



Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura

ISSN: 0120-2456

ISSN: 2256-5647

anuhisto_fchbog@unal.edu.co

Universidad Nacional de Colombia

Colombia

Sociabilidad femenina y archivo: lectura de tres álbumes de mujeres en el siglo XIX colombiano

Miseres, Vanesa

Sociabilidad femenina y archivo: lectura de tres álbumes de mujeres en el siglo XIX colombiano

Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura, vol. 49, núm. 1, 2022

Universidad Nacional de Colombia, Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=127169598005>

DOI: <https://doi.org/10.15446/achsc.v49n1.98747>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-SinDerivar 4.0 Internacional.

Sociabilidad femenina y archivo: lectura de tres álbumes de mujeres en el siglo XIX colombiano

Female Sociability and Archive: A Study on Three Women's Albums in Nineteenth-Century Colombia

Sociabilidade feminina e arquivo: leitura de três álbuns de mulheres na Colômbia do século XIX

Vanesa Miseres vanesa.a.miseres.1@nd.edu
University of Notre Dame, Estados Unidos

 <https://orcid.org/0000-0002-7093-9369>

Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura, vol. 49, núm. 1, 2022

Universidad Nacional de Colombia, Colombia

Recepción: 31 Enero 2021
Aprobación: 12 Abril 2021

DOI: <https://doi.org/10.15446/achsc.v49n1.98747>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=127169598005>

Resumen: **Objetivo:** el objetivo de este artículo es analizar los álbumes de amistad de tres mujeres del siglo XIX en Colombia: Agripina Samper, Lastenia Soffía y María Gregoria de Haro. **Metodología:** el análisis se realiza a partir de las fuentes primarias señaladas, los álbumes, con una perspectiva de género y un acercamiento desde la historia cultural y social y los estudios de cultura material y sociabilidad femeninas. **Originalidad:** el artículo constituye un aporte para el conocimiento histórico del siglo XIX colombiano. El análisis de los álbumes, que hasta el momento no han sido estudiados en profundidad, propone una nueva línea de estudio para entender las funciones que las mujeres desempeñaron en la vida social de la época. **Conclusiones:** los álbumes funcionan como soporte de las redes sociales de las mujeres y abren el panorama crítico al estudio de una serie de conocimientos e información sobre la cultura e historia local y global acerca de la educación, la literatura, la historia y los roles de género. En los álbumes se pueden escuchar las voces silenciadas por el archivo histórico hegemónico de las tres mujeres que les dieron forma y contenido y se comprueba la solidez e importancia de los vínculos entre las mujeres y su labor en medio de la escena política y cultural de una época.

Palabras clave: álbumes, amistad, archivo, Colombia, feminismo, género, historia, mujeres, siglo XIX, sociedad.

Abstract: **Objective:** This article analyzes the friendship albums of three nineteenth-century women in Colombia: Agripina Samper, Lastenia Soffía and María Gregoria de Haro. **Methodology:** The analysis is carried out from the primary sources indicated, adopting a gender perspective and with a cultural and a social history approach, considering also studies on material culture and women's sociability. **Originality:** This work contributes to the historical knowledge of nineteenth-century Colombia. The analysis of the albums, which until now have not been studied in-depth, proposes a new line of study that allows us to understand the functions that women played in the social life of the time. **Conclusions:** The albums present support for women's social networks at the same time that they allow the study of different forms of knowledge and information on the local and global culture, and discuss education, literature and history, gender roles, among other aspects. In the albums we can hear the voices of the three women who shaped and kept these albums, and that were silenced by the hegemonic historical archive. Their albums, as well as the objects and texts included in them, are material and discursive evidence of the strength and importance of women's networks, as well as their role in the political and cultural scene of nineteenth-century Colombia.

Keywords: 19th century, albums, archive, Colombia, feminism, friendship, gender, history, society, women.

Resumo: **Objetivo:** este artigo analisa os álbuns de amizade e memórias de três mulheres do século XIX na Colômbia: Agripina Samper, Lastenia Soffia e María Gregoria de Haro. **Metodologia:** realiza-se a análise a partir das fontes primárias indicadas, empregando uma perspectiva de gênero e com uma abordagem a partir da história cultural e social e dos estudos da cultura material e da sociabilidade feminina. **Originalidade:** o ensaio contribui ao conhecimento histórico do século dezenove colombiano. A análise dos álbuns, que até agora não foram estudados em profundidade, propõe uma nova linha de estudo que permite compreender as funções que as mulheres desempenhavam na vida social da época. **Conclusões:** os álbuns funcionam como suporte das redes sociais femininas e abrem o panorama para o estudo de uma série de conhecimentos e informações sobre a cultura e história local e global, e debates sobre educação, literatura e história, papéis de gênero, entre outros aspectos. Nos álbuns podemos ouvir as vozes silenciadas pelo arquivo histórico hegemônico das três mulheres que lhes deram forma e conteúdo, e através deles podemos verificar a força e a importância dos vínculos entre as mulheres e seu trabalho no meio da cena política e da cultura de uma época.

Palavras-chave: álbuns, amizade, arquivo, Colômbia, feminismo, gênero, história, mulheres, século XIX, sociedade.

A lo largo del siglo XIX, las naciones latinoamericanas, con particularidades en cada región, se fueron construyendo no solo a partir de guerras y del establecimiento de constituciones, sino también a partir de una cuidadosa pedagogía sobre el deber ser de ciudadanos y ciudadanas. La literatura, la prensa, los manuales de urbanidad y las redes de sociabilidad conformaron instancias y discursos claves en la construcción de una ciudadanía pensada bajo una clara división binaria de los géneros. Así, las masculinidades y feminidades del siglo XIX se moldearon con preceptos de comportamiento más o menos fijos dentro y fuera del círculo familiar. El Estado nacional moderno, por ejemplo, robusteció el significado de la familia burguesa, haciendo del cuerpo de los ciudadanos la condición y expresión de su forma de gobernar y administrar la vida.¹ Dentro de estas estructuras, la mujer ocupó “un lugar práctico y simbólico” como centro del hogar,² administrando la economía doméstica y cuya educación fue defendida por los sectores liberales como una vía para el progreso nacional. La educación de las mujeres funcionó así, en palabras de Zandra Pedraza, como un “dispositivo pedagógico primordial” que ordenaba los roles sociales y acompañaba la consolidación del Estado nación.³

Sin embargo, las relaciones inmediatas de las mujeres no se dieron exclusivamente en el círculo familiar. La amistad ha sido fundamental en el desarrollo de la mujer por fuera del tradicionalmente restrictivo espacio doméstico, pero sin oponerse a este. Las tradiciones de solidaridad basadas en eventos comunes en el ciclo de vida femenino y las asignaciones de tareas similares en el campo o en los hogares favorecieron el surgimiento de un profundo sentido de conexión entre las mujeres.⁴ La amistad femenina, no obstante, constituye un fenómeno histórico sobre el que la mayoría de los historiadores ha pensado muy poco y escrito aún menos, parafraseando a la historiadora norteamericana Carroll Smith Rosenberg.⁵ La socióloga suiza Lawrence Bachman, por su parte, ha estudiado la amistad como espacio construido deliberadamente por las mujeres para

fortalecer su disposición crítica, que sería difuminada o desaparecería de no tener el soporte o el contexto adecuado.⁶ En esa misma línea de pensamiento, la antropóloga y activista feminista Rita Segato se expresó en una entrevista acerca de su mirada y militancia en el feminismo para definir al movimiento, más bien, como “una política de la amistad”, de una amistad que además está “dotada de politicidad. La politicidad en clave femenina, la politicidad de un espacio doméstico ampliado. Eso es política también”.⁷ Es decir que la vida política de las mujeres se gesta y ensaya en una primera instancia a partir de lazos y conexiones que por pertenecer al ámbito de la intimidad no dejan de tener ni de buscar su impacto en lo político. En el marco del siglo XIX latinoamericano, Sarah Chambers también se refirió a la “amistad republicana” como una práctica y un discurso que permitió a las mujeres expresar sus ideales políticos a través de sus lazos afectivos por fuera del circuito familiar. Analizando la correspondencia de algunas figuras como Manuela Sáenz, Carmen de Arriagada y Mariquita Sánchez, Chambers establece que la insistencia de las mujeres en esas relaciones amistosas en sus cartas significó un desafío de las convenciones de género dentro de la ideología republicana, a la vez que fue una vía para la participación política.⁸

Los álbumes de recuerdos o de amistad, en los que quiero concentrarme en adelante, funcionan como soporte de esas redes de sociabilidad que amplían el espacio doméstico y nos abren el panorama al estudio de una serie de conocimientos e información sobre la cultura e historia local de la Colombia del siglo XIX y sobre la vida de las mujeres de la élite en su capital, Bogotá. Esta es una cultura que se construye también sobre parámetros y debates globales acerca de la educación, la literatura y la historia, los roles de género, entre otros aspectos. En los álbumes podemos leer las voces silenciadas por el archivo histórico hegemónico de las tres mujeres que les dieron forma y contenido: Agripina Samper, Lastenia Soffia y María Gregoria de Haro. A través de ellas podemos comprobar la solidez e importancia de los vínculos entre mujeres y su labor en medio de la escena política y cultural de una época. Aunque las tres mujeres no dialogan entre sí dentro de estos dispositivos, sí las podremos ver en diálogo con una serie de amistades masculinas y femeninas que componen su universo y sus redes de sociabilidad. Al mismo tiempo, los álbumes constituyen un objeto a partir del cual es posible repensar prácticas y modos de validación de la cultura del periodo.

