del XX.

Después de la independencia se creó un nuevo orden territorial y, para mantenerlo, quienes heredaron el poder en la nueva sociedad jerarquizada se propusieron difundir la cultura de los criollos letrados, en gran parte heredada del periodo colonial: El catolicismo en la forma que ellos lo interpretaban; la nueva historia, que debía servir para crear patria; el castellano como idioma oficial; la relación con la naturaleza, donde la noción era la de propiedad privada; la transmisión de saber, especialmente a partir de la educación formal; y la familia que se basaría en el modelo de la “sagrada familia”, pero adecuándola a las necesidades que requería el naciente capitalismo en el país. (Bermúdez 241)

Por lo tanto en el siglo XIX, las instituciones continuaron reproduciendo las mismas relaciones de explotación y opresión impuestas en la colonia. Las familias vinculadas al poder político, económico, religioso y militar mantuvieron la imagen de familia que se impuso en Hispanoamérica durante el período colonial; es decir, conservaron la imagen patriarcal. En este sentido para las mujeres de los territorios hispanoamericanos, las guerras independentistas, no afectaron sus modos de vida.

Normas como la monogamia, entre las parejas, estaban establecidas, pero se le exigía especialmente a la mujer, tal y como lo afirma Suzy Bermúdez:

La mayoría de las recomendaciones se orientaban hacia las mujeres. Se esperaba que ellas llegaran vírgenes al matrimonio y que las relaciones sexuales se orientaran, más que al

goce personal, a la procreación. A ellas las convertían en figuras asexuadas, especialmente después de ser madres. Recordemos que la maternidad era bastante frecuente en la época, pues se valoraban las familias fecundas. (Bermúdez 243)

El hogar se constituía realmente alrededor de la madre, puesto que era ella quien permanecía en él, mientras que el hombre viajaba a sus tierras o negocios o se educaba (los varones) en internados en las principales ciudades.

En el transcurso del siglo pasado se impulsó la educación formal para las mujeres, con el propósito de hacer de ellas mejores esposas, amas de casa y madres. [...] Otras de las demandas que se hicieron sobre el “bello sexo” fue el de mediar en las relaciones hogareñas, cuando existieran conflictos entre los miembros del hogar. (Bermúdez 248)

Con el fin de que las reglas fueran más acordes con las necesidades del naciente capitalismo, tanto en la familia como en la sociedad, la cultura letrada incursionó en los hogares mediante libros, publicaciones periódicas y la asistencia de los hijos a la educación formal. Este modus operandi también pretendía tener mayor control sobre la sexualidad femenina, relegándola al espacio del hogar. Según la explicación de Bermúdez:

privatizar el espacio de la familia; lograr un mayor control de la sexualidad femenina; relegar cada vez más a la mujer al hogar; además de preservar las jerarquías existentes en el hogar por sexo- o sea las relaciones de poder de los varones sobre las mujeres-, edad – es decir el control que ejercían los adultos sobre los menores- y clase – los amos con los sirvientes- . Todo lo anterior amparándose en la imagen de “hogar dulce hogar”. (Bermúdez 249)

La educación fue uno de los temas y problemas importantes del siglo XIX. Se le veía como uno de los mecanismos para lograr la tan anhelada “civilización”. El servicio sólo pudo ser ofrecido a sectores muy reducidos de la población, como lo consigna Bermúdez.

El propósito de los letrados interesados en que la gente se educara, era lograr a través de ese tiempo de socialización que los niños estuvieran preparados para convertirse en los futuros ciudadanos del país, y las niñas estuvieran mejor capacitadas para desempeñarse en el rol que la naturaleza les había asignado: ser esposas, madres, criar a los hijos y administrar las labores del hogar. Fuera del trabajo doméstico, se capacitó al “bello sexo” para convertirse en maestras, secretarias, etcétera, actividades que no representaban competencia para los varones y que se veían como una prolongación del trabajo doméstico y del rol de madres. (Bermúdez 254)

Al realizar dichas estas pesquisas Orjuela encuentra que los mecenas de las poetas decimonónicas no son numerosos pero los encuentra representativos, pues entre ellos están algunos de los grandes románticos de nuestro país:

El editor de las primeras antologías de poesía colombiana fue José Joaquín Ortiz, que en El parnaso granadino 1848, La guirnalda 1855-1856, y el Liceo granadino 185, presentó los bardos que dominaban el parnaso nacional y que constituían el grupo de poetas más conocidos de entonces. En este sentido merece destacarse La guirnalda, en dos tomos dedicada al “bello sexo”, en cuyas páginas se hallan composiciones de las primeras poetas de Colombia republicana. (Orjuela 9)

Las figuras pioneras que colaboran en La guirnalda fueron: Josefa Acevedo de Gómez, Indalecia Camacho, Silveria Espinosa de Rendón, Gregoria Haro de Logan, Agripina Samper de

Ancízar, Ana Torres. Vale destacar como Orjuela revela que los poemas firmados con el seudónimo de Edda y Yariipa, que aparentemente escondían la personalidad de dos escritoras, pertenecen en realidad a los poetas Rafael Pombo y José Caicedo Rojas respectivamente. Hay varias posibles explicaciones para este hecho, una de ellas podría ser el deseo de abordar temas considerados “femeninos” vetados para los poetas de la época, temas que los discursos hegemónicos silenciaban; otra posible interpretación podría ser la curiosidad y el deseo de explorar a ese otro público lector, el de las mujeres, ya que se trata de ediciones o medios destinados exclusivamente para las damas, como es el caso de La guirnalda, o de revistas como La Mujer.

Según Orjuela, la primera antología de mujeres poetas se debe al escritor José Caicedo Rojas, que en 1869 El álbum de los pobres quien, en el segundo volumen preparado por Mercedes Párraga de Quijano, reúne textos de unas quince poetas. Posterior a ésta aparece Rafael Pombo convertido en el mecenas de las escritoras. En varias revistas como La mujer, dirigida por Soledad Acosta de Samper; La familia y Papel periódico ilustrado, donde se dio amplia cabida a las poetisas de entonces. También Orjuela lamenta la ausencia de mujeres en la que llama La clásica Antología de poetas hispanoamericanos, de Marcelino Menéndez y Pelayo, 1892 -1895 (Colombia tomo II) en la que solamente aparecen La Madre Castillo y se menciona a Silveria Espinosa de Rendón.

El valor de la poesía recaía en el discurso patriarcal y las mujeres no merecían figurar en la obra. Claro es que la antología acoge únicamente bardos ya fallecidos pero la exclusión en ella de algunas poetas de Colombia es algo que lamentar. (Orjuela 10).

Igualmente, según Orjuela la última antología del siglo XIX es Antología Americana: Colección de composiciones escogidas de los más renombrados poetas americanos Barcelona 1897 en que incorpora cinco escritoras Colombianas del siglo XIX. Posteriormente existe una gran abundancia de compilaciones y “Florilegios” religiosos y antologías religiosas pero su contenido de mujeres poetas es muy limitado.

Finalmente el investigador concluye que:

En contra de lo que se creía y a pesar del papel secundario que las escritoras tenían en una sociedad machista, durante esta etapa hay abundancia de mujeres poetas, cuya obra lírica no desmerece al compararla con la producción hegemónica masculina, hecho que revela que el cultivo del género no era monopolio del discurso patriarcal y que la poesía femenina decimonónica es un legado valioso que debe recuperarse. (Orjuela 13)

Orjuela, además de examinar la calidad estética de las producciones femeninas, señala que las escritoras colombianas se destacan por su calidad. Sin embargo, sus escritos aparecen sólo en forma esporádica. Esto evidencia discontinuidad e impide el seguimiento de las poetisas.

La mujer latinoamericana ha trabajado con los hombres en la construcción de la sociedad, en la economía, la política y la cultura. Sus huellas están esparcidas a través de la historia, tanto de la república como de la nación moderna. La literatura es una muestra de ello; praxis, evidenciada en los trabajos de las escritoras, objeto de este estudio. Sin embargo la crítica, hasta la mitad del siglo XX, no le había dado el lugar que les corresponde.

Flor María Rodríguez-Arenas en su libro ¿Y las mujeres? hace referencia a 53 escritoras del el siglo XIX dedicadas a escribir, ficción, artículos periodísticos, ensayos, libros morales, y otros tipos de prosa y poesía.

Indiscutiblemente, una de las precursoras de las letras femeninas es Josefa Acevedo de Gómez. Esta escritora con su inteligencia y voluntad para superar el estado opresivo en el que se encontraba, mostró a otras mujeres el camino para superar las limitaciones sociales, culturales y económicas de que eran víctimas.

Otra de las escritoras es Soledad Acosta de Samper. Escribió obras históricas, novelas relatos, crítica literaria, su propio diario, además de los artículos que consideraba de interés para la audiencia femenina, a la que sentía y conocía desde lo más profundo de su problemática social y psicológica. Sin embargo el público para el cual ella escribía eran en su gran mayoría analfabetas.

Acosta asumió en sus escritos una postura de vanguardia: reclama los derechos femeninos; muestra la activa e importante participación de la mujer; denuncia, protesta y rechaza las injusticias contra ellas, y, señala nuevas alternativas. Su obra Dolores, cuadros de la vida de una mujer, se publicó en 1867. Sin embargo es prácticamente desconocida, hasta la última década del siglo XX cuando la crítica y los estudios sobre la autora han permitido hacerle justicia. Muere a la edad 80 años, considerada por la prensa suramericana como “una de las más gloriosa figuras de la intelectualidad femenina de América.

Ya a finales del siglo XIX y principios del XX se ubican tres mujeres, cuya voz poética comparte el sentir del amor, el desamor, la soledad y la muerte de la mujer latinoamericana. Sus voces poéticas y sus historias de vida dan cuenta de una lucha que terminó siendo parte de ellas

mismas. Son las voces de Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Olga Chams Eljach o Meira Delmar. Ellas han creado en sus obras una compleja simbología que permite reconstruir, en parte, el signo “mujer latinoamericana”.

Esta construcción se estudiará a través de cuatro temas: el amor, el desamor, la soledad y la muerte. Se tratará de mostrar cómo la voz de estas tres poetisas contribuyó a la construcción del nuevo signo mujer.

El amor.

El primer tema será **el amor**. El orden en el que se abordarán las poetisas es: Ibarbourou, Storni, Chams Eljachs.

Juan aborda el tema del amor en el poema “Ofrenda”. En él, la voz poética ofrece a su amado su “cuerpo moreno”, cuerpo de mujer hispanoamericana exótica, morena, ardiente, alegre. La asemeja a los suntuosos marfiles y a los bronces de oriente que contrastan con los cánones de la belleza de la mujer europea con su blancura, palidez, suavidad y frialdad. Así logra un fuerte contraste entre lo importado y lo autóctono, donde lo propio tiene tanto valor como lo foráneo. En su voz, la mujer es un ser de carne y hueso, prototipo de la mujer latina.

La voz poética de Storni defiende y enaltece el amor de la mujer, exige respeto a sus sentimientos. En su concepción de la mujer, ésta es dulce, tierna; sus besos son los más cálidos y podía morir por el ser amado si él lo requería así. Es evidente su deseo de amar y ser amada. El poema “Soy” es una clara muestra de su deseo. Su voz poética se funde con su vida misma. Así las cosas tenemos valiosa información biográfica: cada poema contiene confesiones vivas de su profundo trascender y madurar; hay una nota de valentía, de sinceridad; desmenuza sus

sentimientos y sus pasiones; no disimula, no ensaya; no se mejora y pide a cambio comprensión, imparcialidad y simpatía: pide a gritos amor y ternura, que la sociedad patriarcal de la época se lo negó; tal vez, como castigo por su lenguaje irreverente o por su capacidad de denuncia que identifica las injusticias a las que son sometidas las mujeres.

La voz poética en Meira Delmar mira el amor de manera diferente a las dos poetisas anteriores. Para ella, el amor es a la divinidad; divinidad que descubre en los seres humanos en la naturaleza, en el milagro de la vida, en cada amanecer o en el infinito mar. Es lo que se refleja en el poema “Primaveral” de la obra Alba de olvido (1942.).

El tratamiento que las tres poetisas hacen del amor, pretende evidenciar la voz poética de un sujeto femenino en expansión que escapa así de los juegos de dominación. Las tres poetisas están inmersas en sociedades patriarcales y su poesía, aparentemente, inserta en ámbitos de aceptación, muestra procesos que abren a las mujeres, que se nutren de sus poemas, nuevas posibilidades de validación en las relaciones afectivas.

El Desamor:

Con el tiempo, la voz poética de Ibarbourou sufre un cambio radical en el tono y en los símbolos: ya no le canta al amor como antes, ahora se refiere al yugo masculino como un aparato represivo que limita su risa y su canto. Por ejemplo, en el poema “La inquietud Fugaz”, de su libro Raíz Salvaje de 1922, clama por la libertad de reír o cantar a voluntad. Por ello, denuncia las agresiones psicológicas de las que es víctima en su vida marital, y pone al desnudo su vida y su relación conyugal. De esta manera la poetisa evidencia la falsedad del mito de la realización femenina mediante el matrimonio y la felicidad de la mujer casada.

En la voz poética de Storni se evidencia la mujer que siempre se consideró no amada. Nunca encontró al hombre que la hiciese sentir amada; vivió una especie de desamor. Por eso denuncia en su poema *Conversación*, del libro Dulce daño, el maltrato masculino contra la mujer, fundamentado en la concepción de la sociedad patriarcal en la que ha estado inmersa desde siempre.

Meira, aun cuando también prueba como todos los seres el desamor, lo manifiesta de manera muy diferente. Ella habla más de la soledad desde la imposibilidad de olvidar. Las causas de esta imposibilidad son muy complejas como lo muestra el poema “Mi alma” tomado del libro Alba de olvido.

Es perfectamente claro que, para ella, su alma es un reino indómito que su amado nunca podrá dominar; por un lado, porque sus sentimientos y sus tribulaciones son buenas y malas a la vez; y por otro, aún cuando no lo acusa de quererle causar daño, si evidencia el deseo de poseerla en forma absoluta bajo una mirada que ella reconoce como altiva. La postura del amado es la típica postura de carácter patriarcal de los hombres latinos y costeños. Sin embargo, la de ella, trasciende las costumbres de la mujer Caribe y colombiana y toma los tintes de la mujer influida por la filosofía sufista.

La Soledad:

Juana en su viudez se refiere a la soledad de forma ambigua, puesto que si bien ésta condición le ha generado “paz” también encuentra que su medio es helado y carece del calor y la pasión que la caracterizaba otrora. Un claro ejemplo de este sentimiento se puede apreciar en el

poema “Ruta ” del libro Pérdida (1952). La muerte de su esposo facilita el retorno del silencio de una vida que metaforiza con el “día que empezaba en jazmín suave”.

Es importante resaltar que su percepción quinésica del universo la hace poner mucho énfasis en el frío que rodea su vida, no hay calor ni pasión en ella y el campo de amapolas que la rodea significan la proximidad de la muerte, por las cualidades soporíferas de dichas flores, y por su alusión al dios Hipo o dios del sueño.

La poetisa, que ahora encuentra su universo frío, también se ve a sí misma serena y, al reconocer “quebradas las ardientes raíces de sus nervios”, afirma que el origen o la causa de su ardor se encuentra roto por lo tanto deja atrás los límites que le fueron impuestos (no reír, no cantar, y tener quietos los pies) y vive un nuevo cielo, el cielo de la promesa católica. Esta idea se puede fortalecer en el poema “Crónica parte II” del libro Pérdida 1952.

En el libro Alba de Olvido (1942), Meira del Mar se concibe a la mujer con un enfoque de la vida avanzada para su tiempo, y para el nuestro, sobre la realización femenina. Es una voz poética que da otro paso más al frente. Su voz poética en el poema “Soledad” halla la soledad en la paz, y en la naturaleza un refugio. Los sembrados de trigo, símbolo este del fruto de la tierra dado por Ceres al hombre. Pero esta soledad es aparente porque, a pesar de encontrar difícil hallar la felicidad en los seres humanos, descubre la felicidad en su estar con la naturaleza.

La Muerte:

El tema de la muerte es fuerte y recurrente en las tres poetisas:

La muerte para la voz poética de Ibarbourou no es la muerte física de la poetisa. Es en realidad la muerte de la voz, es su silencio. Ella no puede retomar su canto porque al parecer le ha sido arrancado de raíz, bien por la ausencia de su amado o por su dañina presencia en su vida.

Para la voz poética de Storni la muerte parecía ser una liberación de la vida sin amor, de la soledad y de la enfermedad que para entonces la aquejaba. La poetisa no espera que venga en su búsqueda; es ella quien va a desafiarla en el Mar del Plata y efectivamente la encuentra. La poetisa muere tal y como lo había dicho 18 años antes en su poema *Dolor*, del libro Languidez, (1920), un poema que parece presagiar su muerte, como si la vida misma la llevara a ella, como si de antaño le viniera ese deseo de irse para siempre en las aguas del mar

El libro *El mundo de siete pozos (1934)* son poemas como “*Círculos concéntricos*” que están totalmente dedicados al mar, a los puntos cardinales, a los colores de éste; a cómo su cuerpo deseaba echar raíces en la tierra del mar, a los sonidos y peces, a la obsesión que ésta crecía. Alfonsina ya emprendió un viaje hacia una muerte marinera y nadie lo advirtió, nadie la detuvo, lo anunció y lo hizo.

Yo en el fondo del mar es otro poema del mismo libro donde, ante su falta de fe, diseña para ella misma un paraíso en el fondo del mar. Al no poder ascender al cielo debe, entonces, enterrarse en el mar, morir en él para su descanso definitivo, pues la tierra es poca cosa.

En cambio, para la voz poética meiramariana el tema de la muerte tiene connotaciones diferentes. , como lo expresa en el poema, es otra cosa. No es la muerte física. Está más asociada con el dolor, con el olvido, con la indiferencia a la que es sometida la mujer que llama y no obtiene respuesta, la que espera y cuya espera nunca termina. Se queda en ella, se convierte en

el estado normal de su alma y de su vida. Esa es la muerte de la que habla Meira. En *Mar con alas*, la poetisa conjuga dos elementos: el mar y las aves marinas, la muerte es un viaje hacia su origen final, el Creador.

El poema “Huésped sin sombra” aborda uno de los temas en el que tiene mayor encuentro con la Storni; es el tema de la muerte, el viaje al más allá, a la otra experiencia por la que tendrán que pasar todos los seres humanos. En esto es igual a las poetisas estudiadas. Ha llegado sola y se va sola.

Por último, en el poema *Llamado*, la voz poética acude al llamado del más allá; sin embargo, aun después de la muerte seguirá amando *con amor eterno*; un amor que no muere ni siquiera cuando muere el cuerpo físico.

Otro de los aspectos que caracterizan la voz poética de estas poetisas es la resignificación de los signos del lenguaje; es decir, le asignan un nuevo valor semántico a las palabras. El objetivo es crear una simbología acorde con el signo de mujer que pretenden generar. Así Ibarbouru emplea palabras como “ofrenda” o “ascua” tomadas de los discursos canónicos católicos, pero, utilizados en un entramado pagano como se lee en el poema de estudio “Ofrenda”, Del libro Lenguas de diamante. A este cambio de significado le añade un componente erótico que evade los imaginarios represores impuestos a la mujer de comienzos de siglo XX.

Para la voz poética Meiramariana, en su poema “Primaveral”, la rosa representa su corazón lleno de amor; éste alimenta y nutre al ave que llega a él. El ave es el espíritu que se embriagará con el aroma-amor de la rosa.