En cada ocasión en la que he presentado o escrito sobre álbumes, se ha hecho necesario responder, en primer lugar, a la pregunta ¿qué es un álbum? El álbum, que casi automáticamente asociamos con el álbum de fotografías, tiene en realidad antecedentes en la cultura clásica y es un objeto heterogéneo que tuvo un rol fundamental en la cultura y sociabilidad femeninas del siglo XIX, tanto en Europa como en Latinoamérica. En nuestro continente, sin embargo, no ha recibido mayor atención por parte de los estudios literarios, culturales o de género. Un típico álbum decimonónico consistía en un libro encuadernado con páginas en blanco que servía de repositorio de diversos objetos y escrituras coleccionables. En los álbumes, sus dueñas y dueños almacenaban firmas

y manuscritos de amigos cercanos o que vivían en la distancia, piezas musicales, dibujos o poemas propios y ajenos —de *amateurs* o de poetas y dibujantes reconocidos y solicitados para esta tarea de escribir en álbumes— y traducciones. Con el correr de las décadas y los avances tecnológicos, se le fueron sumando fotografías, postales de espacios o personalidades visitados o emblemáticos, recortes de periódicos, entre otros elementos. Muchas veces también incluían anotaciones propias sobre los objetos reunidos. Para las mujeres, el álbum fue una forma aceptable de relacionarse con la escritura, con otras mujeres y también con hombres, un espacio en dónde autoformarse con el ejercicio de la lectura y el copiado de textos e imágenes y una forma de construir lazos alternativos por fuera del circuito familiar. Por ello, el álbum puede ser analizado como un fenómeno social, histórico y cultural que arroja luz sobre nuestro entendimiento de las nociones de público y privado, las relaciones sociales, la práctica del coleccionismo y consumo de la cultura impresa, las dinámicas de género y las ideas en torno al arte y la literatura, así como sobre la cultura visual y material del siglo XIX y comienzos del XX.²

En su estudio sobre el *Álbum de antigüedades neogranadinas* creado por Liborio Zerda (1834-1919) en 1893 (donde su autor reúne imágenes referentes a la Conquista española y de paisajes y antigüedades prehispánicas), la historiadora del arte Verónica Uribe define también al álbum como una colección, un conjunto organizado de cosas, cuyo orden es arbitrario y depende exclusivamente del interés de su autora o autor (así como de quien se disponga a mirar el álbum), de manera tal que la historia de cada uno de estos objetos será siempre diferente.¹⁰ En las siguientes secciones, propongo por ello una lectura atenta a la historia particular de cada uno de estos tres álbumes. A través de ellos, será posible leer la historia personal y colectiva de las mujeres en el siglo XIX a partir de las decisiones tomadas por sus autoras para la organización del material reunido. Con cada pieza seleccionada, escrita, pegada u ordenada en sus páginas, los álbumes nos invitan a una relectura de la historia social y letrada de una región a partir de estos objetos femeninos y lo que aquí sugiero como una perspectiva de género o feminista sobre el archivo del siglo XIX.

Agripina Samper: el álbum, el mundo de la sociabilidad y la educación femenina en el siglo XIX

Agripina Samper Agudelo fue una mujer con una presencia visible en la prensa colombiana del siglo XIX, aunque los estudios de su obra no hayan dado cuenta de ello sino hasta ahora, con la muy reciente recuperación y análisis que lleva adelante la crítica colombiana Carolina Alzate. En su artículo sobre “Pía Rigán”, el seudónimo con el que publicaba Samper, Alzate sostiene que la figura de esta escritora sufrió lo mismo que hasta hace poco también padeció otra escritora colombiana, Soledad Acosta de Samper: el ser reconocida o mencionada solo por su relación con hombres de la vida pública (política y literaria) de la nación, en este caso, por el vínculo con José María Samper, hermano de Agripina y esposo de

Soledad Acosta. Agripina, además, se casó en 1857 con Manuel Ancízar (1812-1882), un letrado liberal muy destacado del siglo XIX colombiano, que era casi veinte años mayor que ella. Agripina fue una mujer liberal, como su esposo, y dos años después del fallecimiento de Ancízar, en los comienzos de la Regeneración conservadora, se fue de Colombia para no regresar más. Agripina Samper, muestra también Alzate, fue una poeta prolífica: se conserva de ella un poemario manuscrito, al parecer compilado por sí misma en París a finales de siglo XIX, y compuesto por 53 poemas, la mayoría de los cuales apareció en la prensa bogotana.¹¹



Figuras 1 y 2.

Portada y primera página del álbum de Agripina Samper, con dedicatoria de su hermano, el escritor y político colombiano José María Samper.

Fuente: Archivo Central e Histórico de la Universidad Nacional de Colombia (ACHUN), Bogotá, Colección Familia Röthlisberger, Diarios, caja 2, carpeta 5.

El álbum de Agripina fue un obsequio de su hermano José María en 1851 (figura 2).¹² Allí, la mujer reunió, en un orden no cronológico, dedicatorias de poemas, cartas y dibujos de hombres y mujeres entre los que se encuentran Soledad Acosta y Manuel Ancízar —antes de convertirse en su esposo—. Algunas dedicatorias son hechas a “Pía Rigán”, su seudónimo, lo cual refleja su popularidad y reconocimiento en el mundo de las letras. El álbum está compuesto de pasta dura repujada y con dorados, y tres de las 84 hojas que lo componen fueron cortadas con tijera en algún momento. En la tapa y contratapa del libro se lee la inscripción *The Jenny Lind Album* (figura 1), y su título aparece decorado con flores y con la imagen de dos músicos: uno de la Antigüedad y otro de la Edad Media (trovador), acompañando cada mayúscula del nombre propio. Además de las hojas en blanco, este álbum trae incorporados ocho grabados, en su mayoría de temática musical —de la ópera— y realizados por ilustradores británicos como Charles y Alfred Heath o el retratista William Henry Mote. Ahora quisiera detenerme sobre estas particularidades para analizar algunos aspectos de la educación y sociabilidad femeninas en torno a la música en el siglo XIX.



Figura 3.

Jenny Lind en el álbum de Agripina Samper.

Fuente: ACHUN, Bogotá, Colección Familia Röthlisberger, Diarios, caja 2, carpeta 5. En la imagen se puede ver a la cantante interpretando al personaje de Amina en la ópera *La sonámbula* de Vincenzo Bellini.

Jenny Lind (1820-1887), que recibió el apodo de “The Scottish Nightingale” (el ruiseñor escocés), fue una de las personalidades femeninas más célebres del siglo XIX en Norteamérica y Europa, tras una exitosa carrera operística con una gira estadounidense muy exitosa y publicitada que incluyó un viaje a Cuba, motivo por el cual es posible que su nombre resonara también en la prensa hispanoamericana. La visita a Cuba y el álbum de Agripina tienen la misma fecha: 1851. La gira de Lind estuvo patrocinada por el gran *showman* Phineas T. Barnum, y se calcula que el dinero que Lind ganó en esta gira equivaldría a unos 20 millones de dólares de hoy.¹³ Durante su carrera, contó entre sus amigos y admiradores a Hans Christian Andersen, Felix Mendelssohn, Frédéric Chopin y Robert y Clara Schumann. La reina Victoria se convirtió tanto en una fanática como en una amiga cercana. El álbum de Jenny Lind refleja su popularidad en la cultura norteamericana de

mediados del siglo XIX y todavía hoy pueden encontrarse álbumes con su nombre a la venta en diversas plataformas en línea. Además de álbumes, se fabricaron muñecas de Jenny Lind. El National History Museum de Washington, por ejemplo, cuenta entre su colección con una caja de *paper dolls* (muñecas de papel) que se vendían durante la década de 1850. La muñeca de papel, al igual que las imágenes del álbum, venía acompañada con vestidos intercambiables que representaban los diferentes personajes de la ópera encarnados por la soprano escocesa. Regan Shrumm analiza estas representaciones en un artículo para el museo¹⁴ y establece que las muñecas de papel y otras imágenes de Lind, más que reflejar su persona física o su fama mundial, retrataban un ideal para la mujer burguesa promedio. Lind aparece entonces como una mujer respetable sobre la cual proyectar una serie de valores deseados y no como la cantante de ópera famosa e independiente que fue.

No resulta sorprendente, entonces, que los álbumes de Jenny Lind llegaran importados hasta Bogotá y fueran un regalo de un hombre a una joven de su familia. En Colombia, como en toda Hispanoamérica, los procesos de formación de las identidades nacionales a través de las instituciones y de la cultura impresa estaban en pleno desarrollo. En la creación de esa idea de nación que llamamos a menudo “comunidad imaginada” —utilizando el término de Benedict Anderson—,¹⁵ las mujeres no eran concebidas como parte de la ciudadanía, la cual estaba reservada para quienes cumplieran con el requisito de ser hombres, mayores de edad, letrados y propietarios. A pesar de que varios proyectos como el de los liberales que a mediados de siglo concibieron una idea “ilustrada” de la ciudadanía que incluía la educación de la mujer como parte de la consolidación de la república,¹⁶ o la Constitución centro-federal de 1853 que permitió intentos, como el de la provincia de Vélez, de reconocer el derecho al voto de las mujeres por un breve periodo (hasta 1855), el valor de la población femenina estaba específicamente ligado a su rol dentro de la familia.¹⁷ Más que como soberanas, eran imaginadas como dependientes y como objeto de apropiación para la proyección de ideales de comportamiento, como lo ilustra la manipulación de la figura de Lind en la cultura impresa.¹⁸

La música, además, fue uno de los componentes principales de la limitada educación de las mujeres. En principio, las mujeres, exclusivamente las de la aristocracia, accedían a maestros particulares que las instruían en sus hogares en un repertorio popular con la finalidad de que las jóvenes fueran quienes entretuvieran a la familia y amigos en reuniones sociales. La música era una gracia, un adorno para la mujer, y, de la misma manera,¹⁹ la ópera funcionó en la Bogotá del XIX como una vitrina de exhibición social más que una verdadera actividad artística.²⁰ Por ello, que Agripina conservara un álbum de Jenny Lind habla de su estatus social, el de su familia, de las expectativas de su circuito social sobre las mujeres, del tipo y nivel de educación adquiridos, así como de los espacios y objetos de consumo a partir de los cuales se podían exhibir dichos atributos.

La dedicatoria de José María Samper es igualmente interesante en términos de la educación de la mujer y los debates sobre la cultura nacional. Su hermano especifica allí que le entrega el álbum como repositorio de poesía, lenguaje de “los ángeles”, que él ya ha abandonado.²¹ Samper elabora un recorrido por su propia formación como letrado y su comentario de abandonar la poesía hace referencia a la madurez personal del sujeto, que deja atrás sus preocupaciones juveniles o expresiones de su propio yo para dar lugar a una escritura narrativa que plantea inquietudes más amplias y conectadas con la realidad histórica y social de su tiempo. Este es un gesto que se replica en muchos de los escritores e intelectuales criollos del siglo XIX, quienes además encontraban un paralelo entre el desarrollo de la literatura nacional y la consolidación de un proyecto de nación moderno. Es el caso de Domingo F. Sarmiento y Bartolomé Mitre o de Guillermo Blest Gana, quien en el álbum de la chilena Lastenia Soffia —al que haré referencia en el siguiente apartado— dedica a su dueña un poema en el que también se refiere a abandonar la poesía. Esto no significa, por supuesto, un abandono de la práctica de lectura y escritura de poesía, que continuó siendo una preocupación del circuito letrado latinoamericano, pero esta asociación del lenguaje poético con el mundo de lo íntimo, frente a otros géneros como la novela o el ensayo como expresión de la realidad, trajo consigo también la percepción de que la poesía era una expresión más apropiada para las mujeres, asociadas al mundo de la sensibilidad y las emociones. A pesar de que en los álbumes ciertamente prevalecen las dedicatorias poéticas, esta división de géneros dentro del campo de la escritura tampoco funcionó de manera tajante, como demuestran los casos de prolíficas narradoras sudamericanas como Juana Manuela Gorriti, Clorinda Matto de Turner o Soledad Acosta. De cualquier modo, estas referencias y reflexiones en torno a la literatura y su estado nacional son muestra de que el álbum conformó tanto un espacio íntimo como uno de reflexión más abstracta sobre el arte y la sociedad decimonónicas.

De hecho, así como el álbum es, según muestra José María Samper, un espacio físico y simbólico en dónde reflexionar sobre el estado de la literatura nacional, es también un objeto sumamente autorreferencial: se exponen allí los códigos y circuitos de composición del propio álbum. En las dedicatorias son numerosas las referencias al álbum como objeto (a veces las notas de homenaje incluyen notas con instrucciones sobre dónde se debe colocar el texto que se está escribiendo o se comenta la calidad de las dedicatorias anteriores). También se encuentran frecuentemente menciones a su propósito social de establecer y mantener relaciones de amistad. Por ejemplo, en la página 14 del álbum de Agripina se encuentra un interesante poema escrito por ella en 1856 (figura 4), en el que hace referencia al propio álbum: la mujer se pregunta qué escribir allí, qué volcar sobre la página, si debe escribir sobre los amores o sus secretos. Estas páginas se presentan como un espacio flexible, no jerárquico, donde se puede no estar segura de qué hacer, donde se pueden ensayar formas y temas en un ámbito íntimo y de exploración —personal y literaria—; poblar, dice la mujer, “las hojas sin linaje y sin color”.²² Una amiga,

Victoria, le dedica también un poema en donde se refiere al álbum como espacio de conservación de la amistad y las emociones que se marchitan con el tiempo: “si las hojas de tu ‘álbum’ fueran como las ilusiones que el tiempo y el desengaño las marchita, deseo que tu precioso libro conserve *siempre* para ti, el verdor de la primavera”.²³

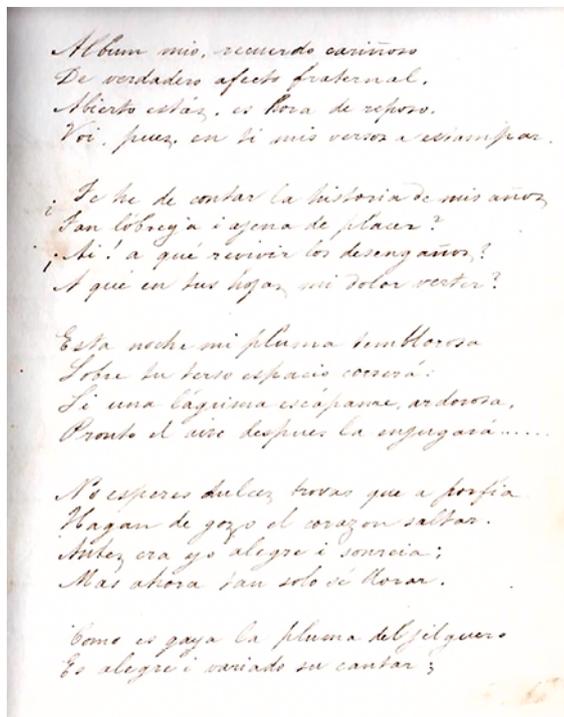


Figura 4.

Poema de Agripina Samper en el que reflexiona sobre la naturaleza del álbum y su contenido.

Fuente: ACHUN, Bogotá, Colección Familia Röthlisberger, Diarios, caja 2, carpeta 5.