El signo de mujer que se pretendido rastrear en los temas y la resignificación del lenguaje se quedaría corto sino se tuviera en cuenta que la voz poética de estas mujeres es una voz de

denuncia, de búsqueda por un lugar para la mujer en una sociedad que pretende negarles sus derechos más íntimos, es una voz que propone nuevas alternativas para la realización de la mujer latinoamericana.

Se ha pretendido crear una genealogía femenina de cinco mujeres insignes de Latinoamérica: tres colombianas, Josefa Acevedo de Gómez, Soledad Acosta de Samper y Meira Delmar; una uruguaya Juana de Ibarbourou y una argentina Alfonsina Storni.

Cada una ellas ha dejado, mediante el ciclo experiencial de su vida y obras, un legado digno de conocerse. Corresponde ahora tratar, de expresar en unos cuantos párrafos la esencia del legado de cada de ellas. Todas vivieron fieles a sus ideas y a sus concepciones acerca del papel de la mujer en estas sociedades dominadas por el hombre.

Josefa Acevedo de Gómez, el rosal silvestre de las letras colombianas, con su inteligencia y voluntad para superar el estado opresivo en el que se encontraba, mostró a otras mujeres el camino para hacerlo.

Soledad Acosta de Samper, la romántica en busca de un alma gemela, es el prototipo de la mujer privilegiada en un sistema opresor de la mujer; sistema que desea romper mediante la educación.

Juana de Ibarbourou, la esposa sumisa cuya voz no logró acallar nada ni nadie, es el paradigma de la mujer latina Sus temas constantes: el amor, la naturaleza y la vida son cantos de simplicidad pero llenos de savia exultante, de tropicalismos, colores y perfumes verificables.

Alfonsina Storni, la voz argentina, vivió para sufrir en carne propia las injusticias de la sociedad y cultura patriarcal predominante en su época. En el poema Soy se halla las causas de

todas sus angustias, esperanzas y desamores. De su poesía se podría afirmar que es un proceso de afirmación simbolista, con un dominio estético de la palabra y un pulido uso de la metáfora.

Meira Delmar, la poetisa de barranquilla, es el símbolo místico de la mujer costeña; un verdadero oxímoron. Su obra es el trasunto de la mujer enamorada de la vida que vive a plenitud mística su soltería; de la poetisa que emplea la palabra impecable, como manifestación de la belleza, para apaciguar la sed de los sedientos; del ser que ve lo bello en cada momento de la vida y en cada ser humano.

Este trabajo es una propuesta inacabada que invita a continuar con estudios similares. Los trabajos comparativos deben propiciarse, así como también los debates. Unos y otros evidencian la continuidad del trabajo femenino, la construcción de sus propios imaginarios, de corrientes literarias y también la creación de nuevas formas de expresión. El estudio riguroso y continuo debe desembocar en una preocupación colectiva por lo femenino.

No se podrían cerrar estas líneas sin expresar que el mejor homenaje que se les puede ofrecer a estas mujeres es fomentar su lectura y divulgar sus obras. Con seguridad se puede señalar que la lectura de sus obras poéticas aportará elementos de juicio a los jóvenes y también a los mayores para asumir los retos de la vida, de la afectividad y de la relación con Dios, como quiera llamarlo cada uno.

Senda de las escrituras femeninas del siglo XIX

1.1. Josefa Acevedo de Gómez (1803-1861)

Hija de José Acevedo de Gómez “el tribuno del pueblo”. Nació en Bogotá y muere en Pasca, Cundinamarca. Es considerada en Las Sacerdotisas de Héctor H. Orjuela la primera escritora de la Colombia republicana bien por su nacimiento a principios del siglo XIX, o bien también por su importante producción literaria. Para él, la crítica de la época la considera la iniciadora de los cuadros de costumbres en el país, aunque su obra comprende también prosa de ficción, un diario, biografías, ensayos, piezas dramáticas, textos de carácter histórico y artículos periodísticos, incluso una obra en verso. Su producción poética está recogida en Oráculo de las flores i de las frutas, acomodado a su lenguaje y con doce respuestas en verso para cada una de las cuarenta y ocho preguntas importantes sobre la suerte presente y futura de los curiosos (1857) y Poesías de una granadina, (1854). Esta última publicación recoge una selección de sus versos, dispersos en publicaciones de la época, dado que colaboró desde su juventud en publicaciones locales con poetas contemporáneos suyos.

Publicó varios folletos y libros: *Ensayos sobre los deberes de las casadas*, Bogotá (1844); *Tratado sobre economía domestica*, Bogotá (1848); *Biografía del general José Acevedo Tejada*, Bogotá (1850); *Biografía del doctor Diego Fernando Gómez*, Bogotá (1854); *Biografía de José Acevedo de Gómez*, Bogotá (1860) y *Cuadros de la vida privada de algunos granadinos*, Bogotá 1861. Escribió, también, una comedia en dos actos, que dejó inédita, *La coqueta burlada* y

Biografías de Luís Vargas Tejada y Vicente Azuero (*Torres, 1975*). Además de estas obras tenemos *En busca de Almas* y *Mal de novios* obras de teatro todas ellas inéditas. (Jaramillo 115)

La educación de Acevedo no fue diferente de las demás mujeres en la medida en que se le enseñó a leer, escribir y a coser. Lo demás lo aprendió por voluntad propia, dedicación, lectura y el intercambio intelectual que realizó en el círculo social al que pertenecía. Su educación de colegio fue precaria entre otras cosas porque, con la revolución de 1810 en la que luchó y murió su padre, redujo su opulenta familia a una penosa situación. Hechos que permiten inferir que en Acevedo, además de gran talento, existió mucha disciplina y auto-exigencia que le permitieron immortalizarse en su obra como lo afirman Rodríguez-Arenas

En 1895, Soledad Acosta de Samper, al hacer un estudio de las mujeres importantes cuyas vidas podían servir como modelo de la juventud femenina, repite los datos que Vergara y Vergara había escrito, pero además de señalar la importancia del trato de esta intelectual con destacados hombres: [...] En casa de sus padres primero, y más tarde en la de su esposo don Diego Fernández de Gómez, Doña Josefa tuvo ocasión de tratar de cerca de los hombres más eminentes de la naciente república. La primera educación que recibió no pudo ser muy profunda; pero su inspiración era naturalísima, su acento vigoroso y si hubiera encontrado un medio intelectual más propicio, indudablemente desarrollaría las grandes cualidades que poseía y que solo necesitaban cultivo adecuado para que rivalizase con los mejores escritores de Colombia. (Jaramillo y Robledo 117)

Rodríguez-Arenas señala, además, que la señora Acevedo es como un rosal silvestre que sin esfuerzo y sin cultivo dio bellísimas flores.

Acevedo es indiscutiblemente una de las precursoras de las letras femeninas en Colombia, lo que ya de suyo merece un puesto de honor. Vale destacar que ella se comprometió con el bienestar de la nueva República y, de manera especial por las mujeres, quienes como ella, además de tener un matrimonio poco feliz con Diego Fernando Gómez (hombre de carácter avinagrado), habían pasado de la opulencia a la pobreza. Su inteligencia y voluntad para superar el estado opresivo en el que se encontraba mostró a otras mujeres el camino para hacerlo. En su dedicatoria del Tratado de economía doméstica nos deja claro este punto:

Debo advertir que no es el deseo de adquirir reputación literaria el que me ha puesto la pluma en la mano. Una voluntad decidida por comunicar a las demás lo que me parece útil i la necesidad de aumentar en lo posible los medios de subsistencia, son las causas únicas que me han determinado a escribir. (Acevedo, i)

Así en su escritura reconoce la literatura y el acto de escribir, no solo como una actividad de carácter altruista, sino como un medio de trabajo poco usual entre las mujeres de su época, lo cual indica una noción profesional de la escritura.

1.2.2. Soledad Acosta de Samper.

Otra mujer, digna de admiración, tanto por su labor, como por su actitud pionera y decidida, es Soledad Acosta de Samper. Ella, por su educación y capacidad intelectual, está un siglo delante de las mujeres de su sociedad; Se le puede considerar como una excepción que sirvió de modelo para señalar que las mujeres podían participar activamente en la joven república, en la producción intelectual, sin detrimento de su condición de madres y esposas.

Nacida en la ciudad de Bogotá el 5 de mayo de 1833, en el hogar de Don Joaquín Acosta y Pérez de Guzmán y doña Carolina Kemble Rou, Soledad, fue hija única.

Sus primeros estudios los realizó en Bogotá. A la edad de 12 años fue enviada a Halifax (Nueva Escocia, Canadá) donde vivía su abuela materna, y donde recibió una fuerte dosis de puritanismo protestante. De allí pasó a estudiar durante cinco años en varios colegios de París, donde frecuentó con sus padres las tertulias y reuniones científicas en las que se agrupaban los elementos más destacados de las artes y las ciencias. Ella como su padre y como lo haría luego su marido, cultivó y mantuvo estas relaciones por el resto de su vida. (Samper Trainer 135).

En 1892 fue nombrada Delegada Oficial de la República de Colombia al IX Congreso Internacional de Americanistas, en el convento de la Rábida. También representó a su país en los congresos conmemorativos del cuarto centenario del descubrimiento de América. En 1905 coordinó todas las actividades relacionadas con la celebración del Tercer Centenario del Quijote en Bogotá. En 1910 fue encargada de parte de la organización y de la celebración del primer centenario de la independencia. Participa activamente en tertulias y Círculos literarios desde muy joven, y al representar a Colombia en los congresos conmemorativos del cuarto centenario del Descubrimiento de América, aglutina a su alrededor a muchos de los literatos asistentes. (Samper Trainer 147). Lo anterior demuestra que Samper tenía una vida cultural y pública de alto reconocimiento tanto nacional como internacional, en el cual jugó un importante papel su formación académica, como lo consignan (Jaramillo et al 123).

Su obra es amena, aunque seria y sarcástica. Abarca todas las gamas de géneros. Durante su vida, funda, dirige y casi en forma exclusiva escribe folletines o pequeñas revistas

redactadas para mujeres con temas muy variados, pero todos orientados a capacitar y recrear a la mujer: *La mujer (1878-1881)*, *La Familia*, *Lecturas para el hogar 1884-1885*, *El domingo de la familia cristiana (1889-1890)*, *Lecturas para el hogar (1905-1906)*.

De las numerosas publicaciones de Soledad Acosta se ha podido rescatar la información bibliográfica de 192 textos: 37 novelas, 49 cuentos y relatos, 59 estudios, diferentes ensayos y artículos, 21 obras de historia, 4 piezas de teatro 12 relaciones de viajes, 5 periódicos fundados y dirigidos por ella y 10 de sus traducciones de ensayos y novelas del inglés, francés y alemán. Es una excelente exponente del romanticismo decimonónico, pero sorprende al presentar temas y estilos que salen de las corrientes de la literatura de su época, pues trata temas tan variados como la ciencia ficción, la futurología, la violencia y el misterio, géneros que en Latinoamérica evolucionarían y tomarían fuerza, con ocasiones excepcionales, muchos años después. (Jaramillo y Robledo 135)

Gracias a su educación y al ambiente rico y prolífico en que se movía, y a la inteligencia de sus padres que lograron inquietarla por la lectura, la escritura y las tertulias, Acosta se muestra un siglo adelante de las mujeres republicanas de su época y se compromete en la lucha por la emancipación de ellas. En su prolífica y variada obra se hace evidente tanto su capacidad intelectual y su nivel de compromiso frente al estado de opresión de la mujer granadina, como también su crítica férrea. Sin embargo, la crítica anterior y posterior a su época ha ignorado su obra y la importancia de la misma tanto en la literatura nacional como en la latinoamericana.

En sus últimos años, luchó por promover la independencia económica de la mujer y por presentar al americano como un individuo diferente al español y al europeo, pero con

atributos y derechos propios; [...] promueve la sumisión pública de la mujer, pero al mismo tiempo le aconseja la necesidad de capacitarse para lograr cierta libertad de acción. (Rodríguez & Arenas 152).

Acosta abre con sus obras una gama de posibilidades que la mujer puede adoptar para contrarrestar los parámetros de comportamiento que la tradición imponía a la mujer en general. De manera muy sutil muestra en Corazón de mujer: Matilde, las consecuencias de un matrimonio sin amor. En esta obra las mujeres reflexionan en un diálogo en el balcón, que pueden ser muy felices sin un hombre al lado; lograr la autonomía femenina, mediante el aprendizaje de un oficio. En Un chistoso de aldea, los personajes principales son hombres; pero, como las Sánchez son independientes económicamente, viven tranquilas como solteras. Trabajan bordando y tejiendo sombreros con primor. Son solteras porque temen tener un matrimonio como el de su madre, golpeada hasta la vejez por un hombre tacaño y cruel. (Acosta, 240-246). En este mismo cuento hay un capítulo denominado “Como fue que el diablo se llevó a Diego Sánchez” en el que increpa tanto a hombres como a mujeres de manera abierta:

¿Qué hacer para impedir que siguiera el cruel vapuleo? El no tenía derecho de defender a la mujer de Sánchez, pues en aquel tiempo (y todavía lo piensan muchas mujeres del pueblo), el marido era dueño de hacer su gusto con su esposa, y a pesar de que se decía nato protector de su rarísima mitad, el Señor le había dado el poder para hacer su antojo con ella en cuerpo y alma. (Acosta, 246)

En este aparte se evidencia cómo Acosta tenía y ofrecía en sus escritos una postura de vanguardia: reclama los derechos femeninos que todavía siguen siendo violentados en nuestro país, un siglo después.

Igualmente, muestra la activa e importante participación de la mujer tanto en la economía como en la política del momento. Su escritura denuncia, protesta y rechaza las injusticias contra la mujer. Además, señala alternativas para la mujer. Postura que muy seguramente, muchos hombres y mujeres no advirtieron y le garantizaron la posibilidad de seguir escribiendo y publicando.

El rostro que se da Soledad Acosta en su diario –Plantea la crítica colombiana Carolina Álzate - es plenamente romántico y su amor es el de quien busca un alma gemela a través de la cual pueda en último termino amarse a sí misma y tal vez a partir de allí comenzar a escribir. Es romántico porque se caracteriza en la soledad de las noches durante las cuales escribe: es incomprendida, finge constantemente una alegría que no siente porque prefiere ocultar su naturaleza melancólica por temor a la incomprensión. Siente demasiado, sufre y ese sufrimiento de nuevo alimenta su sensibilidad exquisita (Aristizabal, 58.)

El Diario lo inicia comenzando su noviazgo y lo termina veinte meses más tarde. La víspera de su matrimonio comienza nuevos procesos de escritura entre los que se puede destacar Dolores, cuadros de la vida de una mujer. Esta novela romántica se publicó en 1867. Es contemporánea con *María* de Jorge Isaac, la novela romántica por excelencia en el siglo XIX. Las cualidades y calidades literarias de Acosta fueron desconocidas, hasta la última década del siglo XX cuando la crítica y los estudios sobre la autora han permitido hacerle justicia.

Soledad Acosta comienza a transgredir los cánones: las normas que dictaban que la única felicidad alcanzada por la mujer era el matrimonio; interpreta la vida conventual sin idealizarla, como una posibilidad aceptable de realización personal. Igualmente, transmite su clara visión

sobre la falta de alternativas en la vida de la mujer de la época. Es necesario darle el crédito de haber tenido la audacia de romper el silencio que rodeaba a la mujer.

Representa el grito de una mujer del siglo XIX, cuyo eco se está comenzando a escuchar cien años después y que estudiando seriamente, aportaría una visión distinta tanto de la historia de Colombia, como de las mujeres de su época. (Samper T, 155)

En 1895 se dio a la tarea de reunir la colección de escritos femeninos dispersos en publicaciones bogotanas, en la revista La Mujer en la Sociedad Moderna. Organizó dichos escritos por países, colombianas, hispano americanas, también estadounidenses y europeas. Con este trabajo la autora trató de definir el imaginario que rodea a la mujer en cada una de las culturas, Se plantea el interrogante de ¿Cuál es el apostolado de la mujer en el nuevo mundo? Encuentra en el señor de Varigny la siguiente respuesta.

Cada raza, se ha formado un ideal particular de lo que debe ser la mujer. Las ideas como las lenguas, varían [...] Para los franceses la mujer personifica y incarna en sí todas las exquisitas y delicadas perfecciones de la civilización; para el español es una virgen en la iglesia; para el italiano una flor en un jardín; para el turco un mueble de dicha. No olvidemos la queja candorosa de la joven árabe:

Antes de ser mi esposo besaba las huellas de mis plantas y ahora me engancha con su asno a su arado y me hace trabajar. El inglés ve sobre todo en la mujer a la madre de sus hijos y la señora de su casa. Para el americano del norte, su ideal es igual al del inglés, pero allí la mujer es todavía más señora de su casa que en Inglaterra. (Varigny, citado por Jaramillo y Robledo 151).

Al morir Acosta el 17 de marzo de 1913, tenía casi 80 años y era una de las más importantes mujeres de Colombia; fue considerada por la prensa suramericana como “una de las más gloriosas figuras de la intelectualidad femenina de América. Otero escribe al respecto:

Su preocupación constante por la educación de la mujer también tiene aspectos contradictorios: en general la opone a la belleza, una belleza que según los cánones del siglo XIX se marchitaba antes de los treinta años. La educación funciona como mecanismo de control social y transmisión de valores cristianos y burgueses, desde la moral sexual hasta la economía doméstica. Pero también la presenta como una herramienta para ser económicamente independiente y estar en contacto con los demás. Soledad Acosta es testigo de que la educación reprime, pero a la mujer sin educación la oprimen más y esto aparece en su ficción. La educación y la experiencia le permiten a la mujer el acceso al ámbito de la libertad interior, a esa autonomía que Soledad Acosta de Samper debía conocer y define así en Teresa la Limeña: “Teresa se sintió más sola y triste que nunca, era tan niña aún, que no sabía acompañarse a sí misma (Otero, 151))

En definitiva, Soledad Acosta escribió obras históricas, novelas relatos, crítica literaria, su propio diario, además de los artículos que consideraba de interés para la audiencia femenina, a la que sentía y conocía desde lo más profundo de su problemática social y psicológica. Con ella se comprometió durante toda su vida de manera decidida, dejando un importante legado bastante desconocido aún.

Estas dos mujeres precursoras de la escritura femenina en Colombia merecen todo el reconocimiento de la intelectualidad. Su labor ha permitido que las generaciones posteriores

hayamos encontrado más posibilidades de las que tuvieron ellas, nuestras abuelas y nuestras madres y probablemente serán mejores para las nuevas generaciones de mujeres.

Entre la resistencia a lo canónico y los nuevos paradigmas: Juana de Ibarbourou – Olga

Chams Eljach - Meira Delmar

Por el leve sendero desvelado
 El país de mi infancia hallaré de nuevo...
 ¡y está mi corazón igual a un campo
 que el aire va sonoro estremeciendo!
 Meira Delmar

Juana de Ibarbourou y Meira Delmar, grandes amigas, dialogan los temas y motivos de su poesía. Ambas están inmersas en contextos latinoamericanos patriarcales con experiencias de vida y sentires muy diversos que se evidencian en sus trabajos poéticos. Las dos sienten un profundo compromiso con las letras y con las mujeres a quienes se les silenciaba o que no se atrevían a tomarse la palabra. Con dos propuestas diferentes y con experiencias de vida y formación disímiles las dos poetisas recorren las letras y los contextos latinoamericanos en los que ellas abrieron caminos a las generaciones postmodernas.

Ibarbourou escribe desde su amor humano, realizado en un matrimonio del que se puede inferir que fue poco feliz. De esto hay evidencias claras en su poesía, como se analizará más adelante. En cambio, Meira, desde su amor místico, de influencia sufista, cuenta sus soledades, sus angustias. Consigna, también, sus realizaciones, en las que se manifiestan intereses profesionales, poco comunes en las mujeres de la época, consagradas al hogar. El interés común por las letras y en especial por la poesía les creó ese hálito poético y las llevo a desempeñar actividades diferentes a las comunes. Formación que permitió el desarrollo de nuevas propuestas femeninas.

Las dos poetisas hacen gala del sentir femenino. De sus temores, sus amores y sobre todo de la inquebrantable voluntad femenina, que aun cuando la sociedad les pedía actividades

diferentes, más domésticas que académicas, no se negaron al llamado que les hacía la poesía y a la necesidad de expresarse. La necesidad de tener voz, en una sociedad que silenciaba a la mujer. Obsérvese a una y a otra tratando de entender, desde la diferencia el valor de la mujer que se atreve a decir, a denunciar, a expresar sus sentimientos, a dejar la sumisión y a empoderarse de los procesos escriturales. Un empoderamiento que otras mujeres, como se pudo ver en el capítulo anterior, no se atrevieron a hacer público. Han sido muchas las escritoras anónimas que han guardado para sí tesoros invaluable. En cambio, ellas, han creado en sus obras, toda una simbología, para que hoy, siglo XXI, se pueda reconstruir el signo “mujer latinoamericana”. Signo que forjaron con sus denuncias y con sus testimonios de vida.

El análisis de las obras poéticas de estas dos insignes mujeres se comenzó con el de Juana de Ibarbourou. Mora, Rojas y Ovares han recopilado toda las críticas que sobre esta poetisa se ha hecho.

Alfredo Palacios (1979:78-79) y Julieta Carrera (1953:19-20) insisten en la juventud, la frescura y la libertad de espíritu de la uruguaya, mientras que Córdoba (1954) menciona su fusión con la naturaleza. Palacios opina incluso, que su poesía expresa la naturaleza humana, limpia de hipocresía y perversión. La insistencia en la libertad, la simplicidad y el panteísmo reafirman lo natural de su poesía como uno de los criterios de validación más importantes. Para Carlos Reyes, su arte es “la expresión poética de una sensibilidad primitiva y exquisita al mismo tiempo, dionisiaca y mística a la vez simple y arcana por igual, regocijada y saturnina a una, por todo ello enigmática” (Reyles, cit. Por Russell, 1960: XXXIX). Al compararla con Gabriela

Mistral El poeta costarricense Rogelio Sotela enfatiza en su “canto inigualado, lleno de tropicalismos y savia exultante...” (Mora el al 237)

Mientras Ventura García Calderón (Mora 111) afirma que la obra de Juana es un

“milagro de simplicidad” Por su parte Hugo Pedemonte (Mora 114) asegura que el valor de su producción estriba en su “color y perfume cotidianos, verificables”. A partir de lo anterior, algunos críticos acuden a la comparación con los procesos biológicos para explicar la poesía. Según Anderson Imbert por ejemplo, su obra atraviesa los ciclos orgánicos de nacimiento, juventud, madurez y vejez y es comparable también a las estaciones y a las horas del día.

De acuerdo con lo expuesto por los críticos citados la poetisa es vista dentro de lo canónico para la época, para la mujer casada, feliz, romántica y enamorada de la naturaleza y hasta de su propia belleza. Sin embargo, esta crítica no reconoce su denuncia al maltrato femenino que vemos más adelante, ni a la simbología erótica de sus poemas y, además, ignora el trasfondo metafórico y simbólico de su poesía.

2.2 El amor.

De conformidad con lo que dice Dora Isella Russell (6), una de las principales estudiosas de la obra de Ibarbourou, identifica ocho temas que caracterizan su obra a saber: el amor, la naturaleza, la poesía, la relación entre la soledad y la noche, el tiempo y la tristeza, la muerte, la maternidad, la paz y la guerra. Por otro lado Oscar Pickenhayn (269) en Vida y obra de Juana de Ibarbourou reduce este número a tres: La naturaleza, el amor, y la vida que corre hacia la muerte. Los temas son constantes a través de los casi cincuenta años de producción literaria.

En sus versos, las imágenes de la naturaleza son subjetivas llenas de color y de aromas; el amor que se expresa es puro, natural y sensible. En general la forma poética es el soneto, pero los versos libres abundan y aparecen formas irregulares con asonancia y rima interna. (Pickenhayn, 269).

En su primer libro denominado Lenguas de Diamante, publicado en 1919, se percibe a una poetisa alegre, optimista que le canta a la vida, al amor, a la belleza sin, temores, y sin el recato femenino, característico de principios del siglo XX.

Un hermoso ejemplo es el poema “Ofrenda”, en el que con la frescura y la lozanía de la juventud, ofrece a su amado su “cuerpo moreno”. En él se sale de los límites impuestos por los cánones de la belleza que caracterizaron al romanticismo: en que la blancura pálida, suave y fría de la mujer europea, contrasta con la belleza exótica de la mujer hispanoamericana, que la poetisa asemeja a los suntuosos marfiles y a los bronce de oriente que comenzaban a conocerse y comercializarse en Europa y América.

A esto se añade la exaltación de la belleza de la mujer latinoamericana que no es blanca ni conserva los patrones europeos. Es morena y ardiente como “un ascua viva”, fuente de placer como “una copa de vino o un vaso de miel”, que ha sido cuidadosamente esculpido para ser entregado en un ritual amoroso como regalo de amor a su amado.

Además, la viste con un típico “chal multicolor” del Uruguay. El chal representa la multiplicidad étnica de América hispana, en el se ven tejidos a mano o bordados los colores y las flores de la América del sur. Es la metáfora más elaborada de este poema puesto que conjuga un elemento autóctono, hecho a mano en un principio, por los indígenas y posteriormente por las

negras y criollas que le aportaron originalidad y primor. Esta prenda ha sido engalanada como atuendo especial. El sirve de marco a su sin igual belleza. Estas metáforas son evidencia de la influencia Modernista, fascinada por el lujo y las peculiaridades las culturas lejanas.

La poetisa acude a la belleza de los adornos suntuosos, Para esto crea una serie de metáforas en las que coloca juntos y al mismo nivel “al bronce oriental” y “el chal multicolor”: los bronce orientales comercializados como exóticos y la prenda típica de las indígenas americanas, desconocida en el contexto internacional. Así logra un fuerte contraste entre lo importado y lo autóctono, donde lo propio tiene tanto valor como lo foráneo.

Otro aspecto relevante es la resignificación del lenguaje. Esta la logra mediante el uso de palabras como “ofrenda” o “ascua” tomadas de los discursos canónicos católicos pero utilizados en un entramado pagano como se lee en el poema “Ofrenda”. Del libro Lenguas de diamante.

Ofrenda:

Cuido mi cuerpo moreno

Como a un suntuoso marfil.

Cuido mi cuerpo moreno

Para que de gracia lleno

Sea del pie hasta el perfil.

Copa con vino de vida,

Y un ascua viva encendida

En el lugar del corazón!

¡Oh, mi amante, te lo ofrendo

Como un regalo de amor!

¡Oh, mi amante, te lo ofrendo

En el engarce estupendo

De mi chal multicolor!

Sangre-fuego, carne-cera,

Olor a sol y a panal.

Sangre-fuego, carne-cera,

¡Te lo doy como si fuera

Un raro bronce oriental!

(Ibarbourou 11)

Al juego entre ingenuo, candoroso y un tanto velado ella, añade un componente erótico que evade los imaginarios represores impuestos a la mujer de comienzos de siglo XX. Para ellos estaba mal visto cualquier forma de expresión erótica; se esperaba de la mujer candor, mística y actitud de sumisión. Ibarbourou por su situación económica y social privilegiada se da el lujo de hacerlo. Aun cuando, su formación académica es precaria, como la de todas las mujeres de su época, demuestra rebeldía, seguridad, y osadía.

El análisis de la métrica y la versificación muestra que el poema está constituido por estrofas de cinco versos de arte menor denominadas quintillas eneasilábicas combinadas con octosílabos y heptasílabos. Estas quintillas de Juana de Ibarbourou están organizadas en rimas

(abaab) y son una forma utilizada profusamente en la década de los cuarenta y comienzos de los cincuenta por los poetas jóvenes pertenecientes tanto al Romanticismo como al Modernismo

Se debe recalcar que la Ibarbourou usa estructuras métricas de tradición modernista, pero, en un contexto semántico que las enriquece con valoraciones del entorno latinoamericano, como se señala en el análisis del poema citado. Por medio de metáforas pone al mismo nivel los objetos suntuosos de oriente y los de occidente. La poetisa hace un ejercicio de exaltación de los valores culturales de América latina.

Al leerla paralelamente con Meira Delmar se encuentra que, aun cuando los temas se asemejan, el tratamiento que la poetisa barranquillera les da, es diferente en cuanto a la postura y en cuanto a la manera de afrontar la vida. En la poesía de Meira, ésta asume una postura femenina que no se puede equiparar con la tradicional para su tiempo, ni con la cultura Caribe y ni con el imaginario de la mujer latinoamericana.

La poetisa resignifica el amor desde la mirada sufí del amor místico. El aspecto más fascinante del sufismo, según el cual, para sentir el amor no se requiere del otro. Solo se requiere la divinidad en sí, que puede ser reflejada en un ser humano, en la naturaleza, en el milagro de la vida, en cada amanecer o en el infinito mar. Sin embargo, el misticismo del amor defendido por los primeros sufíes jamás aceptaría la intermediación humana por considerarla corruptora de la pureza del sentimiento.

Es así como la poesía abre posibilidades casi ilimitadas a la creación de nuevas relaciones entre las imágenes terrenas y las del otro mundo, entre las ideas religiosas y las ideas

profanas; el poeta de talento puede dominar perfectamente el juego entre los dos niveles y dar al poema más profano un acento típicamente “religioso” (Schimmel, 306).

En el poema Primavera de la obra Alba de olvido (1942), se constatan los vínculos de los que se habló anteriormente. Según la autora citada, el poeta de talento establece relaciones ilimitadas entre los elementos paganos y divinos como se lo aprecia en los siguientes ejemplos: la “fiesta alegre de sol” no es una fiesta tradicional, es un festín de naturaleza; “los Pájaros en las rutas invisibles” es como si la poetisa conociera de antemano los recorridos ignotos de las aves; “árboles que nos miren” son personificaciones y toman parte de la fiesta mirando a los enamorados; “el dulce vivir de las espigas” denota una relación, un vínculo mágico entre lo dulce de su experiencia amorosa y la naturaleza que la rodea; “entona la brisa su delgada canción” es la metáfora mediante la cual representa como todos los elementos de la naturaleza toman parte del festín de los enamorados, todos son objetos animados. Esta relación con la naturaleza parte de la idea sufista según la cual: “todo lo que ve, lo ve desde Dios y sabe que la ternura de Dios abraza toda la creación” (Schimmel, 31).

Otra de las características de la poesía sufí es el lenguaje refinado pletórico de rosas y de pájaros. Para Meira, en su poema Primavera, la rosa representa su corazón lleno de amor, que alimenta y nutre al ave que llega a él. El ave es el espíritu que se embriagará con el aroma-amor de la rosa. En las dimensiones místicas del Islam hallamos varias referencias al tema como son:

[...] las innumerables rosas y ruiseñores de la poesía persa y turca adquieren consciente o inconscientemente esta connotación metafísica de la rosa divina y el pájaro que simboliza el alma (Schimmel, 317)

[...] Es el lenguaje refinado de los poetas iraníes de los siglos XI y XII, lleno de rosas y ruiseñores, flexible y coloreado. ¿Quién más describiría el amor en estos términos? Mira bien pues el corazón es el mercado de su amor, y ahí la rosa de Adán sobre la rama del Amor se hace del color de la manifestación de Su Rosa. Cuando el ruiseñor “espíritu” llegue a embriagarse de esta rosa, oírás con el oído del alma el canto del pájaro del Alma. (Schimmel 318)

Estas metáforas llenan de colores y aromas la poesía Meiramariana. Su concepción del mundo le viene además de su cultura sirio libanesa, enraizada en la cultura poética y musical del Caribe colombiano.

En su poesía, Meira descubre el fuego por segunda vez. Es el fuego del amor sin objeto amado en otro ser humano; es el amor en soledad, el amor místico. En occidente solamente se concibe el amor a un ser o a diferentes objetos o apegos. En cambio, las filosofías orientales, entre ellas el sufismo, predicán el llenar de amor a otro ser, amor a la creación, a la vida a la naturaleza. Esto es lo que la poetisa de Barranquilla descubre a la audiencia colombiana. Propone una nueva forma de amor, una resignificación del amor, de la mujer y de la vida que enlaza dos tradiciones y abre nuevas posibilidades para reconciliar el cuerpo individual con la energía del cosmos: “El corazón y el amor son uno; el amor brota a veces del corazón como las flores, y el mundo entero no es nada más que un eco del canto eterno del amor de Dios.” (Schimmel, 316)

Otro de los temas predilectos de los poetas sufís ha sido la primavera, metáfora predilecta de la poesía sufí. Ésta está presente en muchos de sus poemas. De ellos, se dice que “no pueden

ser plenamente apreciados más que por aquellos que conocen por experiencia cómo, de golpe, la inmensa llanura de Konya se cubre de verdor tras una tormenta de primavera (Schimmel 240)

Por su parte, la voz poética de la barranquillera aborda también el tema fiel a la tradición sufista, pero en esta oportunidad inspirada en la hermosura, el olor y el color del trópico colombiano donde la primavera es larga y opulenta.

En el poema Primavera se goza con las relaciones metafóricas que se establecen entre los objetos terrenales y divinos. Este poema se encuentra en el trabajo de compilación Meira Delmar poesía y prosa presentado por los investigadores: María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ariel Castillo Mier. (Jaramillo et al 2003)

Primavera

¡Llévame, bien amado, por los campos abiertos!

Llévame donde haya fiesta alegre de sol...

Pájaros en las rutas invisibles del viento

Y árboles que nos miren con sus ramas en flor...

¡Llévame por el bosque de pinos rumorosos

A contemplar de cerca la vida azul del mar!

Andaremos descalzos por sus orillas de oro

Y en las rocas oscuras podremos reposar...

¡Llévame, bien amado por aquella colina

Que tapizan trigales de un dorado color...
 ¡Quiero mirar el dulce vivir de las espigas
 Donde entona la brisa su delgada canción!
 Con tu mano en mi mano, por los claros senderos
 Que iluminan la tarde con su lámpara azul,
 Iremos sin destino...Sencillamente iremos.
 ¡Sin palabras ni sueños, sin afán ni inquietud!
 ¡Llévame, bien amado! Retornaré dichosa
 Por la gracia divina de los campos y el sol...
 Besarás en mis labios, aromados de rosas,
 ¡Todo lo que de suave tiene mi corazón!

(Jaramillo, Osorio 170)

El poema de Meira Delmar consta de cuartetos dodecasílabos, utilizados ampliamente en el romanticismo y el modernismo por su brillante sonoridad, aún cuando la poetisa ha sido incluida por la crítica en el movimiento piedra-cielista. Estos cuartetos están organizados con rimas cruzadas (abab). Es una forma de verso de arte mayor, denominada serie rítmica, por las posibles fluctuaciones de las primeras sílabas átonas, que en este caso se presentan 1,5- 1,6- 2,7 – 3, 6 – 3, 7. Aparece como verso silábicamente irregular, entre 12 y 14 sílabas. En realidad son composiciones de dos versos heptasílabos (3,6) combinados con algunos hexasílabos

(1,5). Los versos por su extensión se rompen en dos hemistiquios y cada hemistiquio funciona como un semiverso.

Regresando al aspecto de comparación Juana/ Meira, al tratamiento que las dos poetisas hacen del amor, se observa que ambas reflejan almas llenas de esperanzas, juventud y alegría; las dos ofrendan su amor, su compañía y sus besos como un don precioso. En ambas, las imágenes del sol y de los aromas de la naturaleza son constantes. En el poema de Ibarbourou la simbología erótica se expresa con imágenes que provienen del legado modernista: “copa de vino de vida, vaso de miel con pasión, y un ascua viva encendida en lugar del corazón”. Estos objetos evocan un cuerpo femenino como construcción cultural, un objeto de placer, pero ese placer pasa primero por la toma de conciencia del propio eros que se extiende hasta envolver al otro. Así no hay víctima; es una invitación a compartir un gozo capaz de borrar la dialéctica entre sujeto y objeto.

En cambio, en el poema de Meira el sentimiento erótico está velado, e integrado a los ritmos de la naturaleza, de tal forma, que solamente sugiere: “en las rocas oscuras podremos reposar... y besarás en mis labios, aromados de rosas ¡todo lo que de suave tiene mi corazón!”. La poetisa incorpora la tradición mística del sufismo como un recurso propio de su poesía, para mostrar un sujeto femenino en expansión que escapa así de los juegos de dominación que son más explícitos en la obra de la poetisa del Uruguay. Las dos escritoras están inmersas en sociedades patriarcales y su poesía, aparentemente inserta en ámbitos de aceptación, muestran procesos que les abren a las mujeres, que se nutren de sus poemas, nuevas posibilidades de validación en las relaciones afectivas, evidenciando una nueva forma de manejo de la autoridad y el poder.

2.3. Desamor

Más adelante en la cronología de la poesía de Ibarbourou aparece un cambio radical en el tono y en los símbolos: ya no le canta al amor como antes, ahora se refiere al yugo masculino como un aparato represivo que limita su risa y su canto. Por ejemplo, en el poema “La inquietud Fugaz”, incluido en su segundo libro Raíz Salvaje publicado en 1922, clama por su libertad de reír o cantar a voluntad. Uhrhan (Conde 252) afirma que: “Cuando termino Raíz Salvaje, a Juana la asediaba lo que ella llamaba una incurable melancolía que ocultaba su sol interior”; a lo anterior se puede agregar, que Ibarbourou ha tomado conciencia de la realidad social y cultural del matrimonio que, para su época, controlaba las actividades físicas, intelectuales y económicas de las mujeres hispanoamericanas. Por ello, la poetisa denuncia las agresiones psicológicas de las que es víctima en su vida marital, y pone al desnudo su vida y su relación conyugal. De esta manera la poetisa evidencia la falsedad del mito de la realización femenina mediante el matrimonio y la felicidad de la mujer casada, una utopía de raigambre patriarcal a la que aspiran los sujetos femeninos como la posibilidad más elevada de la realización de su proyecto de vida, si estos se limitan a tener una familia y unos hijos inscritos en la seguridad económica garantizada por un hombre.

La Inquietud fugaz

¡Oh amado, no te irrites por mi inquietud sin tregua!

¡Oh amado no me riñas porque cante o ría!

Ha de llegar un día en que he de estarme quieta,

¡Ay, por siempre, por siempre!

Con las manos cruzadas y apagados los ojos,

Con los oídos sordos y la boca muda,

Y los pies andariegos en reposo perpetuo

Sobre la tierra negra.

¡Y estará roto el vaso de cristal de mi risa

en la gruta obstinada de mis labios cerrados!

(Ibarbourou 22)

El poema está presentado en versos de arte mayor, aparece silábicamente irregular con versos entre 7 y 15 sílabas, en realidad son composiciones de dos versos heptasílabos con enlace de rima (aa,ab,ca,ca,ac), presenta dos pausas de hemistiquio en el cuarto y octavo versos, es una forma vivaz y cantarina utilizado por los modernistas. La presente decima dodecasílabo confirma la pertenencia de la poetisa a los movimientos modernistas por cuanto este tipo de poema fue usado por poetas como Rubén Darío en “Del chorro de la fuente” y “El canto errante”.