Lastenia Soffia: función política y debates de género en las páginas del álbum

A diferencia de Agripina Samper, no existen datos de Lastenia Soffia más allá del álbum y de las breves referencias a ella en las biografías de su esposo, el diplomático chileno José Antonio Soffia. Su esposo había oficiado como enviado extraordinario y ministro plenipotenciario chileno en Bogotá, donde la pareja se radicó entre 1881 y 1886. Teniendo entre sus objetivos mejorar la imagen de Chile en Colombia y prevenir su intromisión en los planes asociados al triunfo en la Guerra del Pacífico, Soffia buscó ganar el favor de la élite política y letrada colombiana por medio de estrategias culturales. Conocedor de los gustos literarios de la clase política local, Soffia aprovechó su vocación como poeta para vincularse con esta, promoviendo proyectos editoriales, espacios de sociabilidad e intercambios de libros. Ejercido durante cinco años, este accionar le ganó el favor del medio letrado capitalino, que cambió su opinión negativa frente a Chile y que incluso, luego de su repentina muerte en 1886, le homenajeó como a uno de los suyos por sus diversos aportes a la cultura nacional.²⁴

El vaivén entre la temática y funciones públicas y privadas de este cuaderno se ve también con la presencia, junto a los autores mencionados, de poemas como los de una amiga de Lastenia Soffia, H. de Irisarri.²⁵ Sus versos hablan de temas de la intimidad femenina como el matrimonio y la maternidad, y la pérdida de una hija por parte de la amiga de Lastenia. También se destaca el poema *La mujer*, del escritor chileno Ambrosio Montt (1877), en el cual el autor detalla de forma prescriptiva el comportamiento ideal de una mujer. Encontramos así que el álbum se vuelve en ocasiones un manual no solo sobre cómo escribir o conservar un álbum, sino también sobre cómo debe comportarse, en este caso, la mujer que lo posee. Montt ilustra el ideal de mujer acudiendo, en primer lugar, a dos imágenes igualmente negativas ante los ojos del poeta: la costumbre asiática del harem, que quita independencia a la mujer, y los “comicios” (el derecho a voto) que se promueven en Europa y América y que “desnaturalizan” al género femenino: “la mujer sumada en grupo, doméstico o político, es mujer disminuida”.²⁶ El texto es de 1877, razón por la cual llama también la atención la circulación inmediata de las noticias sobre los movimientos por los derechos de la mujer en otras regiones, los cuales se conciben “en grupo” como dice Montt, o en redes de amistades políticas, como lo entiende Segato.²⁷



Figura 5.
Primera página ilustrada del álbum de Lastenia Soffia, 1879-1886.

Fuente: "Lastenia Soffia de Soffia", 1879-1886. Biblioteca Luis Ángel Arango (BLAA), Bogotá, Libros Raros y Manuscritos, MSS2114.

El autor continúa luego con otra imagen en la que compara el rol de la mujer en el ejército como *vivandera*, es decir, como acompañante y proveedora de alimentos, ropa e incluso de servicios sexuales entre los soldados. Aunque el rol de las vivanderas fue sumamente criticado y despreciado dentro de los ejércitos latinoamericanos en vías de modernización,²⁸ Montt sostiene que prefiere este rol femenino al de la mujer que vota, a quien se refiere como *virago* (desviada, marimacho):

La mujer hace en los comicios todavía peor figura que en los campamentos. La quiero vivandera ántes que virago. La vivandera á lo menos asiste al soldado, le alienta al combate y alivia su muerte dándole sus brazos en lugar del áspero suelo de la batalla. La vivandera tiene su momento de mujer, y lo tiene hermoso y patético.
²⁹

El autor chileno destaca así el perfil de un tipo de mujer que, aunque ocupa un espacio por fuera del hogar, en la guerra y el campo de batalla

sabe conservar su rol doméstico y subordinado a la figura masculina, a diferencia de lo que ocurriría con la mujer sufragista en la mirada de Montt y de muchos otros intelectuales que se opusieron a la emancipación política de la mujer. Así, Montt llega a la conclusión:

¿Por qué vagar de polo á polo entre las extremas paradojas del harem y de los comicios, y no detenerse en ese plácido meridiano de verdad, de luz y de acierto que se llama el hogar?

Al corazón de la mujer, que es todo pudor y todo misterio, ha de llegar el poder como llega el amor: callado, tímido, dado muy al oído, poseído muy en secreto.³⁰

Si el álbum es una dimensión en la que la mujer expone sus afectos, los consolida en comunidad y se expone a su vez a ideas políticas y culturales de todo tipo (“sin linaje” como dice Agripina), entonces Montt, tal vez consciente de las afrentas que esto pudiera presentar al ideal doméstico y sumiso de la mujer del siglo XIX, decide plasmar aquí un texto que funciona como recordatorio (para la dueña del álbum y su comunidad afectiva/lectora) de dicho ideal. Según Montt, la mujer, a diferencia de lo que pudiera peligrosamente sugerir el álbum, debe permanecer en el espacio de lo secreto.



Figura 6.

Dibujo de Rosa Ponce de Portocarrero en el álbum de Lastenia Soffia.

Fuente: "Lastenia Soffia de Soffia", 1879-1886. BLAA, Bogotá, Libros Raros y Manuscritos, MSS2114.

Del álbum de Lastenia quisiera destacar, por último, la presencia de un dibujo de la pintora Rosa Ponce de Portocarrero (figura 6), a quien el escritor José Asunción Silva dedicó una carta abierta en defensa del arte que fue publicada en 1892 con el título "Elogio del arte" en la revista *Gris* de Bogotá y reproducida por la revista *Azul* de México en 1894.³¹ En esta carta, el escritor recuerda un encuentro con la pintora en 1888 en su chalet de Funza, momento en el que discutieron ideas acerca del arte mientras que detrás de ellos oían las voces de los demás visitantes hombres que debatían "sus graves cuestiones económicas". Silva concibe allí el arte como opuesto a la lógica del capital económico e industrial y halla complicidad en esta artista mujer. El dibujo a lápiz que Rosa Ponce le dedica a Lastenia en su álbum representa a un ángel tocando una zampoña (un instrumento local, andino). Al parecer, está llamando a los pájaros que, encantados, serán atrapados en la jaula que se encuentra a sus pies. De alguna manera, la imagen de la artista parece replicar el elogio del arte

de Silva, sugiriendo que es la música del instrumento la que logra cautivar a los pájaros, en lugar de que la música de la naturaleza cautive al oído humano —o celestial, en este caso—.

La presencia de Rosa Ponce en este álbum es significativa, ya que a finales del siglo XIX la educación artística de las señoras y señoritas se reducía —como en el caso analizado de la educación musical— al aprendizaje de actividades domésticas y artes decorativas con clases de bordado, música y pintura de flores y bodegones, que son motivo frecuente en los álbumes femeninos y que, desde lo doméstico y manual, también forman un lenguaje y un tipo de conocimiento que debe ser incorporado al estudio de la vida de las mujeres.³² La dificultad para acceder a la enseñanza del arte oficial impidió que las mujeres de finales del siglo XIX y comienzos del XX contaran con el reconocimiento y la legitimidad que tenían los hombres, al no considerarse su labor como un ejercicio profesional. Por ello, su producción artística fue casi invisible para la historia del arte colombiano.³³ Es posible entonces que el álbum funcionara para las mujeres como una esfera abierta y más democrática para incursionar en la pintura o el dibujo y poder desplegar su trabajo a la par de los hombres. Las redes de amistad con otras mujeres hicieron posible tener un espacio para su arte en las páginas de sus álbumes y ser reconocidas, en esos lazos afectivos, también por su valor artístico. De hecho, poco se sabe de Rosa Ponce de Portocarrero más allá de algunas menciones en la prensa del siglo XIX que dan cuenta de su participación en exposiciones y eventos cívicos, así como su producción artística constante, destacándose el hecho de que fue la primera profesora mujer de la sección de pintura de la Escuela de Bellas Artes entre 1907 y 1911. El Museo del Banco de la República conserva en su colección permanente un retrato hecho por Ponce de Portocarrero en 1905. *Retrato de una señora* (figura 7) plasma una imagen, que parece inconclusa, de una mujer melancólica en la cual se destacan los detalles de las flores que adornan el cabello y la transparencia del vestido. En la descripción del museo se pone énfasis en la firma de la artista, que indica que estaba casada. Esto resulta curioso porque, al igual que con la música, algunos críticos de la época consideraban que al ser la pintura solo un pasatiempo, este pasaría a un segundo plano cuando la mujer contrajera matrimonio.³⁴ Sin embargo, Rosa Ponce de Portocarrero probablemente pensó su arte y a sí misma en relación con el arte en un plano profesional.

Por último, quisiera señalar el carácter móvil de los motivos del álbum. Mientras que el de Lastenia registra la vida política y cultural en su estadía en Bogotá durante los primeros años de la década de 1880, con la muerte de su esposo, el cuaderno pasa a ser un receptáculo de textos en expresión de condolencias a la reciente viuda. José Antonio Soffia muere en el momento en que se disponía a trasladarse con Lastenia desde Bogotá a Buenos Aires, su siguiente destino diplomático.



Figura 7.

Retrato de una señora.

Fuente: Rosa Ponce de Portocarrero, *Retrato de señora*, 1905, acuarela. Museo del Banco de la República, Bogotá. AP5315.