Esta estructura fragmentada de la vida de la escritora transmite la etapa vital con una ruptura, la expresión de la voz poética está limitada y censurada, paradójicamente por el hombre a quien ella denominaba “amado”. Inmersa en una sociedad patriarcal, la poetisa clama por su libertad perdida, en el yugo matrimonial; es preferible la muerte a la quietud que desea su marido, dice la poetisa en su poema.

Y casi como una predicción, fue así el final de su vida, cuando ya solamente tenía a su hijo, puesto que el resto de su familia había muerto, y siendo ella una anciana éste decide confinarla y encerrarla en su casa: clausura puertas, retira teléfonos e interrumpe toda correspondencia dirigida a su madre y acaba con cuanto objeto de valor poseía la poetisa, en las mesas de juego (Jaramillo, et al, 548)

En el estudio que hace Meira sobre la biografía de Juana de América encontramos como la poetisa alterna poesía y prosa, demostrando dominio de las letras. La obra Los sueños de Natacha, teatro infantil (1945), dan muestra de la maestría de la autora. Posteriormente, en las obras aparecidas entre los años 1934 y 1956, Perdida, Azor, Oro y Tormenta, se hace evidente la oscuridad del poema debido a la nostalgia y melancolía que la embargan.

Meira, aun cuando también prueba como todos los seres el desamor, lo manifiesta de manera muy diferente, ella habla más de la soledad y de la imposibilidad para olvidar. Las causas de esta imposibilidad son muy complejas como lo muestra el poema “Mi alma” tomado del libro Alba de olvido. En el se hace evidente lo dicho por Schimmel (31) en donde asevera que “El sufismo consiste en no poseer nada y en no dejarse poseer por nada”; es decir, el sufí es un espíritu auténticamente libre, y es de esta libertad de la que habla la poetisa barranquillera.

Mi Alma

Dominio tuyo, mi alma.

Dominio tuyo. ¡Y umbral!

¡Por donde cruzan los vientos

De un atribulado mar!

Tú bien quisieras que en ella

Nunca osaran levantar

Eco la buena palabra

Ni el amargo sollozar...

Tú bien quisieras que en ella

Nada pudiera llegar

¡Sólo tu voz y la eterna

Altivec de tu mirar!

-Oasis para tu rumbo,

Para los otros, erial-

Tú bien quisieras. Lo pides.

¡Mas no lo puedes lograr!

Que mi alma, dominio tuyo,

Erguida esta frente a un mar

Que estremecen sin descanso

Los vientos del bien y el mal

Por ella cruzan, tenaces,

-dulzura y perversidad-

El llanto de los humanos

Y la inhumana crueldad.
En ráfagas implacables,
Con desesperado afán,
Llenándola con su grito,
Por ella vienen y van
Angustia, dolor, deseos,
Como por abierto umbral...
Dominio tuyo mi alma
Que no puedes dominar...
¡Dominio tuyo que burlan
los vientos del Bien y el Mal!
(Jaramillo, Osorio 155)

Este poema escrito en 1942, estando aún muy joven la poetisa, da una clara evidencia de su actitud ante la vida y de la manera como ella exige respeto por parte de su pareja. Es perfectamente claro para ella que su alma es un reino indómito que su amado nunca podrá dominar, por un lado porque sus sentimientos y sus tribulaciones son buenas y malas a la vez; y por otro, aún cuando no lo acusa de quererle causar daño, si evidencia el deseo de poseerla en forma absoluta bajo una mirada que ella reconoce como altiva. La postura del amado es la típica postura de carácter patriarcal de los hombres latinos y costeños, sin embargo la postura de ella

trasciende las costumbres de la mujer Caribe y colombiana y toma los tintes de la mujer influida por la filosofía sufista. Esta tradición muestra en su historia un profundo respeto por la mujer que ha sido la encargada de continuar las enseñanzas sufís, como nos lo ratifica Schimmel en el apéndice II denominado “El Elemento Femenino en el Sufismo”

Es notable que actualmente la enseñanza Sufí haya sido continuada, en gran parte por las mujeres. No sólo el interés por la vía mística – por modernizada que pueda estar-atrae al parecer más a las mujeres, que esperan encontrar una expresión más “romántica” o más poética del sentimiento religioso que la ofrecida por las formas religiosas tradicionales, sino que también algunos representantes auténticos de la tradición mística, los directores espirituales, en Delhi y Estambul (y, probablemente, también en otros lugares), son mujeres que ejercen una notable influencia sobre grupos más o menos grandes de fieles que buscan consuelo y ayuda espiritual en su presencia. (453)

Además, de tener la responsabilidad de la continuidad del sufismo es considerada como la fuente inspiradora para poetas como Arabíras quien decía “percibir lo divino a través de la belleza femenina, y ver a la mujer como la verdadera revelación de la gracia y el poder creador de Dios.”(449) Esta postura no solo diferente sino opuesta a la judeocristiana, donde la mujer es satanizada y considerada la causante de todas las desgracias de la humanidad, nos permite entender de una manera más amplia a la poetisa, quien no evidencia complejo alguno, ni actitudes sumisas, ni tampoco dependencias.

Es tal vez este respeto por la mujer inculcado en las filosofías sufistas en línea materna desde su temprana infancia la razón por la cual ella no puede admitir en su vida la altivez

masculina, ni el dominio y las prohibiciones que le ofrece la relación de pareja en el contexto patriarcal de América Latina y más específicamente el contexto de la costa Caribe de Colombia.

Además de esto la autora manifiesta las tribulaciones que siente su alma frente al bien y al mal, frente al ser dulce o ser perversa, así como también su postura “erguida” frente a los embates que ella compara con los del mar, denota de esta manera sus sentimientos frente al deber ser de la mujer en nuestra sociedad diseñada y gobernada por el hombre. El sujeto femenino habla desde una toma de conciencia del dolor del prójimo, que es una herencia cristiana que se combina con la educación de casa de origen libanes en el contexto del Caribe.

Meira manifiesta la imposibilidad masculina para asir su corazón, para establecer sobre ella dominio y por ende de coartar su libertad, por esta razón la poetisa parece escoger la soledad antes que la subyugación de la que se lamenta Ibarbourou. En algunos momentos su voz poética parece encontrar dolorosa su soledad, hace un giro y encuentra en ella el estar a solas un espacio de fortaleza que le permite identificarse con otras y otros; un ámbito semejante aparece en la obra tardía de Ibarbourou en la etapa de su viudez y antes de caer, por segunda vez, en la dominación masculina de su unigénito hijo.

La uruguaya escribe nuevamente poesía, después de veinte años el libro Pérdida (1950); en poemas como “Pérdida” y “Ruta” su tono se libera de un gran dolor y de una gran opresión, además insiste en la férrea voluntad de no permitir nuevamente la opresión masculina.

Pérdida.

Traspassedo de menta se va octubre, el soleado

El de espejos de luna sumergida en el río,

El de fuertes pezuñas de bisontes y venados,
El trébol seguro y asustado rocío.
Se va octubre y se lleva sobre su flanco domado
La esperanza nacida sin calor ni albedrío
Calcedonia purpúrea sobre el pecho bloqueado
Por tus piedras de hielo desengaño vacío.
Llama fina y pequeña, ya se pierde se pierde.
Donde estuvo, aún la falsa salamandra me muerde.
Sin su fuego es oscura la callada presencia.
Si regresas, ya nunca volverás a encontrarme;
En noviembre llegado, bien sabrán ocultarme
Mis gemas sacratísimas de acertada potencia.

(Ibarbourou 43)

La voz poética se envuelve en un aroma de menta, de frescura, mientras reflexiona viendo su imagen junto con la luna en las aguas del río. El objeto de su indagación es captar el proceso que enuncia la liberación, una presencia diabólica y persecutoria representada en las pezuñas de bisontes, animal que ha simbolizado la fuerza y la potencia y que ha sido venerado por su vigor de esa fuerza maligna. Este que la ha mantenido asediada, va a desaparecer de su vida. Este fuerte animal alterna con el venado, que la representa a ella y que caracteriza a los animales mansos y prudentes que se dejan atraer y engañar por las bellas melodías. El tiempo

pasa y lleva sobre su lomo una esperanza que nació de una voluntad no gobernada por la razón, sino más bien de una reflexión o de una elección, pero en este caso nace más que todo de su anhelo de libertad, reprimido por tanto tiempo, para ser, actuar y expresarse sin ser juzgada, criticada o coartada. A la vez que anuncia el nacimiento de la esperanza se queja de su pecho bloqueado por las piedras de hielo que generaron tal desengaño. El río que contiene a la luna alude a la temporalidad, al paso del tiempo. Es el final de la vida anunciado por el tema de las estaciones. A pesar de la inminente presencia de la muerte, hay en el poema un gesto liberador y retador. Ella, tan débil y tan hermosa como el venado, es capaz de afirmar su condición de ser libre. En el paisaje otoñal se mezclan imágenes de la tradición occidental.

La autora ha perdido su seguridad y se encuentra asustada al final del camino de la vida. La pérdida de su esposo ha permitido que su voluntad renazca y como consecuencia de ello resurja la esperanza. Ya no tiene el ardor de su juventud, pero los desengaños la han convertido en una mujer prudente que reconoce “en mis gemas” la capacidad de crear en el ámbito literario como ya lo venía haciendo antes de su matrimonio.

También la poetisa hace referencia, en el poema, a una llama fina “Llama fina y pequeña, ya se pierde se pierde”, a su calor, a la pasión que la caracterizó en la juventud, la evoca ahora como un recuerdo, que se pierde. Al parecer por la lucha entre el bien y el mal que es representado por la salamandra, es la versión latinoamericana de la lagartija, considerada en el Levítico como un animal impuro, cuya imagen representa la eterna lucha entre el bien y el mal. Este mal que ya no goza de presencia puesto que no puede estar físicamente, sin embargo continúa mordiéndola como una callada presencia. Esta alusión en la primera etapa de su viudez puede relacionarse con la figura masculina que coartó sus libertades elementales en los aspectos

de la vida cotidiana, como son reír y cantar, y aún sin estar físicamente él, ella continúa sintiendo su presencia y su agresión o más que esto la represión que ejercía sobre ella.

El cierre del poema confirma la hipótesis cuando dice “Si regresas ya nunca volverás a encontrarme”; es decir, se protegerá o se esconderá con el fin de no ser sometida nuevamente. Es un poema escrito en su madurez en el que se muestra consciente de los juegos de poder presentes en el complicado entramado de las relaciones sociales caracterizadas por su contenido patriarcal.

2.4. La Soledad.

El proceso anterior se puede confirmar e inclusive ampliar en el poema “Ruta” del mismo libro donde expresa:

Ruta.

Apaciguada estoy, apaciguada,

Muertos ya los neblíes de la sangre.

Silencio es silencio,

El día que empezaba en jazmín suave.

Por otras calles voy mucho más alta,

Bajo un gélido cielo de palomas

Es limpio, enjuto el aire que me roza

Y hay en el campo frías amapolas.

Serena voy, serena, ya quebradas

Las ardientes raíces de los nervios.

Queda detrás el límite

Y empieza el nuevo cielo.

(Ibarbourou 45)

En este poema su primera expresión es *Apaciguada estoy* y la confirma, es decir ya se ha puesto en paz y ya se ha aquietado. Una vez muerto el neblí, que es un ave de rapiña, de la familia de las águilas, utilizado y valorado en las actividades de caza de cetrería por su velocidad y alto vuelo, y el águila quien es la reina de los cielos ligada al poder y a la victoria; El neblí representa un segundo lugar en la jerarquía de las aves de caza e Ibarbourou asigna ese lugar a su difunto esposo cuya muerte facilita el retorno del silencio de una vida que metaforiza con el “día que empezaba en jazmín suave”, este jazmín representa según el Diccionario de las artes la delicadeza y el perfume de la flor del paraíso, así concibe la poetisa el inicio de su vida o su infancia.

En el momento de la escritura del poema se encuentra en otras calles más altas, mas el cielo que la cubre no es el del paraíso que evoca, sino un cielo helado de palomas que representan el carácter erróneamente considerado bondadoso y temeroso de estas aves. Por lo tanto, no es tan cierta la paz que la circunda. Es importante resaltar que su percepción quinésica del universo la hace poner mucho énfasis en el frío que rodea su vida, no hay calor ni pasión en ella y el campo de amapolas que la rodea significa la proximidad de la muerte por las cualidades soporíferas de dichas flores y por su alusión al dios Hipo o dios del sueño.

La poetisa, que ahora encuentra su universo frío, también se mira a sí misma serena y, al reconocer “quebradas las ardientes raíces de sus nervios”, nos dice que el origen o la causa de su ardor se encuentra rota, por lo tanto deja atrás los límites que le fueron impuestos (no reír, no cantar, y tener quietos los pies) y vive un nuevo cielo, el cielo de la promesa católica. Se puede fortalecer esta idea en el poema “Crónica parte II” del libro Pérdida.

Crónica.

Ya en mi garganta se ha cuajado el canto

Desde que aquel se me durmió en la tierra.

Las cimbreantes abejas no persiguen

Los huecos afiebrados de mis sienes

Y estoy inmóvil, la mujer de acero,

Junto al río sin juncos y sin peces.

(Ibarbourou 52)

La poetisa no puede retomar su canto porque al parecer le ha sido arrancado de raíz, bien por la ausencia de su amado o por la dañina presencia en su vida, lo cierto es que la laboriosidad, la concordia y el valor representadas en la simbología de las abejas ya no la persigue, por lo tanto siente que ha quedado inmóvil y se mofa de su título de mujer de acero; tal vez debido a los arquetipos femeninos que exigen que la mujer necesite de la tutela de un hombre al lado para ser feliz. El símbolo es ahora la dolorosa, cuyo valor radica en el llanto y en la resignación como

únicas posibilidades de afirmación. Sin embargo, la poetisa uruguaya vuelca estos temas en su escritura como una manera de transformar un impulso negativo en positivo. Es la manera como la poetisa hace la catarsis de su dolor, de su viudez y es la única manera como ella puede expresar el sentir de su liberación del yugo.

En el poema “Soledad” de Meira del Mar, publicado en el libro Alba de Olvido (1942), encontramos una postura totalmente diferente de la mujer, tal vez con un enfoque de la vida y con convicciones de avanzada para su tiempo, y para el nuestro, sobre la realización femenina.

Soledad.

Nada igual a esta dicha
de sentirme tan sola
en mitad de la tarde
y en mitad del trigal;
bajo el cielo de estío
y en los brazos del viento
soy una espiga más.
Nada tengo en el alma.
ni una pena pequeña,
ni un recuerdo lejano
que me hiciera soñar...

sólo tengo esta dicha
de estar sola en la tarde
¡con la tarde no más!
Un silencio muy largo
Va cayendo en el trigo,
Porque ya el sol se aleja
Y ya el viento se va;
¡quién me diera por siempre
esta dicha indecible
de ser, sola y serena,
un milagro de paz!
(Jaramillo, Osorio 158)

La voz poética de Meira encuentra la paz en la naturaleza, en los sembrados de trigo, símbolo éste del fruto de la tierra dado por Ceres al hombre con motivo del reencuentro con su hija Prosepina, diosa de la cosecha, es la alegoría de los meses de junio y julio, del verano y de la abundancia, también la religión Católica lo considera el símbolo eucarístico.

Arrullada por el viento, cubierta por el cielo, no reconoce en ella pena alguna ni recuerdos que la inquieten y se pregunta con un tono que deja entrever mucha experiencia o mucha sabiduría en una mujer de 20 años “¿quién me diera por siempre esta dicha indecible?”

Reconoce la dificultad de encontrar la felicidad entre los seres humanos, examina de dónde proviene la dicha que encuentra en la naturaleza y se pregunta dónde buscarla; y deja al lector el mismo cuestionamiento no resuelto, de modo que sean ambos escritor y lector los buscadores.

Sin embargo, en Schimmel se halla una descripción del sufista que permite comprender de manera más amplia este poema: “y todo lo que ve, lo ve desde Dios, y sabe que la ternura de Dios abraza toda la creación” Esta es una propuesta mística diferente de las propuestas católicas, ésta tiene un fundamento telúrico y logra ver a Dios donde las otras propuestas no lo ven y propone la felicidad desde la simplicidad de las cosas que realmente tenemos a nuestro alcance y que la cultura consumista no nos permite ver puesto que no nos las puede cobrar.

Otra de las razones, se lee en la cita colocada a continuación; según ésta el pensamiento sufista afirma: “En todo lugar donde se revela la belleza, debe nacer necesariamente el amor. Belleza y amor dependen uno del otro” (309). Según esta explicación, la poetisa encuentra el solaz que ella requiere en la belleza de la naturaleza que la rodea y puede extraer de ella el amor que necesitamos los seres humanos. Además hay una integración con el paisaje, lo cual disminuye la tensión del conflicto humano. Es un momento epifánico que narra el encuentro entre el yo y el todo, en una actitud abierta que no contiene huellas de dominación. Una actitud más fácil de adoptar para una mujer que no ha vivido los avatares ni los desgastes de las relaciones de pareja en el marco de una sociedad patriarcal, como sí las vivió Ibarbourou en un matrimonio enmarcado en un contexto militar en el que impera el machismo y el sexismo.

Al realizar el análisis de la métrica del poema encontramos que está conformado por octavas octosilábicas abundantemente utilizadas en el romanticismo que decayó durante el modernismo, aun cuando se encuentran en Amado Nervo o en Manuel Machado, quienes tienen

fuertes influencias en la poesía meiramariana. Aparece silábicamente irregular con versos entre 7 y 9 sílabas, con pie quebrado de 6 sílabas en el verso octavo de cada estrofa. El enlace rítmico es (aabcdef, aabcdef, aabbccaf), Esta ha sido una forma frecuente en la organización estrófica de los versos de esta corriente.

Por otra parte, en el análisis de los discursos de las dos poetisas se observa que los temas místicos y amorosos no le son ajenos a ninguna de las dos y de una u otra forma son visitados por cada una de ellas desde ángulos, posturas y experiencias de vida muy diversas.

La mezcla entre lo religioso y lo erótico en Ibarbourou, como lo vimos en el poema Ofrenda, es un motivo fundamental, según Rafael Ferrer, así como también lo era la erotización de la naturaleza. Motivos ambos que la poetisa utiliza al incorporar al poema amoroso los elementos religiosos más sagrados como son la plegaria (“Bendito seas”, “Loado seas”) y los elementos propios del sacrificio cristiano (“llagas”, “espinas”, “ascuas”) opuestos en el texto a los adornos femeninos como “zarcillos”, “abalorios” “broches” y “joyas”. Estos elementos aparecen mezclados en su poesía, restándole trascendencia a los primeros y exaltando los segundos, como una muestra de la riqueza de su lenguaje y de los recursos poéticos utilizados.

En conclusión, la obra de Ibarbourou y la Meira Delmar, inscrita en el modernismo y el priedracielismo respectivamente, por su color, sensualidad y exotismo, hacen del lector un miembro activo de sus obras, que tiene la posibilidad de oler con ella los fragantes nardos y rosas, arder con el fuego y las llamas, disfrutar de todas las formas en que se puede encontrar el agua en la naturaleza -lluvia, ríos, cascadas, lagos y mares-, solazarse con sus sonidos, aromas e ímpetus. Estas son las características que ejercen fascinación en los lectores de las poetisas que hablan y describen con imágenes.

Las dos poetisas dan claras muestras de haber realizado profundos estudios iconográficos del lenguaje poético, poco fácil en la época, por la escases, de recursos bibliográficos, y de instituciones dedicadas a la educación de mujeres, y de literatos; dan clara cuenta de procesos de auto didactas comprometidas y fieles a su vocación poética y al desarrollo social de una cultura patriarcal que negaba estos espacios a las mujeres y que gracias a ellas y otras cuantas que se atrevieron a hacerlo, hoy podemos disfrutar de estructuras mucho más tolerantes y liberales.

Sin embargo, es evidente que la educación tan diferente que recibieron de casa marca las posturas ante la vida de cada una de ellas, así como también la forma de relacionarse con el mundo y con el sexo masculino. La sumisión de una que no logró callarla y la incapacidad para someterse de la otra, que tal vez hizo grandes renunciaciones en su vida para no negociar lo innegociable dentro de contextos patriarcales similares.

Rebeldía y mística hablan de la condición femenina: Alfonsina – Olga Chams Eljach.

Sócrates: te diré. Ya sabes que nuestros antepasados empleaban mucho la *i* y la *d*, y sobre todo las mujeres, que son precisamente las que conservan la lengua primitiva.
Crátilo.

En este capítulo se realizará un recorrido por la vida y obra de Alfonsina Storni y Meira Del mar. Ellas dialogarán sobre temas de la cotidianidad de la vida como: el amor, el desamor, la mujer en el contexto patriarcal latinoamericano, y también como sujeto político de cambio social. En los dos casos se encontrará el mar fascinante y por último la muerte abordada sin el temor característico de nuestra cultura, sino como parte inexorable de la vida.

3.1. Alfonsina Storni

Alfonsina Storni, una de las primeras mujeres que abanderaron las luchas feministas en América Latina. Sufrió el rechazo de muchos detractores, la subestimación de su obra. Las más feroces críticas, incluso femeninas, la obligaron a vivir y morir en la pobreza, la soledad y el desamor. Ella, la más enamorada del amor, la más dulce y frágil, la de corazón más sensible fue incomprendida, rechazada y vituperada por reclamar, denunciar en sus poemas. En cambio, ella vivió la más cruel de las incongruencias: se sometió, se humilló y mendigó el amor que los hombres no le dieron. Fue mal amada; se sumergió en relaciones de las que cada vez salía más lastimada, más incrédula y desilusionada. Todo con tal de huir de la soledad que parecía llevarla puesta.

Nació en Lugagnia, Cantón Ticimno, Suiza-italiana, en 1892. De allí la llevaron a Argentina muy niña. Trabajó desde tierna edad debido a las necesidades de su familia. Residió en San Juan y estudió en Córdoba, Santa Fe, donde se hizo maestra. De Santa Fe viajó a Buenos Aires llevando consigo a su pequeño hijo. Poseía un gran talento y una inquietud con la que arremetió contra todo lo establecido, como nos lo cuenta Nira Etchenique (9-13) en su obra Alfonsina. Muere por su propia voluntad en 1938. Argentina, apasionada, irónica y, rebelde, Alfonsina hizo las denuncias poéticas más hermosas. No le temió a la sociedad de la época, ni a la cultura patriarcal predominante de entonces. Anunció antes de morir, en su propia Antología editada por Espasa-Calpe, el mismo año de su muerte que no quería ser medida por sus caídas, sino por lo alto de sus alcances: “El valor de los creadores no se mide por sus caídas, sino por el alcance, a lo alto, de sus catapultas y por lo insustituible de algunos de sus acentos, captaciones o alzamientos” (March 506).

Es clara la forma como quería ser recordada y es claro también cómo ella sabía en dónde estaba el verdadero mérito de su obra. En el valor que le dio a la mujer, en el vuelo y la capacidad que reconoció en ellas, en las denuncias que hace sobre el daño que le ha hecho a la mujer latinoamericana la sociedad patriarcal en la que ha estado inmersa desde siempre.

Hoy, setenta años después de su muerte, están llenos los medios de comunicación de pautas publicitarias que pretenden educar a la mujer en la exigencia de sus derechos, en la exigencia del respeto y la posibilidad de denunciar cuando ésta sea víctima de cualquier forma de maltrato. Sin embargo, aún hoy, la mujer no tiene claro qué debe hacer. En cambio la poetisa, ya en 1918 en su poema Conversación, del libro Dulce daño, trata con tal naturalidad y claridad

la temática del maltrato masculino que se convierte en un poema ejemplarizante para las mujeres víctimas.

Conversación

Dios te perdona al fin tanta tortura:

Bien que a tu mano la movió el despecho

Y daga fina hundíste en el pecho,

Que no te sea la existencia dura.

Que una vez más conozcas la amargura

Importa poco; el corazón desecho

Aprende más con su impiedad. Bien hecho;

Gracias, amigo, que esto me depura.

Iba teniendo una sospecha vaga

De que la llama del placer se apaga

Poquito a poco en el camino humano.

Temblaba acaso por su leve abrigo,

Pero inquietud me ahorras, buen amigo,

Que de un golpe la ciegas con tu mano.

(Storni 23)

En la introducción del libro que incluye este poema la poetisa asevera “hice el libro así: gimiendo y llorando, soñando, ay de mí.” (Storni iv). Esta cita nos permite confirmar la teoría de que todos sus poemas son actos biográficos; que, además de su sentir y su preocupación por la mujer de la época, recogen realmente su propia experiencia y sus vivencias personales. Este libro tiene para la literatura el valor de lo inicial, las manifestaciones de un corazón atribulado que comienza a explorarse y a asumir con claridad una postura crítica frente a la vida, la sociedad patriarcal, las condiciones de sumisión en que han vivido las mujeres latinoamericanas. Nos dice Etchenique que fue Storni la precursora:

[. . .] primera que se atrevió a andar en esa avanzada por donde las mujeres no sólo transitarían después sino que hasta lo harían con refinado gusto de poseurs. Ella inicia entre nosotras, con claridad, inteligencia y menudo paso, protegida por un talento que a su vez puso a buen resguardo de inútiles prejuicios la liberación de lo femenino. Y aunque se trató de una cosa inherente a ello también como función social, debemos entender aquí lo femenino sin reminiscencias de rígidas corbatas feministas porque ella era la fémina por antonomasia, la dulce mujer ebria de sensibilidad, agitada en su fina red sensible como la larva de la mariposa que se apresta a dar sus oros (Etchenique, 40).

Asumir este liderazgo, como muchos otros en la historia de la humanidad. No fue nada fácil sacar la poesía femenina de ese “pasma beato” en el que se encontraba inmerso. Requirió de mucha fuerza, disciplina y sacrificio. Su poesía aportó a los círculos literarios latinoamericanos un fresco aroma que no se apoya en reminiscencias ni en escuelas. Se decía de ella que era demasiado nerviosa para ser una buena lectora, por tanto todo lo extraía de sí, de la calidad íntima de sus sentimientos y de sus sufrimientos; es decir, extraídas de la vida, de su propia vida.

Este poema dodecasílabo, con serie rítmica, aparece como silábicamente irregular; oscila entre doce y catorce sílabas. Está compuesto por dos hemistiquios, hexasílabos, y pentasílabos con heptasílabos. Se inicia con versos melódicos plenos, intercalados con algunos heroicos y enfáticos, que atienden a la intención comunicativa de la autora. Es decir, para aquellos versos donde desea hacer un especial énfasis utiliza los enfáticos como son los versos: “Gracias, amigo, que esto me depura.”/ “Que de un golpe la ciegas con tu mano.”

No fue una mujer hermosa. La adornaron la simpatía, la sensibilidad y el talento que le permitieron sentarse con los grandes poetas en las tertulias literarias a las que no eran invitadas las mujeres:

Comenzó a frecuentar las mesas literarias; se hizo amiga de escritores y poetas. Cosa extraña para su época, audacia que le fue duramente criticada y escasamente perdonada. Fueron los espíritus altos quienes la recibieron en el seno de la estrecha familia, los que supieron hacerla sentar a su lado superando la rigidez prejuiciada de las vigentes convenciones sociales. (Etchenique, 40).

Conocedora de que eran pocos los hombres que sabían mirar más allá de lo meramente físico. Vivió enamorada del amor y sufrió los altibajos de una competencia física en la que se sentía derrotada. Siempre anheló el compañero sensible y sensitivo, el hombre cabal que la amara como era. Amó sin paz y sin claudicación, entera, viva, siempre y cada vez y no fue amada, no como ella lo deseó. Al parecer recibió los encuentros pasionales en los que parece encarnizarse en oscuros sentimientos de destrucción. De éstos salía cada vez más triste, más incrédula y más ansiosa. El poema “Tú me quieres blanca” es un ejemplo de estas relaciones destructivas. En él

hace evidente la manera como el hombre le exige a la mujer algo incapaz de ofrecerle, que la ha puesto en la situación desventajosa en que la ha mantenido la cultura latinoamericana.

Tú me quieres blanca

Tú me quieres alba,

Me quieres de espumas,

Me quieres de nácar.

Que sea azucena

Sobre todas, casta.

De perfume tenue.

Corola cerrada.

Ni un rayo de luna

filtrado me haya,

ni una margarita

se diga mi hermana;

tú me quieres blanca

tú me quieres nívea

tú me quieres casta.

Tú que hubiste todas

Las copas a mano,

De frutos y mieles
Los labios morados.
Tú que en banquete
Cubierto de pámpanos
Dejaste las carnes
festejando a Baco
Tú que en los jardines
Negros del engaño
Vestido de rojo
Corriste al Estrago.
Tú que el esqueleto,
Conservas intacto,
No sé todavía
Por cuáles milagros
Me pretendes blanca
(Dios te lo perdone)
Me pretendes casta
(Dios te lo perdone)
Me pretendes alba.

Huye hacia los bosques;

Vete a la montaña;

Límpiate la boca;

Vive en las cabañas;

Toca con las manos

la tierra mojada;

alimenta el cuerpo

con raíz amarga;

bebe de las rocas;

duerme sobre escarcha;

renueva tejidos

con salitre y agua;

habla con los pájaros

y llévate al alba.

Y cuando las carnes

te sean tornadas,

y cuando hayas puesto

en ellas el alma

que por las alcobas

se quedó enredada,
entonces , buen hombre,
preténdeme blanca,
preténdeme nívea,
preténdeme casta.

(Storni 17)

Este poema de su libro El dulce Daño, publicado en 1918, es además de bello y contextualizado, uno de los más claros ejemplos de su actitud crítica y de la manera como su voz poética utilizó su poesía para denunciar la injusticia social a la que era sometida la mujer del siglo XX, a partir de las exigencias masculinas, propias de una concepción marcadamente patriarcal.

El sarcasmo y la mordacidad son los adjetivos que mejor tipifican la expresión poética de Storni. Se resiste a aceptar las exigencias de un hombre incapaz de dar lo mismo que exige, a declinar la cabeza frente a la actitud ventajosa que caracteriza el comportamiento masculino en las culturas patriarcales. Su postura es, quizá, la primera que se levanta para reclamar los derechos femeninos por un trato igualitario. Su poesía ataca, defiende y enaltece la posición relevante e imprescindible de la mujer en todas las actividades sociales y humanas. Y dentro de lo individual, exige el respeto a sus sentimientos confinados a una pasividad denigrante. El arbitrio es una condición sin sexo.

Sin embargo, fue la soledad un peso intolerable que terminó por engeguercer su inteligencia y la obligó a caer desesperada en los ensueños más absurdos como nos lo narra en su

biógrafa, citada por Etchenique (1958.:51): “Contradictoriamente, ella misma, que tuvo el valor de apoderarse del amor con arbitrio propio, fue tiranizada y esclavizada por él”.

Este poema está construido con versos simples hexa y heptasilábicos, combinados de acuerdo con una intencionalidad clara de la poetisa. Está escrito con versos melódicos, puros y plenos combinados con enfáticos. Cuando la poetisa dice “Tú me quieres blanca,” utiliza un verso melódico pleno, pero cuando dice: “Límpiate la boca / vive en las cabañas”, está utilizando versos enfáticos acorde con su intención. En la medida en la que cambia su tono y su intención comunicativa, también, cambia el tipo de verso que está utilizando. Esto nos demuestra la madurez de la poetisa, así como también la agilidad con la que utiliza los elementos poéticos con los que cuenta.

La poetisa expresa sufrimiento por lo que siente y trata de justificarlo, de descubrir las raíces de su rebeldía. Mira su pasado y ve en su madre el dolor y la sumisión de ésta. Trata de explicarse de dónde y cómo han llegado a ella esos extraños sentimientos que la han condenado injustamente a la soledad. El poema “Pudiera ser”, del libro Irremediable, publicado en 1919, pretende explicar el origen de los sentimientos que la mortifican, la hacen diferente a las demás mujeres de su época y, finalmente, también la condena.

Pudiera ser

Pudiera ser que todo lo que en verso he sentido
no fuera más que aquello que nunca pudo ser,
no fuera más que algo vedado y reprimido
de familia en familia, de mujer en mujer.

Dicen que en los solares de mi gente, medido
 estaba todo aquello que se debía hacer... -
 Dicen que silenciosas las mujeres han sido
 De mi casa materna...Ah, bien pudiera ser...
 A veces en mi madre apuntaron antojos
 de liberarse, pero se le subió a los ojos
 una honda amargura y en la sombra lloró.
 Y todo esto mordiente vencido, mutilado,
 Todo esto que se hallaba en su alma encerrado,
 Pienso que sin quererlo lo he liberado yo.

(Storni 31)

Pudo ser ésta la explicación de la rebeldía de Alfonsina. Pudo ser su talento poético, o su idealismo militante, o los nervios débiles que la caracterizaron. Se dejó guiar más por su intuición que por su cultura, puesto que la primera la nutría con excesiva sensibilidad. También la acompañaron su don de comunicación y una emocionada gratitud por el arte, al que le confería sentido purificador, según nos lo cuenta Arturo Capdevilla en el diario *La Nación*, después de su muerte.

Otra posibilidad nos la ofrece, y quizá tenga razón, Alfredo L. Palacios cuando el 21 de noviembre del año de la muerte de la poetisa, el Senado tributó en un sentido homenaje. He aquí algunos de los apartes del discurso pronunciado:

[. . .] En dos años han desertado de la existencia tres de nuestros más grandes espíritus cada uno de los cuales bastaría para dar gloria a un país: Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga y Alfonsina Storni. Algo anda mal en la vida de una nación cuando, en vez de cantarla, los poetas parten, voluntariamente, con un gesto de amargura y desdén, en medio de una glacial indiferencia del Estado.

[. . .] el poeta es el que dice, el que nombra, el que expresa la belleza, el que ve fundirse y metamorfosearse las cosas y observa que en la forma de cada criatura existe una fuerza que le impulsa a elevarse a una forma siempre mejor. Los poetas espiritualizan la existencia, despiertan el sentido del heroísmo, afirman que el honor vale más que la vida y nos apartan del peligro de convertirnos en Sidón o Cartago.

Alfonsina Storni, vencida por la enfermedad, la pobreza y la incomprensión, fue nuestra poetisa de mayor alcurnia, por la fuerza de su talento poético y por su idealismo militante. Ha sido considerada como una gran expresión de la poesía castellana y argentina, que trajo a nuestro idioma matices renovados en el arte lírico; poetisa comparable por su seriedad fundamental y su don imaginativo con las mejores de otros países. (Citado por Echenique 20).

Cuando el senador dice que es el poeta el que dice, el que nombra, está reconociendo dos de los grandes valores de la poetisa que se atrevió a denunciar, a señalar, a protestar no solo por ella y no solo por su propio beneficio, sino por el de todas las mujeres que hoy disfrutaban de la educación privada y estatal; esa fuerza que impulsa a elevarse a una forma siempre mejor era lo que la poetisa reclamaba para su género, para su país. Fue eso, tal vez, lo que la condenó al

ostracismo; ese decir, lo que el patriarcado de la época no quería escuchar y lo que sus congéneres tuvieron miedo de apoyar y defender, no todas eran Alfonsinas.

Este poema está constituido por versos tetradecasílabos o alejandrinos. Aún cuando hay algunas excepciones, los versos son pentadecasílabos (15), en su mayoría divididos en dos hemistiquios, pertenecientes a lo que se denominó series rítmicas, que aparecen como versos silábicamente irregulares. Este tipo de verso fue empleado, entre otros, por sor Juana Inés de la Cruz en sus Nocturnos y posteriormente retomado por los románticos y los modernistas. Las excepciones son los dodecasílabos. Estos se inician con dos melódicos plenos. Posteriormente, éstos se entrecruzan con melódicos pleno-heroico. Aquí la evidencia de la intención comunicativa de la poetisa es muy clara.

Esta batalla, que se puso en hombros ella sola, debió resultarle demasiado pesada cuando lo manifiesta como un peso ancestral, es decir un peso de siglos con el que es lógico que no pudiera sola, se necesitaban ejércitos para dar la batalla, no de sangre sino de ideas, de creencias de cultura, su lamento quedó consignado en el poema que denominó “Peso ancestral”

Peso ancestral.

Tú me dijiste: no lloró mi padre;

Tú me dijiste: no lloró mi abuelo;

No han llorado los hombres de mi raza,

eran de acero.

Así diciendo te brotó una lágrima

Y me cayó en la boca...más veneno.

Yo no he bebido nunca en otro vaso

así pequeño.

Débil mujer, pobre mujer que entiende,

Dolor de siglos conocí al beberlo:

Oh, alma mía soportar no puede

Todo su peso.

(Storni 50)

El peso ancestral del que parece hablar la poetisa tiene que ver con aquella coraza que los hombres creen que deben usar para no manifestar sus sentimientos, disfrazando así la realidad, la vida, y su emotividad y en la medida en que se agreden a sí mismos, agreden también a todos los que les rodean. Esa necesidad de mostrarse duros, de acero, solamente logra asemejarlos a una daga que lastimará todo cuanto toquen y todo a cuanto se acerque. Esa fue la experiencia afectiva de la Storni. Esas fueron las relaciones destructivas que tanto le pesaron y tanto le dolieron, de las que no pudo salir puesto que reincidía en ellas, no tuvo la suerte de encontrar el hombre sensible que fuera capaz de hacerla feliz y permitirle la realización de toda su creatividad e ingenio. Algo curioso es que Juana de Ibarbourou después de enviudar hace la misma denuncia, como lo señalamos en el segundo capítulo de este mismo texto.

El poema es dodecasílabo: se inicia con dos melódicos plenos; posteriormente estos se entrecruzan con melódicos pleno-heroicos. Esto ratifica la evidente intención comunicativa de la poetisa, cada vez más clara. La primera estrofa es cerrada por un verso hexasílabo-enfático y los dos restantes son cerrados por versos pentasílabos, heroico y dactílico, respectivamente.

La ofrenda de su amor era inmejorable, la poetisa se decía dulce, tierna. Sus besos eran los más cálidos y podía morir si así se requería por el ser amado. Es evidente su deseo de amar y ser amada

Soy

Soy suave y triste si idolatro, puedo
bajar el cielo hasta mi mano cuando
el alma de otro al alma mía enredo.
Plumón alguno no hallarás más blando

Ninguno como yo las manos besa
ni se acurruca tanto en un ensueño,
ni cupo en otro cuerpo así pequeño,
un alma humana de mayor ternera.

Muero sobre los ojos, si los siento

Como pájaros vivos, un momento,

Aletear bajo mis dedos blancos.

Sé la frase que encanta y que comprende;

y sé callar cuando la luna asciende

enorme y roja sobre

los barrancos.