María Gregoria de Haro: comunidades transnacionales e intervenciones personales

El último álbum a analizar es el de María Gregoria de Haro, fechado en 1867, según indica el catálogo de la Biblioteca Luis Ángel Arango donde se encuentra alojado, pero en el que se incluyen algunos textos más antiguos, de la década de 1850. El álbum tiene una cubierta negra con detalles florales en nácar y refileados en dorado (figura 8), ambas decoraciones muy populares entre los álbumes decimonónicos. Las hojas en su interior son de diferentes colores, lo que indica que fueron agregadas o intercaladas con las hojas del libro original. ¿Quién fue María Gregoria de Haro? Nuevamente nos encontramos ante la odiosa tarea de deducir su biografía a partir de la de los hombres con quienes estuvo vinculada. Incluso, algunos recientes artículos que se detienen en su vida no solo la

piensan en relación con una figura masculina (en este caso, el líder del llamado periodo de Regeneración, Rafael Núñez, con quien mantuvo una larga relación nunca oficializada), sino que también la incluyen dentro del colectivo de “las mujeres que amaron a Rafael Núñez” o “las regeneradoras de Núñez”.³⁵

María Gregoria de Haro nació en Bogotá probablemente en 1838. Era hija de Juan de Dios de Haro y doña Felipa Trespalcacios, personas distinguidas, pero de escasos recursos, lo que llevó a sus padres a unirla en matrimonio a los trece años con Proto Rodríguez, un oficial del ejército que le llevaba diez años. Enviudó muy joven y comenzó a estudiar inglés con una mujer inglesa, quien, al parecer, le presentó a Dundas Logan, un comerciante británico exportador de quina, cuarenta años mayor que ella, con quien se casó a los diecisiete años. Algunos registros históricos señalan que Logan era alcohólico y golpeaba a su joven esposa.³⁶

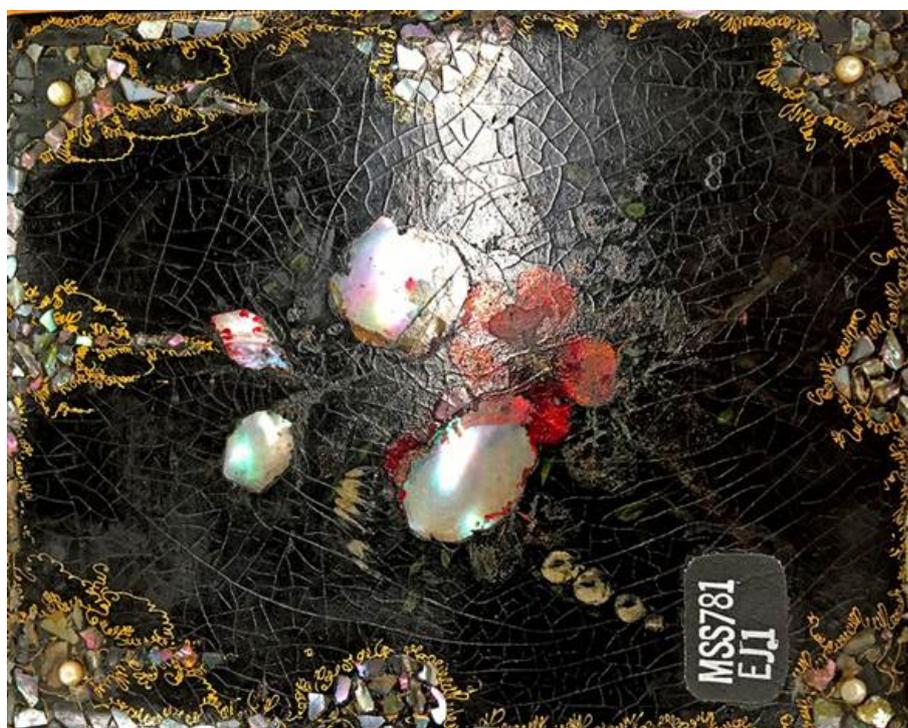


Figura 8.

Cubierta del álbum de María Gregoria de Haro.

Fuente: “Álbum de recuerdos de María Gregoria de Haro”, Bogotá, 1867. BLAA, Bogotá, Libros Raros y Manuscritos, MSS781.

María Gregoria de Haro era culta, componía poesía y frecuentaba las tertulias literarias. En una de ellas conoció, a los veintidós años, a Rafael Núñez, con quien mantuvo una nutrida correspondencia (en la que, además, se hace referencia a un hijo que María Gregoria esperaba de él y que murió antes de nacer). Tiempo después, Gregoria se separó de su marido y se marchó a Nueva York. Impulsado por el inestable clima político, Núñez la siguió y permaneció con ella en Estados Unidos por varios años. En 1865, Núñez fue nombrado cónsul en Francia y De Haro lo acompañó. Años después, lo trasladaron a Liverpool, pero esta vez la mujer no viajó con él. La pareja terminó y nunca más volvieron a verse.

En 1868 De Haro regresó a Nueva York muy enferma. Allí, la recibieron Rafael Pombo, el venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde y otros amigos. El doctor Dickson, médico norteamericano, la atendió en su clínica y, probablemente, le presentó al que sería su tercer marido, el escandinavo H. P. Gad. Este último murió en 1889 y María Gregoria regresó a París hasta su muerte el 5 de abril de 1913. Tenía cerca de 75 años.

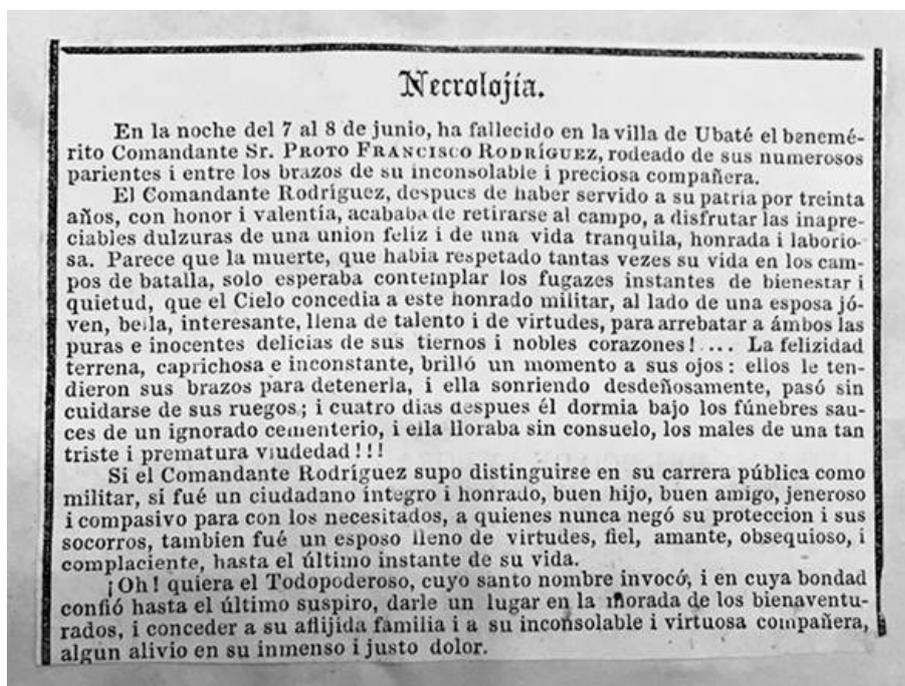


Figura 9.

Recorte de necrológica del comandante Proto Francisco Rodríguez.

Fuente: "Álbum de recuerdos de María Gregoria de Haro", Bogotá, 1867. BLAA, Bogotá, Libros Raros y Manuscritos, MSS781.

Con esta extensa e intensa vida en lo social y en lo personal, el álbum de De Haro encarna la red transnacional de amistades y personalidades que acompañaron a la mujer a lo largo de su vida. A diferencia de los anteriores, este ejemplar introduce, junto con textos manuscritos y dibujos, recortes de la prensa tanto colombiana como norteamericana, así como algunos grabados de litógrafos e ilustradores europeos y norteamericanos. En la primera página, por ejemplo, se encuentra pegado un grabado titulado *The Storm* (La Tormenta) del artista neoyorquino John William Casilear (1811-1893). También se incluye el recorte de una imagen con el título de *Madre e hijo* proveniente de la *Sartains Magazine*, de enero de 1851. Esta revista norteamericana de mediados del siglo XIX fue reconocida por sus litografías a color. Estaba enfocada en la difusión de la literatura y del arte y contó entre sus colaboradores a Henry Wadsworth Longfellow, Edgar Allan Poe, entre otros.

Junto con una dedicatoria de su padre, fechada en 1867, llama la atención que uno de los primeros contenidos del álbum de María Gregoria sean dos necrológicas recortadas de la prensa sobre la muerte de su primer marido, Proto Francisco Rodríguez (figura 9). Como si esa muerte y su viudez marcaran el inicio de lo que efectivamente fue una nueva etapa para

la muy joven mujer, una etapa de activa vida social y relaciones amistosas dentro de una comunidad que incluirá varias naciones y culturas: la colombiana, la inglesa de su segundo marido, la norteamericana y la francesa con su exilio.