(Storni 48)

Su poesía se presenta con valiosa información biográfica: cada poema contiene confesiones vivas de su profundo trascender y madurar; hay una nota de valentía, de sinceridad; desmenuza sus sentimientos y sus pasiones; no disimula, no ensaya; no se mejora y pide a cambio comprensión, imparcialidad y simpatía: pide a gritos amor y ternura, mas la sociedad patriarcal de la época se lo negó, tal vez, como castigo por su lenguaje irreverente o por su capacidad de denunciar e identificar las injusticias a las que eran sometidas las mujeres.

El análisis métrico muestra que el poema lo podemos clasificar como dodecasílabo, un verso largo, de estructura hemistequial, por lo que se denominó verso de arte mayor o serie rítmica. Aparece como un verso silábicamente irregular, con tendencia a preferir los hemistiquios más cortos al principio y más largos al final. Esta estructura evidencia la necesidad de espacios más holgados para sus poemas; de ahí que rompa con las exigencias formales, más atenta a su

expresión interior. Sin embargo, el poema consigue redondearse sin dificultades; no sacrifica ni la forma estética ni el fondo del mismo.

En la biografía de Alfonsina, Nira Etchenique (135) califica su poesía de principio a fin como un proceso de afirmación simbolista, con un claro equilibrio estético de la palabra, un pulido uso de la metáfora que le permitieron un rápido ascenso en su trabajo escritural.

En cuanto a sus temas y motivos predilectos, se encuentra el mar como uno de los factores que más intensamente logran mover su poesía- este será el principal motivo de diálogo con la poetisa Meira del Mar - De principio a fin, en su vida y en su obra, el mar es como el elemento con integridad viva de su propio sentir.

Según Cichero de Pellegrino, el mar es mucho más que un elemento natural, Es algo así como una identificación anímica que la atrae en su rebeldía y fiereza y que terminan siendo el perfil de su propia imagen:

El mar es en Alfonsina un presentimiento. Lo lleva en su entraña como algo hermoso y fatal. Hermoso por la emoción lírica que se concreta en versos magníficos. Fatal porque toda su vida es un lento desplazarse hacia él. Como un imán terrible e inexorable que atrae su corazón. (Cichero, 19)

Todos sus sentimientos hallan soluciones o repuestas en el paralelo permanente que hace con el mar; en él se incluye, se apoya; lo busca, lo llama, le canta. Por esta razón ella puede ser espuma y tempestad, velero y marea, arena y pez, cristal solitario herido por la sal, asfalto, faro indicando la muerte, hervor primitivo, pájaro azul.

En “Capricho”, de El dulce daño (1918), el mar simboliza el torrente de sentimientos confusos de la mujer:

Capricho

Bien se ve que tenemos adentro un mar oculto,
Un mar un poco torpe, ligeramente estulto,
Que se asoma a los ojos con bastante frecuencia
Y hasta lo manejamos con una dúctil ciencia. . .
No preguntes, amado, no debes sospechar;
En la noche pasada no estaba quieto el mar

(56)

Y esta es la única explicación a las lágrimas y a los sentimientos que la confunden y la angustian, todo se relaciona con tener el mar dentro de sí.

En “Silencio” de Irremediablemente (1919), el mar es parte del paisaje de la soledad misma que parece perseguirla o buscarla.

Un día estaré sola como está la montaña
Entre el lago desierto y el mar que la baña.

(61)

En “Un cementerio que mira al mar”, de Languidez (1920), el mar simboliza la pérdida de su fe, la total falta de esperanza para el que muere, el sinsentido de la vida que no va para ninguna parte:

Os estáis junto al mar que se calla
Muy quietecitos, con el muerto oído
Oyendo cómo crece la marea,
Y aquel mar, que se mueve a vuestro lado,
Es la promesa no cumplida de una
Resurrección.

(65)

Pero también es la única posibilidad de movimiento y de vida; es la fuerza que todo lo transforma y que puede sacar hasta a los muertos de su quietud infame y aburrida:

-venid olas del mar, rodando,
Venid en masa y envolvednos como
Nos envolvieron de pasión movidos
brazos amantes. Estrujadnos, olas,
movednos de este lecho donde estamos
horizontales, viendo cómo pasan

los mundos por el cielo, noche a noche
 ¡Entrad por nuestros ojos consumidos,
 Buscad la lengua, la que habló y movedla,
 echadnos fuera del sepulcro a golpes!

(69)

El mar es el único que puede rescatar, incluso a los muertos, del estado en que están. Por tanto, perderse en el mar es la mejor alternativa para salir de la quietud y de la soledad a la que se confinan los muertos.

En “Palabras a mi madre,” del mismo libro, le pregunta a ella de dónde le viene la obsesión por el mar. El no comprenderlo también la inquieta. Es la mujer de las preguntas y de las explicaciones; necesita saberlo todo, entenderlo todo, hasta el tuétano mismo de las cosas.

En “Dolor”, del libro Languidez, (1920), un poema que parece presagiar su muerte, como si la vida misma la llevara a ella, como si de antaño le viniera ese deseo de irse para siempre en las aguas del mar:

Quisiera esta tarde divina de octubre

Pasear por la orilla lejana del mar;

Que la arena de oro y las aguas verdes

Y los cielos puros me vieran pasar,

[. . .] con el paso lento y los ojos fríos

Y la boca muda dejarme llevar
 [: . .] ver que se adelanta, la garganta libre,
 el hombre más bello : no desear amar. . .
 [. . .] y , figura erguida entre cielo y playa,
 sentirse el olvidado perenne del mar.

(70)

Y fue justamente en una tarde de octubre cuando Alfonsina se marchó al mar y no regresó nunca. Se cumplió lo que 18 años antes había escrito en un poema.

El libro El mundo de siete pozos (1934) son poemas como Círculos concéntricos que están totalmente dedicados al mar, a los puntos cardinales, a los colores de éste; a cómo su cuerpo deseaba echar raíces en la tierra del mar, a los sonidos y peces, a la obsesión esta creciendo, Alfonsina ya emprendió un viaje hacia una muerte marinera y nadie lo advirtió, nadie la detuvo, lo anunció y lo hizo.

“Yo en el fondo del mar” es otro poema del mismo libro donde, ante su falta de fe, diseña para ella misma un paraíso en el fondo del mar. Al no poder ascender al cielo debe, entonces, enterrarse en el mar, morir en él para su descanso definitivo, pues la tierra es poca cosa. En cambio, el mar puede llevarla y traerla, alzarla hasta el espejismo gris del cielo y arrullarla entre sábanas terrosas, o musgos encarnados. “Es que Alfonsina Storni iba alegremente hacia la muerte, hacia el trampolín último que da al mar y nadie lo notaba, escribe Carmen Conde (282).

Es así como termina la historia de la Storni, es así como deja la vida, la batalla y su compromiso no sólo con las mujeres de su época, que no la entendieron ni la apoyaron, sino

también las que la hemos precedido, las que nos hemos beneficiado con los logros sociales, políticos y económicos de los diferentes movimientos feministas que surgieron a comienzos del siglo XX.

3.3. Olga Chams Eljach (Meira Delmar)

En contraposición a la lucha férrea que le costó la vida a la Storni encontramos el amoroso testimonio de Meira Delmar. Ella está a favor de la mujer, del amor de la naturaleza y del mar; ella no batalla, ella se compromete, lidera amorosamente. Jamás, a diferencia de Storni, se somete al mal amor. Lo prefiere ausente, lo prefiere místico, asume su soledad con todo el abanico de posibilidades que este tiene, mas lo hace desde la belleza y desde la capacidad de la palabra para darnos vida.

Desde esta perspectiva se asume el estudio de una serie de poemas, tomados de diferentes libros, épocas de su vida y tópicos. Con el fin de poder apreciar el tratamiento que la poetisa le da a éstos. Y así evidenciar su actitud comprometida y amorosa, que se propone como una rebelión femenina ejemplarizante en que la mujer no permite el maltrato ni el dominio. Para ello traza precedentes y se mantiene en ellos durante una vida longeva que ha dejado huellas en la sociedad del Caribe.

Olvido

Ha de pasar la vida. Ha de llegar la muerte.

He de quedar tendida bajo la tierra, inerte,

insensible, callada, como estatua de cera

que al romperse en pedazos abandonada fuera.

Ya sin brillo los ojos que te siguen ahora
con miradas que besan y que besos te imploran
y muy quieta la inquieta ambición de caminos
que embriagada me tiene como mágico vino. . .

Ha de pasar la vida. Ha de llegar el largo
dolor de estar sin verte. Acaso el grito amargo
de tu angustia la tierra estremezca un momento. . .

Más, después poco a poco callará tu lamento.

Y de nuevo otro paso, no mi paso ligero,
A compás con el tuyo cruzará los senderos,
Y otro labio, -¡no el mío!- te dirá que la vida
Es hermosa: “. . . La rama que se da, florecida,

el temblor del lucero y la nube, y el canto,
Alegría te enseñan. . . Es inútil el llanto. . .!”

Y una vez más el viento jugará con tu risa,
y miel pura en tu boca otra boca sumisa

dejará bien amado, mientras rueda el estío. . .!

Y tal vez cuando lleguen esos días sombríos,

En que llora la lluvia su dolor lentamente,

Y en las sombras el paso del misterio se siente,

Seguiré en tu recuerdo con aquella encantada

Vaguedad de las cosas hace tiempo olvidadas,

Que retornan a veces en la luna de oro,

En lo triste de un verso, en el eco sonoro

De un arroyo que pasa. . . Y dirás: ¿Cómo era

la mujer que yo quise una azul primavera

en que estaban los campos aromados y llenos

de rumores festivos bajo el cielo serenos. . .?

¿Eran claros sus ojos? ¿Me embriagó su dulzura?

¿sus cabellos. . . tenían de las mieses maduras

El color milagroso? ¿Era leve su mano?

¿Sonreía? ¿Lloraba?. . . ¡Y tu afán será vano

La mujer que quisiste una azul primavera

Y cruzó de tu brazo por caminos y eras,

Volverá a ti sin llanto, ni color ni sonrisa

-como un poco de bruma que deshace la brisa

Sobre el río cansado-imprecisa, distante,

como estrella que rueda temblorosa un instante

y se pierde en la noche. . . ¡ y ya nunca sabrás

si me hallaste en la vida o en el sueño no más.

(Jaramillo, Osorio 153)

Este poema, compuesto por versos pentasilábicos, aparece en la forma de hemistiquios 7-8- u 8-7 . Según Jauralde (2005) estos versos pentasilábicos y otros versos largos facilitaron la formación de versos compuestos propios de la poesía moderna, ,en la que es fácil encontrarlos hasta de 20 sílabas entre los que se pueden denominar determinados periodos creativos de

poetas como: Gerardo Diego, Alexander, Neruda, Lezama Lima, Octavio Paz, Humberto Díaz Casanueva, Borges y Martínez Sarrión. Su forma 7-8 es la más abundante y es la que encontramos, con algunas excepciones, en este poema.

La belleza de este poema habla del dolor de la pérdida del amado que llegará hasta la muerte para la mujer, mas no para cualquier mujer. Es así, para la sufí, que considera su amor humano como la escala que la conduce al amor del Misericordioso. Por tanto, éste es llamado amor metafórico porque mediante la contemplación de la belleza de su amado está contemplando rasgos de Dios y separando de cada alma lo que ha tomado de este mundo. El amante asciende a la suprema belleza, hacia el amor y el conocimiento de la divinidad por los peldaños de la escala de las almas creadas (Schimmel, 311).

Ella promete no olvidar jamás. Sin embargo, el varón olvidará pronto al punto que no podrá identificar cómo era ella, ni física ni emocionalmente. La poetisa le reprocha ,además, el hecho de buscar una boca sumisa, caracterización de la mujer latina abnegada y obediente que hará su voluntad, por tanto no será la de ella. El sujeto masculino del que habla el poema la perderá, dejará su amor y su belleza para encontrar la sumisión de otra mujer.

Por otro lado, la belleza de la naturaleza la embriaga y la hace infinitamente feliz. La reflexión que hace la poetisa es por demás asombrosa: la hermosura de la naturaleza permanece aún cuando su dolor sea infinito. De ahí la inutilidad del sufrimiento y del llanto, ellos no tienen la posibilidad de cambiar nada en su entorno. No sirve de nada y es mejor por está razón cantarle a la vida. Y es así como ella le canta a la vida con la misma facilidad que llora la pérdida del amor. La elocuencia y el primor de las palabras fluyen como brotando de una fuente de agua viva.

La postura de la poetisa frente al amor y frente a la vida es muy clara: no hay amor con sometimiento, ni con sumisión; no hay amor de víctima. De esta manera, la poetisa educa a la mujer latina para que adopte una postura más equitativa o más igualitaria en sus relaciones de pareja.

Al continuar el recorrido por su obra poética, es imposible pasar sin hacer un alto en la poesía “Alegría” en Alba de olvido, en la que la poetisa nos participa la gran felicidad que le produce la naturaleza, cómo de tiempo atrás no entiende el sufrimiento, y aun cuando recuerda las sonrisas amargas que hieren como puñales, también reconoce que hay otras que pueden iluminar como faroles nuestras vidas, y añade otro elemento, trata de explicar a su lector lo que hay detrás de las frases que pueden hacernos daño o herirnos y lo justifica diciendo que debe haber un gran sufrimiento detrás de aquellas, nuevamente muestra cómo no está juzgando al otro, al que la hiere o al que pretende hacerle daño.

Alegría

Una suave alegría sin palabras me llena
hoy el alma que nunca fue más dulce y serena

Estoy sobre la tierra, que me da su belleza,
¡y no entiendo las horas de doliente tristeza!

De los árboles altos que bordean el camino
caen en trozos menudos el cristal de los trinos

y las hierbas delgadas que mis plantas alisan
se levantan de nuevo a la voz de la brisa.

Un pastor que se aleja por la sierra empinada,
dociliza el rebaño con su flauta encantada,

y las nubes que cruzan el azul de los cielos
tienen toda la gracia de pequeños veleros. . .

A las rejas asoman su frescura las rosas. . .

¡Bendita sea la mano que nos da tantas cosas!

. . . Si hay sonrisas que hieren como agudos puñales

Otras hay que semejan, por lo claras, fanales,

Y la frase que a veces sin piedad nos amarga,
quizá lleve escondida una pena muy larga. . .

Imitemos la vida de las nubes viajeras

Que se dan a los vientos generosos, sinceros

y seamos alegres, y seamos sencillos

Como el son de la flauta de aquel buen pastorcillo

¡Hoy el alma está llena con la blanda dulzura

De sentir como el agua, el placer de ser pura!

(161)

Este poema, también pentasilábico, está presentado en pareados mixtos con base octosilábica, fue ya utilizado por las alegrías andaluzas; muy apropiada para el tema del presente poema. Muestra una clara intencionalidad y un profundo conocimiento del tema. (Jauralde et al, 283)

El canto a la vida refleja la gratitud, la capacidad de ver la vida, la naturaleza y la cotidianidad con otros ojos y por, sobre todo, la esperanzadora actitud enamorada del sufí que ve en la naturaleza el canto eterno del amor como nos lo dice Schimmel:

El corazón y el amor son uno; el a brota a veces del corazón como las flores y el mundo entero no es nada más que el eco de un canto eterno del amor. Aunque el amante está ligado por el secreto, el amado mismo hace manifiesto el secreto del amor (Schimmel, 128).

En esta oportunidad la poetisa manifiesta el amar de su corazón, y con ella se inunda su vida para irradiarla a nosotros por medio de su poesía, de su arte y de su palabra. Este poema es una invitación a ser felices puesto que aquel que nos da tantas cosas, el dios de cada uno, al que Meira no le da ningún nombre, está mostrándonos su generosidad. Además, el hecho de no juzgar al otro la hace más libre y más feliz aún. Sin catequizarnos nos está mostrando otro estilo de vida.

Sin embargo, la poetisa no es ajena al enamoramiento, a la pérdida, al duelo. De ellos nos participa con el corazón sangrante en el poema “Elegía”, publicado en su siguiente libro dos años después. En él utiliza una métrica muy parecida. El tema lo aborda,, esta vez, desde la tristeza, con una postura radicalmente diferente: muy humana, sensible y femenina.

Elegía

Lluvia de gritos hondos que despiertan angustia. .

Sola estoy en la noche tormentosa y amarga.

Asombrando la tierra van los vientos absurdos

Con sus pálidos dedos retorciendo las ramas.

Por la senda que pierde su verdad en la sombra

Pasa el viento diciendo sus consejas extrañas. . .

Esto gris y sin nombre es la ausencia. Tu ausencia.

Río lento que al fondo de su cauce me arrastra.

Si supiera tus rutas no estaría tan sola,

Ni estaría tan lejos la ciudad que te guarda

Si supiera tus rutas. . . Pero frente a tu vida

Torreones de niebla levantó la distancia.

Allá donde te encuentras quizá la noche sea

De cantos luminosos y trémulas palabras.

Estarás con un verso derramado en los labios

Y los ojos prendidos de la estrella más alta.

Y tus manos inquietas alzarán en el aire

Sobre el eco del verso los perfiles del alba. . .

Si supiera tus rutas no estaría tan sola
Ni estaría tan lejos la ciudad que te guarda

Tal vez escribes algo para mí que te quiero,
O quizás para ella, la que busca tu alma

Y tendrá su presencia forma viva de rosa.
Mi recuerdo la forma de la llama que apagan.

Yo padezco tu ausencia con la sangre en vigilia.
Así como padecen los barcos que naufragan.

Amarte fue lo mismo que ver sobre el ocaso
Un vuelo detenido de mariposas blancas.

Y ahora lo tremendo. Saber que te he perdido.
¡Y Saber en la noche tormentosa y amarga!

Te he perdido. ¡Quién piensa que decir “te he perdido”

Es hundirse en el pecho, lentamente, una daga!

(211)

Este poema también está presentado en pareados mixtos, aún cuando su tema no es la alegría sino un lamento. La poetisa emplea el mismo formato del poema anterior.

La poetisa también habla de su dolor, del abandono y de la pérdida de la que se siente víctima, su optimismo, su amor. Su alegría no proviene de una vida donde todo ha sido alegría aunque puede sentirse una mujer afortunada por pertenecer a la clase alta barranquillera. Este privilegio tampoco garantizó, ni para ella ni para su hermana, el desarrollo de relaciones afectivas felices. Pero este paño no ensombrece su poesía. Sólo es como otros temas que se enuncian y en los cuales podemos ver al alma de la poetisa tan humana como la de cualquier mujer.

Siete años más tarde la poetisa publica nuevamente. En esta oportunidad se trata de Secreta isla en 1951. En este libro llama poderosamente la atención el poema “Muerte mía”. Conviene tener en cuenta este poema por la manera recurrente como es tratado por la poetisa Storni. Con ella trataremos de establecer un diálogo entre las dos poetisas. Mientras para una la muerte es el fin de la historia, del sufrimiento y del dolor humano, para la otra la muerte es el desamor, la soledad y la pérdida. Mientras para la Storni la muerte se da con el rompimiento absoluto, para Meira se da como parte del mismo proceso.

Muerte mía

La muerte no es quedarme

con las manos ancladas

como barcos inútiles
a mis propias orillas,
ni tener en los ojos,
tras la sombra del párpado
el último paisaje
hundiéndose en sí mismo.

La muerte no es sentirme.

Fija en la tierra oscura
Mientras mueve la noche
Su gajo de luceros,
Y mueve el mar profundo
Las naves y los peces,
Y el viento mueve estíos
Otoños primaveras.