Otro aspecto interesante de este álbum son las intervenciones manuales que la mujer realiza en algunos grabados y recortes de la prensa extranjera. La escritura y la lectura se combinan aquí con otras prácticas como las de recortar y pegar materiales gráficos y textuales provenientes, en su mayoría, de imprentas y periódicos, lo que constituyó también la base de otro tipo de álbumes denominados en inglés como *scrapbooks*. Ellen Gruber Garvey define el *scrapbooking* como la acción de “escribir con tijeras” ya que quien posee un álbum de recortes (el de María Gregoria combina el *scrapbooking* con el tradicional álbum de amistad) manipula materiales replicando el rol de un editor e inclusive el de un escritor. Al guardar materiales impresos y ordenarlos en una manera propia que exprese ideas o gustos propios también, el individuo crea un valor agregado en el acto de lectura para sí mismo y para su comunidad.³⁷ A través de la técnica del *collage*, y anticipándose a los movimientos de vanguardia del siglo XX, las usuarias de álbumes como María Gregoria reubicaron y recontextualizaron imágenes y textos en una página en blanco, proponiendo nuevos significados.³⁸

El primer caso es un recorte de un grabado cuyo origen no se indica y está intervenido con colores (posiblemente acuarelas, figura 10).



Figura 10.

Intervención de María Gregoria de Haro sobre un recorte de prensa.

Fuente: “Álbum de recuerdos de María Gregoria de Haro”, Bogotá, 1867. BLAA, Bogotá, Libros Raros y Manuscritos, MSS781.

En un estilo similar, se incluye un dibujo (que se puede deducir, entonces, que es propio) sin inscripciones que imita la estética paisajística del anterior y que retrata una escena de invierno (figura 11). El dibujo va seguido de un poema titulado *El invierno*, firmado por Mariano Manrique. Si bien no es un recorte, esta pintura sugiere una interpretación personal del poema de Manrique que acentúa el carácter combinado del álbum entre escritura y visualidad.

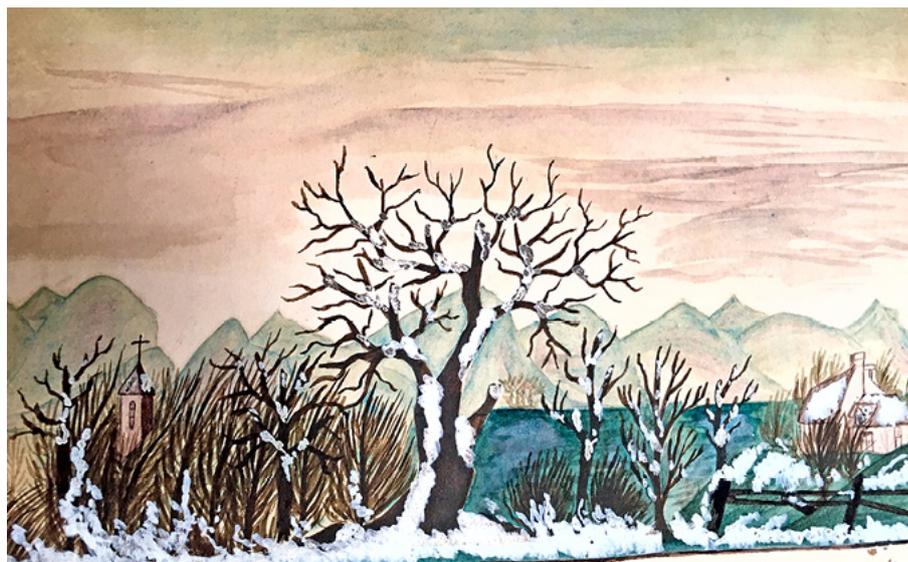


Figura 11.

**Ilustración de posible autoría de De Haro en su álbum,
acompañando el poema *El invierno* de Mariano Manrique.**

Fuente: “Álbum de recuerdos de María Gregoria de Haro”, Bogotá,
1867. BLAA, Bogotá, Libros Raros y Manuscritos, MSS781.

La segunda imagen intervenida es una copia de un grabado de tipos galeses con la inscripción *forget me not*, la cual fue regalada a la mujer como recuerdo (figura 12). Los grabados fueron producidos en la década de 1850 por Newman and Co., un grupo de editores y grabadores de Londres. Generalmente se vendían como set (por eso venían numerados). María Gregoria conservó dos de ellos en su álbum. A pesar de que las intervenciones de María Gregoria no llegan a la dimensión de las que Elizabeth Siegel incluye en su estudio sobre las mujeres inglesas en la era victoriana, *Playing with Pictures*,³⁹ sí podemos pensarlas dentro de la misma intención de apropiación del material impreso y como muestra de la educación y habilidades de su realizadora para manipular un nuevo lenguaje visual como el de las impresiones y, paralelamente, el de la fotografía (aunque no haya ejemplares en este álbum).

Un retrato al lápiz de María Antonieta sobre una hoja troquelada de álbum, un tapiz bordado con un paisaje y una ilustración floral de Victoria Fraser —una de las hijas del escocés Santiago Fraser que luchó en las guerras de Independencia bajo las órdenes de Bolívar— son otros de los materiales visuales que conforman el álbum de María Gregoria de Haro. Todos revelan la heterogeneidad del álbum como objeto, su valor social y su registro de los saberes, conocimientos y formas de interpretación individuales del contexto sociocultural en el que el álbum se compone. La última página del álbum de María Gregoria contiene una frase en la que la mujer se expresa sobre un aspecto central de la naturaleza del álbum como es el paso del tiempo: “qué vida tan corta!! Y qué días tan largos!!”.⁴⁰ En el siglo XIX, la frase también resonaba entre las mujeres de clase alta, quienes encontraban en la cultura de su época el florecimiento de varios pasatiempos —música, pintura, bordado, entre otros—, todos ellos

reflejados en las páginas del álbum. La expresión refleja también el largo y diverso recorrido de espacios, personalidades y culturas que marcaron la vida de María Gregoria de Haro y que ella misma quiso plasmar entre sus recuerdos para la posteridad.

Para concluir, quisiera volver al presente y reflexionar desde aquí y ahora sobre los álbumes dentro de lo que entiendo como un archivo feminista, en este caso, del siglo XIX colombiano y latinoamericano. Las tres mujeres presentadas no fueron necesariamente feministas (un término que además resultaría un tanto anacrónico para ellas), pero sí buscaron, dentro de sus álbumes y redes de amistad, canales de acceso a otras formas de entender las relaciones sociales y de género de su tiempo. Esos espacios y dinámicas han permanecido por mucho tiempo por fuera de la mirada monolítica masculina que constituyó la historia y determinó qué registros eran válidos dentro del archivo de una sociedad determinada. Incorporar fuentes heterogéneas como el álbum que debate, por ejemplo, la primacía de la familia o de la letra como centrales en la vida social de un sujeto, que burla órdenes, temas y objetos, es sin lugar a dudas una forma de crear y legitimar nuevos parámetros a partir de los cuales entender la creación y circulación del conocimiento.

La pluralidad del álbum nos facilita la vuelta a los inicios de nuestras naciones para desarmarlas también en esta reevaluación de la historia, nuestro presente y futuro, buscar otras formas menos estables y más permeables entre lo local y lo global (como las que ofrecen estos álbumes de mujeres). Estas mujeres del pasado pueden ofrecernos otros caminos posibles a los que nos ofreció la historia oficial y patriarcal. Es importante señalar que el trabajo de búsqueda y de recuperación de fuentes diversas, siguiendo los pasos de mujeres desconocidas, aún es una tarea difícil. Las instituciones, las bibliotecas y la literatura y la historia como disciplinas siguen rigiéndose por categorías fijas, por conceptos de patrimonio y registro literario e histórico que se resiste a la mirada sobre estos objetos, los cuales quedan entonces fuera del catálogo y de la mirada dominante de la investigación.

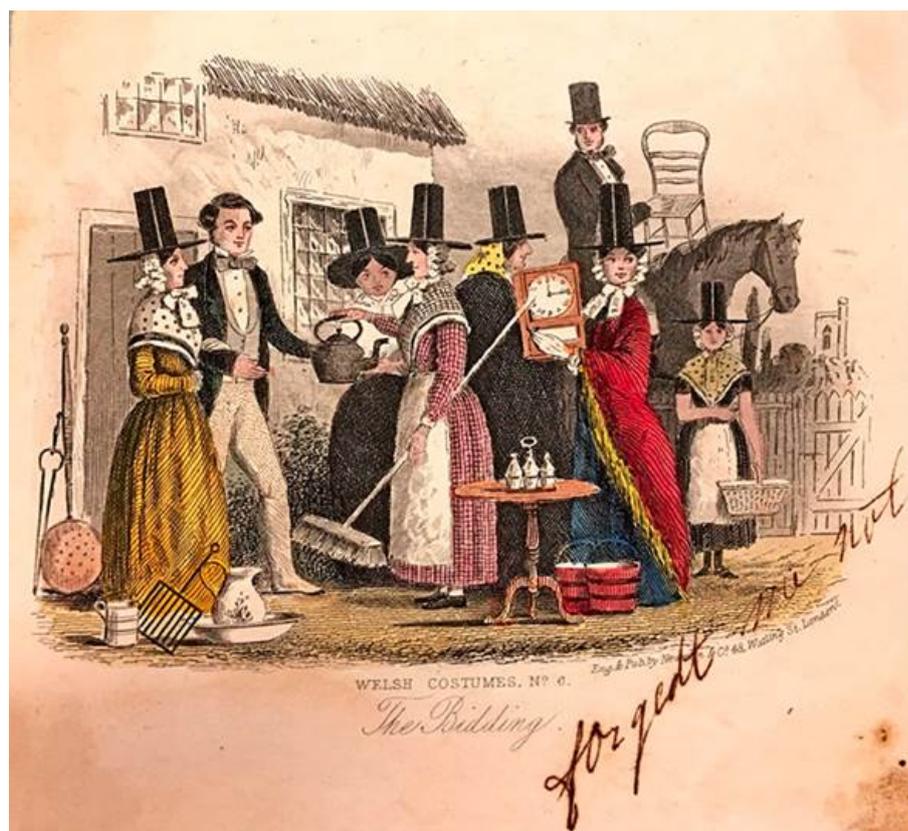


Figura 12.

Postal de tipos galeses, en este caso representando la escena de una subasta (*bidding*).

Fuente: “Álbum de recuerdos de María Gregoria de Haro”, Bogotá, 1867. BLAA, Bogotá, Libros Raros y Manuscritos, MSS781.

En el epílogo a *The Fantasy of Feminist History*, la historiadora norteamericana Joan Wallach Scott reflexiona sobre la posibilidad y los significados de pensar en un “archivo feminista”, es decir, en un espacio físico y discursivo en donde los materiales, objetos y textos que lo compongan contengan en sí mismos una crítica —desde una perspectiva de género— a la idea de archivo como repositorio fijo de un pasado también inmóvil.⁴¹ Scott concluye que el archivo es un espacio potencial de la memoria, en el cual un lugar —u objeto, agregaría— cuidadosamente construido puede volverse una zona infinita de imaginación y crítica, en donde tanto el mismo archivo como quien lo aborda se ven afectados y cambian. En esta misma línea es que propongo un acercamiento a los álbumes femeninos del siglo XIX. Bajo esta perspectiva, los álbumes son espacios de reafirmación y contestación a los discursos que, según Foucault, determinan el archivo de un periodo particular.⁴² No encontramos allí, tal como se hizo evidente en este ensayo, solo acuerdos y convenciones hegemónicas de la construcción de la cultura colombiana del siglo XIX, sino que hay también lugar para la expresión de la crítica y distancia hacia aquellos. Pensar la sociedad decimonónica desde un objeto femenino, por otra parte, es un acto que busca rescatar el valor crítico del archivo y mostrar, desde la intervención de las mujeres, los espacios si

no diversos en términos de raza o clase, sí heterogéneos y mucho menos visibles o fijos en donde se construye la cultura y nuestros modos de leerla.

Obras citadas

I. FUENTES PRIMARIAS

Archivos

Archivo Central e Histórico de la Universidad Nacional de Colombia (ACHUN), Bogotá, Colombia
Colección Familia Röthlisberger
Biblioteca Luis Ángel Arango (BLAA), Bogotá, Colombia
Libros Raros y Manuscritos

II. FUENTES SECUNDARIAS

Alzate, Carolina. “Disciplinando cuerpos y escritura. Agripina Samper sobre George Sand, las mujeres y la literatura (1871)”. *Anclajes* 21.3 (2017): 7-24.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflection on the Origins and Spread of Nationalism*. Londres-Nueva York: Verso, 1983.

Bachman, Laurence. “Female Friendship and Gender Transformation”. *European Journal of Women’s Studies* 21.2 (2014): 165-179. <https://doi.org/10.1177/1350506813515856>.

Barriga Monroy, Martha Lucía. “La educación musical de la mujer en Bogotá de 1880 a 1920”. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana* 4 (2012). https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_educacion_latinoamericana/article/view/1472.

Bourdieu, Pierre. *Distinction: Social Critique of the Judgement of Taste*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1984.

Chambers, Sarah. “Republican Friendship: Manuela Saenz Writes Women into the Nation, 1835-1856”. *Hispanic American Historical Review* 81.2 (2001): 225-257. <https://doi.org/10.1215/00182168-81-2-225>.

Del Castillo, Nicolás. *El primer Núñez*. Bogotá: Tercer Mundo, 1972.

Di Bello, Patrizia. *Women’s Albums and Photography in Victorian England: Ladies, Mothers and Flirts*. Farnham: Ashgate, 2007.

“Elogio del arte de José Asunción Silva”. *Semana* (2016). <https://www.semana.com/arte/articulo/jose-asuncion-silva-carra-abierta-pintora-rosa-ponce-de-portocarrero-prosa/48936/?fbclid=IwAR2nv-LcWE0YQ9htiIyyYCdzyAjQDQOZbGp7wQE8j8lhZmEF3j8qdtqW-p0>.

Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. Nueva York: Harper and Row, 1972.

Garvey, Ellen Gruber. *Writing with Scissors: American Scrapbooks from the Civil War to the Harlem Renaissance*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Gómez Camargo, Lisa Cristina. *Construcción de la ciudadanía de las mujeres en Colombia: cuatro acontecimientos históricos*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2019.

Lasser, Carole. "‘Let Us Be Sisters Forever’: The Sororal Model of Nineteenth-Century Female Friendship". *Signs* 14 (1988): 158-181.

Miseres, Vanesa. "Las últimas de la fila: representación de las rabonas en la literatura y cultura visual decimonónica". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 40.80 (2014): 187-206.

Miseres, Vanesa. "Solicitudes de amistad: el uso del álbum como red de sociabilidad y práctica de escritura femeninas". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 22 (2018): 9-27. <http://doi.org/10.1353/hcs.2018.0002>.

Murillo Sandoval, Juan David. "Estrategias culturales al servicio de la diplomacia chilena: La misión de José Antonio Soffía en Bogotá, 1881-1886". *Araucaria* 19.38 (2017): 495-517.

Pedraza Gómez, Zandra. "La educación de las mujeres: el avance de las formas modernas de feminidad en Colombia". *Revista de Estudios Sociales* 41 (2011): 72-83.

Pikielny, Astrid. "Rita Segato. ‘Es un equívoco pensar que la distancia física no es una distancia social’". *La Nación* [Buenos Aires] may. 2, 2020. <https://www.lanacion.com.ar/opinion/biografiarita-segato-es-un-equivoco-pensar-que-la-distancia-fisica-no-es-una-distancia-social-nid2360208/>.

Pratt, Mary Louise. "Women, Literature, and National Brotherhood". *Women, Culture, and Politics in Latin America*. Eds. Emilie Bergmann et al. Los Ángeles: University of California Press, 1990. 48-72.

Rojas, Cristina. "La construcción de la ciudadanía en Colombia durante el gran siglo diecinueve 1810-1929". *Poligramas* 29 (2008): 295-333.

Siegel, Elizabeth, P. Di Bello, Marta Weiss y Miranda Hofelt. *Playing with Pictures: The Art of Victorian Photocollage*. New Haven: Yale University Press, 2010.

Scott, Joan Wallach. *The Fantasy of Feminist History*. Durham: Duke University Press, 2012.

Shrumm, Regan. "Meet Jenny Lind, One of America’s First Female Celebrities". *National Museum of American History*. Mar. 16, 2016. <http://americanhistory.si.edu/blog/jenny-lind>.

Smith-Rosenberg, Carroll. "The Female World of Love and Ritual: Relations Between Women in Nineteenth-Century America". *Signs* 1.1 (1975): 1-29.

Sourdis Nájera, Adelaida. "Mujeres que amaron a Núñez". *Revista credencial* (2013). <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/mujeres-que-amaron-nunez>.