¡Otra cosa es la muerte!

Decir tu nombre una
Y una vez en la niebla
Sin que tornes el rostro

A mi rostro, es la muerte.

Y estar de ti lejana

Cuando dices: “La tarde

Vuela sobre las rosas

Como un ala de oro”

La muerte es ir borrando

Caminos de regreso

Y llegar con mis lágrimas

A un país sin nosotros

Y es saber que pregunta

mi corazón en vano,

ya para siempre en vano ,

por tu melancolía.

Otra cosa es la muerte.

(Jaramillo, Osorio 289)

El anterior poema se encuentra escrito en estrofas de 8 versos; esta forma es frecuentísima en la poesía actual, con reiteración sistemática de una misma estrofa a lo largo del poema (anáfora) en este caso vendría a ser “Otra cosa es la muerte” que es el interrogante que la poetisa contesta con su poema.

El tema de la muerte también ronda a Meira, pero de una manera totalmente diferente de la que rondó a Storni. Esta muerte, como lo dice el poema, es otra cosa, no es la muerte física. Está más asociada con el dolor, con el olvido, con la indiferencia a la que es sometida la mujer que llama y no obtiene respuesta, la que espera y cuya espera nunca termina. Se queda en ella, se convierte en el estado normal de su alma y de su vida. Esa es la muerte de la que nos habla Meira.

Uno de los temas predilectos de las dos poetisas es indudablemente el mar del cual las dos tienen visiones muy similares puesto que lo consideran partes importantes de sus vidas. Tanto en sus alegrías como en sus tristezas, las poetisas lo consideran el gran consolador, el gran amigo, la infinitud y la inmensidad.

En “Mar con alas”, la poetiza conjuga dos elementos: el mar y las aves marinas; cada una con un espesor semántico diferente. Ninguno de ellos está puesto allí aleatoriamente. Todos son producto de una cuidadosa observación y de una filigrana simbólica propia de la poesía Sufí. Y, por supuesto, de su ancestro y de su herencia cultural.

Mar con Alas

Sombras de la golondrina

Sobre los vidrios del mar!

Aérea canción divina

Pasaba la golondrina. . .

Yo la miraba pasar

Toda negra y blanca. . .

¡Fina

Saeta la golondrina

Por los espejos de sal ¡

Y el viento la gaviota

Toda blanca y gris. . .

¡Qué alta

La gaviota en el cristal

De ese viento que voltea

Mar a cielo, cielo a mar!

Y en el verde azul perdida

La luna de la mañana,

Y la gaviota cercana,

huyendo la plenamar.

¡Ya vienen los alcatraces

Desde la isla!

Parece que no llegara

Su lejanía. . .

¿Quién los prende en el aire,

Quién los desprende,

cuando caen sobre el agua

que resplandece?

¡Los alcatraces!

Vuelan como palabras

lentas y graves. . .

¡Sobre la mar,

Lleno de alas y olas

Va mi cantar!

(Jaramillo, Osorio305)

Este poema es una forma mixta puesto que cuenta en su estructura con estrofas de 8,9,11 y 3 versos, estos a su vez están constituidos por 4 y 10 sílabas, por lo tanto es difícil de clasificar entre las categorías clásicas de la métrica española.

Este poema recoge de manera magistral la simbología sufista según la cual las aves, en este caso las golondrinas, representan el alma. Es esta alma la que viaja negra y blanca, buena y mala sobre el mar. Es la identidad del alma con la esencia divina, ella viaja finalmente hacia su origen, es decir al creador.

El peregrino escucha el lisan ul-hal, la lengua del estado del viento y de de la tierra del fuego y del mar, y escucha el deseo infinito de todas las criaturas que, en el estado de confusión, suspiran por su patria original (Schimmel, 323).

Estas almas buscadoras de su lugar de su paraíso están representadas en las frecuentes analogías de aves, de movimiento, que son propias de la poesía Sufí como una manera de evidenciar la relación con Dios. El alma-pájaro toma esa forma cuando muere para poder emprender su viaje hacia el creador. El poeta Sufí presenta las teorías místicas sobre el retorno del alma a su fuente original pasando por las diferentes etapas de la vida que se encuentran metaforizadas en los elementos del viaje como lo son el mar, las nubes, las aves, en este caso con diferentes colores, tamaños y características. Los colores de las aves (negras y blancas), (grises y blancas) hacen referencia a los estados de su alma y los diferentes colores del cielo. El mar verde-azul representa el paso o la transición de la vida terrestre a la otra vida. Es necesario resaltar el énfasis que hace la poetisa en los tamaños de las aves relacionados también con su peso y con su velocidad de vuelo que se asemejan a las palabras que son lentas y graves en su vuelo.

Este tema del viaje y la ascensión es considerado uno de los más queridos por los místicos Sufís.

La Hoguera

Esta es, amor, la rosa que me diste

El día en que los dioses nos hablaron

Las palabras ardieron y callaron

La rosa a la ceniza se resiste.

Todavía las horas me revisten

De su fiel esplendor. Que no tocaron

De su cuerpo las tormentas que asolaron

Mi mundo y todo cuanto en el existe.

Si cruzas otra vez junto a mi vida,

Hallará tu mirada sorprendida

Una hoguera de extraño poderío.

Será la rosa que morir no sabe,

Y que al paso del tiempo ya no cabe

Con su fulgor dentro del pecho mío.

(311)

Este poema que consta de cuartetos, dodecasílabos en su mayoría, pero también acompañados de endecasílabos. Este tipo de estrofa es considerada una de las más cultas y espontáneas, la cual fue cultivada durante el romanticismo por Bécquer en la *Rima XXX*, en el

modernismo por Rubén Darío en *Pórtico* y da fe de su vigencia Mario Benedetti quien la utiliza en su poemario *Existir todavía* (Jauralde et al. 304)

Este poema utiliza otra de las metáforas preferidas por los místicos Sufís y está la relacionada con la rosa que es el lenguaje místico del alma que desea la belleza eterna. Connota el deseo del alma pájaro que manifiesta su insatisfacción. Si el deseo fuese satisfecho, perdería la condición importante del deseo que “es el estado más alto que el alma puede alcanzar, pues su resultado es la fuerza creadora, mientras que la unión produce silencio y aniquilación (Schimmel, 202:325) Este es el tema recurrente de la poesía Meiramariana, el amor eterno e insatisfecho por la ausencia del amado, pero es tal vez esta ausencia la que le produce esa fuerza mística y esa abundancia de creación.

Continuando con la metáfora de la rosa, Meira escribe el poema “Canción”, en el año de 1981, en el poemario Reencuentro (1981). En esta oportunidad lo une al tema del viaje ya analizado en uno de los poemas anteriores, lo que muestra la recurrencia de los temas místicos Sufís en la poesía Meiramarina. Ahora lo enriquece con el aroma de la rosa.

Canción

Llévame como una rosa

sobre tu pecho.

Por la tierra y el mar,

El verano, el invierno,

como una rosa, viva,

sobre tu pecho

Armadura de seda,

Breve escudo de sueño,

En el día del canto

En la noche del miedo

No importa que una tarde

Me deshoje en el viento.

Te quedará un perfume

Dentro del pecho.

(335)

Este poema consta de un pareado y 3 cuartetos heptasílabos que son la base de las endechas. Éstas también pueden componerse con otros versos de arte menor como hexasílabos o pentasílabos o como es el caso de este en formas mixtas.

Este poema reúne temas como el viaje, la rosa presentada como un elemento vivo, como una imagen de ella misma, del amor y de la vida, en un amor no satisfecho, no resuelto. Bajo la misma perspectiva de que éste, no resuelto, se convierte en una fuerza creadora, la poetisa lo retoma nuevamente.

Cambiando de poema encontramos otro igualmente místico como lo es el acorde del laúd melodioso que en el contexto de la poesía Sufí se une con la flauta para producir armonía. Esta armonía sonora la percibimos en este poema que alude a todos los sentidos del lector, es un poema que nos permite oír y ver entre pliegues de terciopelo, colores y texturas. Además, es otro de los temas recurrentes en la poesía sufista en la que hallamos alusiones al laúd melodioso de Ibn al-Farid. “Cada miembro de mi cuerpo le ve, incluso si está ausente de mí, en cada esencia delicada clara y gozosa. [...] En el acorde del laúd melodioso y de la flauta cuando se unen armoniosamente (Schimmel, 293),

Retrato

No se ven los laúdes.

.....No se fijaron

Su forma sobre el lienzo

los pinceles,

ni las manos se ven

que dulcemente

los tañen.

.....Pero están.

Se les oye

Correr, delgado río
 de oro por el cuadro,
 detenerse en los ojos
 distantes, en el velo
 Que no ciñe la frente,
 en los pausados
 terciopelos del traje
y en el tiempo
 traslúcido que cruzan
 las nubes para siempre.

No se ven
 Pero están
 Igual que el río
 (343)

Este poema pertenece a la modalidad del verso partido, modalidad de composición moderna que desde la tipografía produce un efecto especial en el lector, (dando a entender que aun cuando no está en la misma línea del verso, forma parte de éste y en el caso que nos ocupa responde y afirma la premisa planteada en el verso que ha quedado incompleto. Para este

momento (1981) Meira ha roto la métrica y se preocupa más por el sentido y por el efecto que desea producir en el lector. Podemos observar que en la medida en que se recorre su obra se va tomando más libertades en la forma de su creación literaria y aun que lo hace con igual o mayor belleza se va perdiendo la rigidez de la forma.

La poetisa no solamente ve el cuadro del que nos habla, lo escucha más allá de la imagen de este, puesto que nos dice “no se ven los laúdes, no se fijaron sus formas en los lienzos. . . pero están”. Es decir, ella, desde su sensibilidad, que caracteriza su mística y la delicadeza de sus sentimientos, es capaz de percibir el sonido y ver más allá de lo que los ojos humanos podrían ver. Esto permite que sus versos toquen el corazón humano que lo desee o, por el contrario, que se pierda el sentido para aquellos que no pueden vibrar a su nivel, muy alto por cierto. Mas no escucha solamente los laúdes, también escucha el río que tampoco está. Su percepción es muy fina y no descuida ninguno de los sentidos puesto que apreciando un cuadro puede escuchar las melodías de los laúdes y del río, las texturas del terciopelo y los velos y también ver los colores, incluso los translúcidos de las nubes. Es una característica de la mística y una cualidad de los que tienen fe: ver más allá de los ojos y creer en ello.

Leyendo este poema es fácil sentir a la poetisa e imaginarla frente al cuadro emocionada y percibiendo de él mucho más que los demás mortales. Schimmel en el séptimo capítulo de *Las dimensiones Místicas del Islam* hace una alusión muy gráfica con respecto a esta capacidad del místico Sufí cuando nos escribe:

La mirada del místico transportado en éxtasis ve en todo lugar huellas de la eterna belleza y escucha la elocuencia muda de todas las criaturas. Mencione a quien, su objetivo es la esencia del amado (327)

A partir de este pensamiento resulta fácil comprender la dimensión real de la poetisa que fuera de este contexto sería difícilmente comprendida y valorada.

Otro tema relevante para la poetisa es la mujer con una visión totalmente diferente a la común a la latina, inmersa en contextos patriarcales dominantes y excluyentes. Pero, en esta ocasión nos habla de una mujer libanesa involucrada en la guerra y la violencia que otros construyeron. A ella, la poetisa la presenta mística, amorosa, comprensiva y carente de juicios descalificativos frente a la realidad de la mujer que ha luchado hombro a hombro con el varón por la conquista de las tierras inhóspitas o cálidas de esa parte del planeta.

Elegía de Leyla Kháled

Te rompieron la infancia, Leyla Kháled.

Lo mismo que una espiga

O el tallo de una flor

Te rompieron

Los años del asombro y la ternura

Y asolaron la puerta de tu casa

Para que entrara el viento del exilio

Y comenzaste a andar,

La patria auestas,

La patria convertida en el recuerdo

De un sitio que borraron de los mapas,

Y dolía más hondo cada hora,

Y volvía más triste del silencio,

Y gritaba más fuerte en el castigo.

Y un día, Leyla Kháled, noche pura,

noche herida de estrellas, te encontraste

los campos , las aldeas, los caminos,

tatuados en la piel de la memoria,

moviéndose en tu sangre roja y viva

llenándote los ojos de sed suya,

las manos y los hombros de fusiles,

de fiera rebeldía los insomnios.

Y comenzaron a llamarte nombres

amargos de ignominia

y te lanzaron voces como espinas

desde los cuatro puntos cardinales,

Y marcaron tu paso con el hierro

del oprobio

Tú, sorda y ciega, en medio
de las ávidas zarpas enemigas,
ardías en tu fuego caminante
de frontera a frontera,
escudando tu pecho contra el odio
con la incierta certeza del regreso
a la tierra luctuosa de que fueras
por mil manos extrañas despojada.

Te vieron los desiertos, las ciudades,
La prisa de los trenes afiebrada,
Absorta en tu destino guerrillero,
Negándote el amor y los sollozos,
Perdiéndote por fin entre las sombras.

Nadie sabe, no sé cuál fue tu rumbo
Si yaces bajo el polvo, si deambulas
Por los valles del mar, profunda y sola,

o te mueves aún con la pisada
 felina de la bestia que persiguen

Nadie sabe. No sé. Pero te alzas
 de repente en la niebla del desvelo
 iracunda y terrible Leyla Kháled
 oveja en loba convertida, rosa
 de dulce tacto en muerte transformada.

(349)

Este poema presenta irregularidades en cuanto al número de sílabas por verso y en cuanto al número de versos por estrofas. Sin embargo, y de acuerdo con Jauralde et alii (61), no debemos denominarlo irregular puesto que su juego rítmico es perfecto. Aun cuando las sílabas por verso van desde 4 hasta 14, su rítmica no se pierde ni se altera. Esta poesía silábicamente desigual se denomina anisilabismo, siempre y cuando mantenga el ritmo. Los ejemplos que nos da el Manual de Métrica Española son el “Nocturno” de Juan Ramón Jiménez en Rimas de 1902 y Antonio Machado “Soledades” (1903).

Este poema que, como su nombre lo indica, es un lamento que la poetisa hace a la infancia rota y perdida, de una mujer de origen siriolibanés vinculada con la guerra de guerrillas de su país en donde es perseguida. Sin embargo, la poetisa no hace lo que corrientemente se

hace en nuestra sociedad en esos casos, ella no la juzga, por el contrario pretende comprender qué pasó con ella desde la infancia, qué la llevó a armarse y a colgarse el fusil al hombro.

Al inicio del poema plantea una hermosa metáfora donde Leyla es como el tallo de una flor o de una espiga, es decir, no ataca su femineidad, por el contrario la reconoce y la exalta. Sin embargo, también nos dice que ella tan frágil tiene que llevar su país a costas porque se ha convertido solamente en un recuerdo ya que lo han borrado incluso de los mapas. Sometida a la deshonra y la humillación Leyla que no es solamente ella sino todas las mujeres musulmanas, latinas, centro-americanas o colombianas, que han tenido que tomar las armas como la única opción que les ha dado la vida. La poetisa la exalta sin juzgarla, comprendiendo su dolor y sus motivos con el fin de llevar a sus lectores hasta otro punto donde la historia se ve diferente a como normalmente se ha contado. No sé si su nombre real. Sea no Leyla, como la llama la poetisa en el poema y como ella lo refirió al declamarlo ante los estudiantes de Maestría en Literatura de la Universidad Javeriana en años pasados, lo cierto es que en la poesía Árabe antigua Leyla o Laila significa heroína (Schimmel, 64). Para el sentido del poema es perfecto puesto que es en realidad el planteamiento y la exaltación que quiere hacer.

El siguiente es un poema que aborda uno de los temas en el que tiene mayor encuentro con la Storni, es el tema de la muerte, el viaje al más allá, a la otra experiencia por la que tendremos que pasar todos los seres humanos:

Huésped sin sombra

Nada deja mi paso por la tierra.

En el momento del callado viaje,

he de llevar lo que al nacer me traje:
el rostro en paz y el corazón en guerra.

Ninguna voz repetirá la mía
de nostálgico ardor y fiel asombro.
La voz estremecida con que nombro
el mar, la rosa, la melancolía.

No volverán mis ojos, renacidos
de la noche a la vida siempre ilesa,
a beber como un vino la belleza
de los mágicos cielos encendidos.
Esta sangre sedienta de hermosura
por otras venas no será cobrada.
No habrá manos que tomen, de pasada,
la viva antorcha que en mis manos dura.

Ni frente que mi sueño mutilado

recoja y cumpla victoriosamente.

Conjuga mi existir tiempo presente

sin futuros después de lo pasado.

Término de mí misma me rodeo

Con el anillo cegador del canto.

Vana manera de pasión y llanto

En mí naufraga cuanto miro y creo.

A nadie doy mi soledad. Conmigo

Vuelve a la orilla del pavor ignota.

Mido en silencio la final derrota.

Tiemblo del día. Pero no lo digo.

(353)

Este poema está escrito en cuartetos endecasílabos, ya estudiado en otro poema de Meira. Esta métrica se ha empleado en todas las épocas desde el romanticismo hasta la actualidad.

La búsqueda permanente, representada en el mar, el amor y su perfume, caracterizado por la rosa y la melancolía son los elementos que identifican a la poetisa, descrita por medio de metáforas, tomadas del contexto sufista. Rumi, en 150 cuentos Sufís nos los define: “Sufí es el que busca la pureza. ¡No creáis que es cuestión de atavío o asunto de sastre” (95)

Este poema revela lo humano de la poetisa, lo sensible y, también, lo temerosa que es realmente en la soledad de sus noches, se ve cómo realiza una especie de inventario de lo que ha hecho con su vida, con su sed de belleza, de amor, y la no realización de sus sueños que nadie por ella podrá ya llevar a cabo. Esto es igual a todos los demás mortales, todos llegan solos y se van solos, todos dejan sus tareas hechas en mayor o menor grado, pero nadie podrá terminarlas por nosotros, nadie amará nuestros sueños, ni los llevará a cabo cuando ya no estemos.

Allá

Si acaso al otro lado de la vida

Otra vez, por azar, nos encontramos,

¿se reconocerán nuestras miradas

O seremos tan sólo un par de extraños?

De todos modos te amaré lo mismo.

Juntos o separados.

(363)

Este poema está compuesto por una estrofa de cuartetos mixtos, dos alejandrinos (13, primero y último y dos endecasílabos (11, segundo y tercero) y un pareado dodecasílabo. Esta es una combinación entre estrofa culta y espontánea cultivada en todas las épocas con una recuperación de una vieja tradición (cuadernavia) por parte de los poetas actuales, el poema finaliza con un pareado utilizado por sor Juana Inés de la Cruz, le profiere un toque entre lo profano y lo místico que finalmente tiende a ese tinte que pretende dar la autora a su poesía.

Este poema representa un ejemplo de la combinación del amor místico y del humano, en donde el segundo es el camino para encontrar al primero, es decir por el amor humano se encontrará el camino que le permitirá hallar a Dios.

La nostalgia del amante y el anhelo de la unión son expresados por símbolos tomados del amor humano; a menudo una asociación extraña y fascinante del amor humano y divino impregnado de los poemas místicos. (Schimmel, 21.)

A partir de esta concepción se puede decir que la poesía Meiramariana se constituye en una cadena de símbolos que buscan por medio de sus relaciones humanas el encuentro con el creador o que tal vez ven al creador en todos los elementos de su obra.

El Llamado

Tú estarás lejos.

Yo dejaré la vida

como un ramo de rosas

que se abandona para
Proseguir el camino,
Y emprenderé la muerte.