Uribe, Verónica. "El Álbum de Antigüedades neogranadinas de Liborio Zerda". *Boletín de Historia y Antigüedades* 864 (2017): 73-113.

Notas

- 1 Zandra Pedraza Gómez, “La educación de las mujeres: el avance de las formas modernas de feminidad en Colombia”, *Revista de Estudios Sociales* 41 (2011): 74.
- 2 Pedraza 74.
- 3 Pedraza 74.
- 4 Carole Lasser, “Let Us Be Sisters Forever: The Sororal Model of Nineteenth-Century Female Friendship”, *Signs* 14 (1988): 160.
- 5 Carroll Smith-Rosenberg, “The Female World of Love and Ritual: Relations between Women in Nineteenth-Century America”, *Signs* 1.1 (1975): 1.
- 6 Laurence Bachman, “Female Friendship and Gender Transformation”, *European Journal of Women’s Studies* 21.2 (2014): 167. <https://doi.org/10.1177/1350506813515856>.
- 7 Astrid Pikielny, “Rita Segato. ‘Es un equívoco pensar que la distancia física no es una distancia social’”, *La Nación* [Buenos Aires] may. 2, 2020. <https://www.lanacion.com.ar/opinion/biografiarita-segato-es-un-equivo-pensar-que-la-distancia-fisica-no-es-una-distancia-social-nid2360208/>.
- 8 Sarah Chambers, “Republican Friendship: Manuela Sáenz Writes Women into the Nation, 1835-1856”, *Hispanic American Historical Review* 81.2 (2001): 253. <https://doi.org/10.1215/00182168-81-2-225>.
- 9 Vanesa Miseres, “Solicitudes de amistad: el uso del álbum como red de sociabilidad y práctica de escritura femeninas”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 22 (2018): 11. <http://doi.org/10.1353/hcs.2018.0002>.
- 10 Verónica Uribe, “El Álbum de Antigüedades neogranadinas de Liborio Zerda”, *Boletín de Historia y Antigüedades* 864 (2017): 76-77.
- 11 Carolina Alzate, “Disciplinando cuerpos y escritura. Agripina Samper sobre George Sand, las mujeres y la literatura (1871)”, *Anclajes* 21.3 (2017): 7-8.
- 12 Expreso aquí mi agradecimiento a las investigadoras Carolina Alzate y Mercedes López Rodríguez por haberme facilitado el acceso al álbum de Agripina Samper. También a Carolina Alzate por la guía, asesoramiento y compañía en mi investigación del resto de los álbumes.
- 13 Un dato curioso: la historia de la fama de Jenny Lind en EE. UU. es el centro de la película musical *The Greatest Showman*, del 2017.
- 14 Regan Shrumm, “Meet Jenny Lind, One of America’s First Female Celebrities”, *National Museum of American History*, mar. 16, 2016. <https://americanhistory.si.edu/blog/jenny-lind>.
- 15 Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflection on the Origins and Spread of Nationalism* (Londres-Nueva York: Verso, 1983).
- 16 Cristina Rojas, “La construcción de la ciudadanía en Colombia durante el gran siglo diecinueve 1810-1929”, *Poligramas* 29 (2008): 304.
- 17 Lisa Cristina Gómez Camargo, *Construcción de la ciudadanía de las mujeres en Colombia: cuatro acontecimientos históricos* (Bogotá: Universidad del Externado de Colombia, 2019) 185-200.
- 18 Mary Louise Pratt, “Women, Literature, and National Brotherhood”, *Women, Culture, and Politics in Latin America*, eds. Emilie Bergmann et al. (Los Ángeles: University of California Press, 1990) 7.
- 19 Martha Lucía Barriga Monroy, “La educación musical de la mujer en Bogotá de 1880 a 1920”, *Revista Historia de la Educación Latinoamericana* 4 (2012). https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_educacion_latinoamericana/article/view/1472.
- 20 Esta apreciación de la música como “adorno” femenino prevaleció hasta finales de siglo XIX, cuando en Bogotá se funda, por ejemplo, la Academia Nacional de Música en 1882. A partir de entonces, la música se convirtió paulatinamente en una profesión posible y respetable para la mujer, quien debía, sin embargo, mantener la soltería para poder desarrollarse como maestra.

- 21 Archivo Central e Histórico de la Universidad Nacional de Colombia (ACHUN), Bogotá, Colección Familia Röthlisberger, Diarios, caja 2, carpeta 5.
- 22 ACHUN, Bogotá, Colección Familia Röthlisberger, Diarios, caja 2, carpeta 5, f. 15
- 23 ACHUN, Bogotá, Colección Familia Röthlisberger, Diarios, caja 2, carpeta 5, f. 24. Destacado en el original.
- 24 Juan David Murillo Sandoval, “Estrategias culturales al servicio de la diplomacia chilena: La misión de José Antonio Soffia en Bogotá, 1881-1886”, *Araucaria* 19.38 (2017): 496.
- 25 Acompañado de una inscripción en lápiz que señala que es la “hija del famoso Irisarri”, que puede referirse al poeta Hermónejes de Irisarri, hijo a su vez de Antonio José de Irisarri, un ilustre guatemalteco que sobresalió en las luchas independentistas en Hispanoamérica.
- 26 “Lastenia Soffia de Soffia”, 1879-1886. Biblioteca Luis Ángel Arango (BLAA), Bogotá, Libros Raros y Manuscritos, MSS2114, ff. 28-29.
- 27 Pikielny.
- 28 Vanesa Miseres, “Las u#ltimas de la fila: representacio#n de las rabonas en la literatura y cultura visual decimono#nica”, *Revista de Cri#tica Literaria Latinoamericana* 40.80 (2014): 190.
- 29 “Lastenia Soffia de Soffia”, 1879-1886. BLAA, Bogotá, Libros Raros y Manuscritos, MSS2114, f. 30.
- 30 “Lastenia Soffia de Soffia”, 1879-1886. BLAA, Bogotá, Libros Raros y Manuscritos, MSS2114, f. 30.
- 31 La carta de Silva a Rosa Ponce puede encontrarse en “Elogio del arte de José Asunción Silva”, *Semana* (2016). <https://www.semana.com/arte/articulo/jose-asuncion-silva-carta-abierta-pintora-rosa-ponce-de-portocarrero-prosa/48936/?fbclid=IwAR2nv-LcWE0YQ9htiIyyYCdzyAjQDQOZbGp7wQE8j8lhZmEF3j8qdtqW-p0>.
- 32 A finales del siglo XIX se permitió que asistieran a la cátedra de paisaje en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia que había sido creada en 1886. Sin embargo, solo fue en 1904 cuando se permitió la admisión de mujeres como alumnas regulares y pudieron participar en clases con modelos desnudos, pues hasta entonces se consideraba que su asistencia a este tipo de actividades iba en detrimento de las virtudes femeninas.
- 33 Rosa Ponce de Portocarrero, *Retrato de señora*, 1905, acuarela. Museo del Banco de la República, Bogotá. <https://www.banrepcultural.org/coleccion-d-e-arte/obra/retrato-de-senora-ap5315>.
- 34 Hay en el álbum otro dibujo de mujer, Ana Vázquez A., sobre la cual no he encontrado información por el momento. Otra vez es un ángel en una escena celestial con pájaros levantando un paño que lleva el nombre de la dueña del álbum. Detrás, aparecen las montañas de los Andes.
- 35 Me refiero, por ejemplo, al artículo de Adelaida Sourdis Nájera, “Mujeres que amaron a Núñez”, *Revista Credencial* (2013). <https://www.revistacredencial.com/historia/temas/mujeres-que-amaron-nunez>.
- 36 Nicolás del Castillo, *El primer Núñez* (Bogotá: Tercer Mundo, 1972). Citado por Sourdis.
- 37 Ellen Gruber Garvey, *Writing with Scissors: American Scrapbooks from the Civil War to the Harlem Renaissance* (Oxford: Oxford University Press, 2013) 4.
- 38 Patrizia Di Bello, *Women’s Albums and Photography in Victorian England: Ladies, Mothers and Flirts* (Farnham: Ashgate, 2007) 3.
- 39 Elizabeth Siegel, P. Di Bello, Marta Weiss y Miranda Hofelt, *Playing with Pictures: The Art of Victorian Photocollage* (New Haven: Yale University Press, 2010).
- 40 “Álbum de recuerdos de María Gregoria de Haro”, Bogotá, 1867. BLAA, Bogotá, Libros Raros y Manuscritos, MSS781, f. 82.

- 41 Joan Wallach Scott, *The Fantasy of Feminist History* (Durham: Duke University Press, 2012) 147.
- 42 Scott 128; Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge* (Nueva York: Harper and Row, 1972).