Detrás de mí, siguiéndome,
Irán todas las cosas
amadas, el silencio
que nos uniera, el arduo
amor que nunca pudo
vencer el tiempo, el roce
de tus manos, las tardes
junto al mar, tus palabras.

Si donde estés tú oyes
Que alguna voz te nombra,
Seré yo que en el viaje

Te recuerdo

(363)

El “llamado” es un poema presentado en quintillas octosilábicas, que transgreden las normas de presentación al dejar algunos versos sueltos tanto en la rima como en la organización de las estrofas. Estas formas se han encontrado en algunas muestras populares como las cañas andaluzas o los huapangos mexicanos. Como alguno de los versos quiebra, se le denomina quintilla de pie quebrado. (Jauralde et al, 323).

Este “Llamado” es la ejemplificación del amor infinito, del amor eterno, del amor que no muere ni siquiera cuando muere el cuerpo físico. Las rosas representan el amor, en el cual el alma se embriaga con el aroma que es infinito, que no puede morir porque el tiempo no fue capaz de vencerlo y sobrevivió a pesar de la distancia. Los elementos místicos como la rosa, el viaje al más allá, el amor en soledad que logra pervivir y la misma muerte son constantes de la poesía Meiramariana que permiten consolidar la categoría mística de la poetisa y aún más de su caracterización Sufí.

En la obra de Schimmel, 2002, páginas 30 a 33 se distinguen diferentes definiciones del Sufí entre las cuales se destacan:

1. El sufismo no consiste en hacer muchas oraciones y ayunos, sino es la seguridad del corazón y la generosidad del alma.
2. El sufismo consiste en no poseer nada y en no dejarse poseer por nada
3. El sufismo es libertad y generosidad y ausencia de coacción.
4. Los sufís son personas que prefieren a Dios a cualquier otra cosa y Dios los prefiere a ellos a cualquier otra cosa.
5. Todo lo que ve lo ve desde Dios y sabe que la ternura de Dios abraza toda la creación.
6. ¿Qué es el sufismo? Encontrar la alegría en el corazón cuando viene la tristeza.

Desde cualquiera de estas anteriores definiciones es posible analizar las obras de nuestra poetisa. Es desde este marco conceptual que tienen sentido muchas de sus expresiones místicas y experienciales.

El recuerdo

Este día como aire de paloma

Será después recuerdo.

Me llenaré de él

Como de vino un ánfora,

Para beberlo a sorbos cuando quiera

Recuperar su aroma

Antes que vuelva hacia el ocaso, antes

De ver cómo se pierde entre la noche.

(406)

Este poema es un ejemplo de la actitud mística de la poetisa frente a la vida, frente al amor y frente a la realización personal, no hay espacio para el dolor ni para la victimización que ha caracterizado a la mujer latina. Su concepción de la vida imita los novelones comerciales que

ha visto en televisión desde su infancia. Podría ser, también una carencia de modelos que le ofrezcan diferentes maneras de ser y de vivir sus relaciones afectivas.

El Cántaro

Tú llegaste a mi vida como llegara un día

Jesús de Galilea al pozo de Siquem;

Cansado, sitibundo, la pupila sombría,

Y sombría en el alma la tristeza también.

Yo era entonces murmullo, claridad, alborada. . .

Agua que entre las piedras revierte su cristal,

Y cuando vi la angustia que tus ojos callaban,

Murmuré suavemente: “ven tu sed a calmar. . .”

Y fuiste samaritana feliz y jubilosa,

Como jamás lo fuera la que Jesús halló.

Hecha cántaro el alma, la acerqué generosa,

A tus labios exangües. ¡Y frescura te dio!

Fue milagro mi dádiva en tu silencio triste;

hizo luz en la sombra de tu lento sufrir,
 y transformó la angustia que en los ojos trajiste,
 en un vivo anhelo de soñar y reír. . .

Si te llama algún día, desde un largo camino,
 El afán de distancia, y te lleva otra vez,
 Mi alma, que entre tus labios fuera cántaro henchido,
 En el brocal del pozo ¡se romperá de sed!

(427)

Este poema que forma parte de los más recientes poemas Meiramarianos. Da cuenta de la actualidad y vigencia de la poetisa puesto que está conformado en cuartetos de estrofas mayores, característico de los poetas de finales del siglo XX, en los que aparece normalmente con versos blancos de poemas poli-estróficos. Esta es una de las características más generalizadas de la poesía de hoy aparentemente liberada de normas métricas.(Jauralde et al, 321).

Pasando al análisis semiótico, se encuentra que, en primer lugar, retoma la figura generosa de la mujer bíblica que socorre a Jesús cuando tenía sed; y ,en segundo lugar, la mujer del poema se asemeja a ella por tener la capacidad de brindar con más amor el invaluable líquido a un sediento y cansado peregrino que está triste, solo, sediento, como lo estuvo Jesús. Esta figura de la mujer es muy importante en la poesía sufí en que la mujer más que creación es, creadora, como lo expresa Nicholson en su comentario de un importante texto de Rumi: “La actividad

creadora de Dios se revelaba mejor en la mujer y que incluso se podía decir que no era creada sino creadora”, o como lo dice Ibn Arabí:

Dios no puede ser visto separado de la materia, y se le ve más perfectamente en la *materia humana* que en cualquier otra, y más perfectamente en la mujer que en el hombre. Pues él es visto bien bajo el aspecto del agens, o bien bajo el de patiens, bien simultáneamente bajo uno y otro. En consecuencia, cuando un hombre contempla a Dios en su propia persona, a la vista del hecho de que la mujer ha salido del hombre, contempla a Dios bajo el aspecto de agens y cuando no tiene en cuenta que la mujer ha salido de él, contempla a Dios bajo el aspecto de patiens, porque en tanto que criatura de Dios, es absolutamente patiens en su relación con Dios, pero cuando contempla a Dios en la mujer, le contempla a la vez como agens y patiens. Dios manifestado bajo la forma de la mujer es agens en virtud de su poder soberano, que se ejerce sobre el alma del hombre y le impulsa a consagrarse y someterse a su causa y es patiens porque en la medida en que Él aparece en la forma femenina, está bajo el control del hombre y sometido a sus órdenes; de ahí que ver a Dios en la mujer sea verlo bajo uno y otro aspecto, y tal visión es más perfecta que el verle en todas las otras formas en las que se manifiesta. (Schimmel: 449)

Ahora bien, si se percibe la visión femenina desde el pensamiento sufista se descubrirá un profundo respeto por ella y por su condición de creadora y de manifestación de Dios. Su generosidad, su actitud amorosa y desinteresada corresponden perfectamente con la mujer que da de beber al sediento como se le ofreció a Jesús.

Soneto Marinero

Digo tu nombre, mar , tu nombre ardido

De soles y de júbilo creciente,
y el corazón enamorado siente
Más clara la presencia del latido.

Velero que navega repetido
Por los quietos espejos de la frente,
Regresa tu paisaje lentamente
Como si retornara del olvido.

Y surge tu comarca marinera
Con una trashumante primavera
De espumas en la mano de cristal.

Y tu voz de colores, y tu alada
corona de blancura trabajada
en gaviotas y pétalos de sal.

Este poema consta de dos cuartetos y dos tercetos endecasílabos, es la estrofa culta y espontánea que gusta mucho a la poetisa como se ha afirmado anteriormente.

Hemos podido ver a lo largo de la poesía Meiramariana un variado formato de versificación y de estrofas que dan cuenta de la capacidad de la poetisa para manejar diferentes formas de versificación desde la tradicional a la muy actual. La hemos visto mística, siempre enamorada, positiva con una gran claridad sobre su femineidad y sobre la importancia de ver lo bello en cada momento de la vida y en cada ser humano, sin juzgarlo y sin darle calificativos que le demeriten. Siempre emplea la palabra amable con respeto por el uso impecable de ella en la manifestación más grande de su belleza.

Hoy un mes después de su desaparición el mejor homenaje que le podemos ofrecerle es fomentar su lectura y divulgar esa obra que ofrece una visión diferente en muchos aspectos tanto de la mujer como de la vida misma. Estamos seguros que su lectura aportará elementos de juicio a los jóvenes y también a los mayores para asumir los retos de la vida, de la afectividad y de la relación con Dios, como quiera llamarlo cada uno. Meira no le da ninguno. Le importa agradecerle cada día y cada una de sus obras con las que recreamos nuestros ojos y nuestra existencia. A Meira le dio buen resultado el enfoque de su vida. Hasta el día de su muerte se le vio feliz, jovial, amable y cariñosa para con sus visitantes. Se ganó el cariño de todos aquellos que hemos tenido el placer de conocerla de visitarla y de compartir con ella su obra, y ese milagroso enfoque de la vida. ¡Paz en su tumba!

Clausura

No se puede abrir lo que no se ha abierto.
Verdad de Perogrullo.

Este epígrafe sirve de pretexto para expresar algunas ideas acerca del estudio realizado en esta tesis. Se es consciente de que sólo se ha entreabierto la puerta que conduce a los amplios salones de la imaginaria femenina, con la intención de crear una genealogía femenina de cinco poetisas, mujeres insignes de Latinoamérica: tres colombianas, Josefa Acevedo de Gómez, Soledad Acosta de Samper y Meira Delmar; una uruguaya Juana de Ibarbourou y una argentina Alfonsina Storni.

Cada una de ellas ha dejado, mediante el ciclo experiencial de su vida y obras, un legado que se ha empezado a desentrañar en este estudio. Cada una de ellas, de manera diferente pero convergente, de ahí la estructura de esta tesis. Se desbrozó el camino que hoy, con dificultades pero más seguras, recorren numerosas mujeres de este continente.

Se tratará de concentrar, de expresar en unos cuantos párrafos la esencia del legado de cada una de ellas. Unas con más zumo que otras. Todas vivieron fieles a sus ideas y a sus concepciones acerca del papel de la mujer en estas sociedades dominadas por el hombre.

Josefa Acevedo de Gómez, el rosal silvestre de las letras colombianas, con su inteligencia y voluntad para superar el estado opresivo en el que se encontraba, mostró a otras mujeres el camino para hacerlo. Es una verdadera lástima que sus obras sean desconocidas (en su doble acepción) por quienes detectan el poder de la palabra.

Soledad Acosta de Samper, la romántica en busca de un alma gemela, es el prototipo de la mujer consciente de que es una privilegiada de un sistema opresor de la mujer; sistema que desea romper mediante la educación. Para ella la falta de formación oprime e impide el acceso de la mujer “al ámbito de la libertad interior”, autonomía y libertad. De ahí que su escritura sea un grito de protesta, denuncia y rechazo contra las injusticias a que se ve sometida la mujer.

Juana de Ibarbourou, la esposa sumisa cuya voz no logró acallar nada ni nadie, es el paradigma de la mujer latina que, cual volcán dormido, explota arrojando la imaginería femenina que brota de su corazón ardiente. Sus temas constantes: el amor, la naturaleza y la vida, son cantos de simplicidad pero llenos de savia exultante, de tropicalismos, colores y perfumes verificables.

Alfonsina Storni, la voz argentina, apasionada, irónica y rebelde de las letras hispanoamericanas, vivió para sufrir en carne propia las injusticias de la sociedad y cultura patriarcal predominante en su época. Si se quisiera retratar el alma de esta mujer ninguno lo haría mejor que ella en el poema Soy. Las ansias de ser amada fueron el motor de todas sus angustias, esperanzas y desamores. De su poesía podemos afirmar que es un proceso de afirmación simbolista, con un dominio estético de la palabra y un pulido uso de la metáfora.

Meira del mar, la poetisa de barranquilla, es el símbolo místico de la mujer costeña; un verdadero oxímoron. Su obra es el trasunto de la mujer enamorada de la vida que vive a plenitud mística su soltería; de la poetisa que emplea la palabra impecable, como manifestación de la belleza, para apaciguar la sed de los sedientos; del ser que ve lo bello en cada momento de la vida y en cada ser humano.

Para cerrar, se podría repetir algo que se expresara antes. El mejor homenaje que se les puede ofrecer a estas mujeres es fomentar su lectura y divulgar sus obras que ofrecen una visión diferente, en muchos aspectos, tanto de la mujer como de la vida misma. Con seguridad la lectura de sus obras poéticas aportará elementos de juicio a los jóvenes y también a los mayores para asumir los retos de la vida, de la afectividad y de la relación con Dios, como quiera llamarlo cada uno.

Referencias Bibliográficas

Antología Americana. Colección de composiciones escogidas de los más renombrados poetas americanos. Barcelona: Montaner y Simón, 1897

Aristizabal, Patricia. Escritoras colombianas del siglo XIX. Cali: Editorial del Valle, 2002.

Bermúdez, Suzy. “Familia y hogares en Colombia durante el siglo XIX y comienzos del XX”.

Las mujeres en la historia de Colombia. Tomo II. Bogotá: Editorial Norma, 1995.

Caicedo, José. El álbum de los pobres. Bogotá: Imp. De Gaitán, 1869,

Cichero De Pellegrino, María Angélica (1957): Alfonsina Storni, Una vida hacia el mar. Buenos Aires: Colección los trabajos y los días. 1957.

Cixous, Hélèn. La risa de la Medusa. 2000

Conde Carmen Once Grandes poetisas Americohispanas. Madrid: Ediciones cultura hispánica. 1967.

Etchenique, Nira. Alfonsina Storni. Buenos Aires: Editorial la Mandrágora. 1958.

Guerra, Lucía. Mujer y escritura. México: Programa Universitario de Estudio del Cuerpo. UNAM, 2002

Guerra, Lucía. La Mujer Fragmentada: Historia de un signo. Habana: Ediciones Casas de las Américas, 1994.

Jaramillo, et al. Ensayos sobre literatura colombiana. Medellín: Editorial Atraparte, Universidad de Antioquia, 1991

Jaramillo, et al. Literatura y diferencia Escritoras colombianas del siglo XX. Medellín: Ediciones Uní-andes. Editorial Universidad de Antioquia. 1995.

Shams, Eljach, Olga. Editado y compilado por: Castillo, Ariel. Jaramillo, Mercedes. Osorio, Betty. Meira Delmar Poesía y Prosa. Barranquilla: Ediciones Uninorte, 2005.

Shams, Eljach, Olga. Editado y compilado por: Castillo, Mier, Ariel. Jaramillo, Mercedes. Osorio, Betty. “La poética de Meira Delmar: Belleza y Conocimiento”. Meira Delmar Poesía y Prosa. Barranquilla: Ediciones Uninorte, 2005.

Jauralde, Pablo Manual de Métrica Española. Madrid: Editorial Castalia Zurbano- 2005.

Luque, Aurora. Safo poemas y testimonios. Barcelona: editorial Acantilado. 2004

March, Susana. Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid: Revista mensual de cultura hispánica. Instituto de Cultura Hispánica. 1966.

Marting Diane .Comp. Escritoras de Hispanoamérica. Bogotá: Siglo XXI Editores s.a., 2004.

Orjuela, Héctor. Las Sacerdotisas. Antología de la Poesía femenina de Colombia del siglo XIX. Bogotá: Colecciones Héctor Orjuela, 2000.

Otero, Gustavo. Boletín de historia y antigüedades, No.229 Bogotá, 1933.

Rodriguez & Arenas, “¿y Las mujeres? En Jaramillo et al. 1991.

Rodriguez & Arenas. Novelas y cuadros de la vida suramericana. Bogota: Librerianorma.com. 2006.

Rojas. Margarita, et al. Las Poetas del Buen Amor La Escritura transgresora de Juana de Ibarbourou. Caracas: Monte Avila Editores, 1992.

Rumi . 150 Cuentos Suffes. Barcelona: Paidòs, 1996.

Samper, Trainer, Santiago. “Soledad Acosta de Samper. El eco de un grito” Las mujeres en la historia de Colombia. Tomo I. Bogotá: Editorial Norma. 1995.

Schimmel, Annemarie. Las dimensiones AB místicas del Islam. Editorial Trotta. 2002.

Torres, Heddy. Poesía de autoras Colombianas. Bogotá: Editorial de la Caja Agraria. 1975.

Uhrhan, Irving. Evelyn. “Juana de Ibarbourou (1892-1979)”, Escritoras de Hispanoamérica. Nueva York: Siglo XXI Editores. 1990

Bibliografía de las escritoras

Acevedo, Josefa. Bibliografía de la literatura colombiana del siglo XIX, tomo I. Stokcero.

Acosta, Soledad. Novelas y cuadros de la vida suramericana. Basado en el texto Gante de Euc Vanderhaeghen, 1869.

Ibarbourou, Juana, Obras completas. Madrid: Aguilar, 1968

Chams, Eljach, Olga. Editado y compilado por: Castillo, Ariel. Jaramillo, Mercedes. Osorio, Betty. Meira Delmar Poesía y Prosa. Barranquilla: Ediciones Uninorte, Atlántico 2005.

Storni, Alfonsina. Antología poética, Buenos Aires: Busma, 1984.

Brief

This work pretends give a highlight of five illustrious Latin-American women legacy.

Each one of them has left through an experiential cycle a worth knowing legacy.

All of them lived faithful to their ideals and conceptions about women role in this men dominated society's.

Josefa Acevedo de Gómez, “el rosal silvestre de las letras colombianas” with her intelligence and mind in order to get over the oppressive state in which she was, she NOTED other women the way to do it.

Soledad Acosta de Samper, “la romantica” woman privileged prototype in an oppressor system to woman. System that pretend to break through education

Juana de Ibarbourou, voice that nothing neither nobody accomplished to silence .

The Latin American woman paradigm. Constant themes: love, nature and life are simplicity songs full of wise, tropicalisms and verifiable colors and perfumes.

Alfonsina Storni, “la voz Argentina”, lived to suffer by herself the society's injustices and the predominant patriarchal culture. From her poetry we can say there is a symbolist affirmation process with an aesthetic word domain and refined metaphor use.

Meira Delmar, “la poetisa de Barranquilla” mystical symbol of Colombian Coast born woman. A real oxymoron; her impeccable word, as beauty manifestation, soothes the thirsty and shows the beauty of life and every human being [r](#)

Resumen

Este trabajo pretende rescatar el legado de cinco mujeres insignes de Latinoamérica. Cada una de ellas ha dejado, mediante el ciclo experiencial, un legado digno de conocerse. Todas vivieron fieles a sus ideas y a sus concepciones acerca del papel de la mujer en estas sociedades dominadas por el hombre.

Josefa Acevedo de Gómez, “el rosal silvestre de las letras colombianas”, con su inteligencia y voluntad para superar el estado opresivo en el que se encontraba, señaló a otras mujeres el camino para hacerlo.

Soledad Acosta de Samper, la romántica, es el prototipo de la mujer privilegiada en un sistema opresor de la mujer; sistema que desea romper mediante la educación.

Juana de Ibarbourou, voz que no logró acallar nada ni nadie, es el paradigma de la mujer latina. Sus temas constantes: el amor, la naturaleza y la vida son cantos de simplicidad pero llenos de savia exultante, de tropicalismos, colores y perfumes verificables.

Alfonsina Storni, la voz argentina, vivió para sufrir en carne propia las injusticias de la sociedad y una cultura patriarcal predominante en su época. De su poesía se podría afirmar que es un proceso de afirmación simbolista, con un dominio estético de la palabra y un pulido uso de la metáfora.

Meira Delmar, la poetisa de barranquilla, es el símbolo místico de la mujer costeña; un verdadero oxímoron. Su palabra impecable, como manifestación de la belleza, apacigua la sed de los sedientos y muestra lo bello de la vida y de cada ser humano.