

estudios

Periodismo, novela e imagen en torno a 1880. Soledad Acosta de Samper y su narrativa visual de cortar y pegar

Journalism, Novel and Image Around 1880. Soledad Acosta de Samper and Her Cut-and-Paste Visual Narrative

Jornalismo, romance e imagem por volta de 1880. Soledad Acosta de Samper e sua narrativa visual de cortar y pegar (cortar e colar)

Carolina Alzate

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, COLOMBIA

Profesora Titular de la Universidad de los Andes (Bogotá, Colombia). PhD por la Universidad de Massachusetts/Amherst. Entre sus publicaciones recientes se encuentran: “Women and Writing in Spanish America from Colonial Times through the 20th Century” (en *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. Oxford University Press, 2017. Con Betty Osorio); “Disciplinando cuerpos y escritura. Agripina Samper sobre George Sand, las mujeres y la literatura (1871)” (revista *Anclajes* 21.3, 2017), y “El panorama como simulacro. Tecnologías de la mirada colonial en *Una holandesa en América* (ca. 1880), novela ilustrada” (*H-ART. Revista de Historia, Teoría y Crítica de Arte* 3, 2018). Correo electrónico: calzate@uniandes.edu.co

Artículo de investigación

Este artículo se desarrolló como parte del proyecto “La narrativa de Soledad Acosta de Samper: cuarenta años de escritura (1864-1906)”, cofinanciado por la Vicerrectoría de Investigaciones y la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes (2016-2017). Es una versión revisada del que apareció bajo el título “Journalism, Novel and Image Circa 1880: Soledad Acosta de Samper and Her Cut-and-Paste Visual Narrative”, publicado en el libro *Print Culture through the Ages: Essays on Latin American Book History* (Donna M. Kabalen *et al.*, editoras. Cambridge: Cambridge Scholars, 2016).

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>

doi:10.11144/Javeriana.cl23-45.pnit



Resumen

Este artículo estudia el volumen ilustrado de la novela *Una holandesa en América*, elaborado por su autora a manera de lo que podríamos llamar una *novela bricolaje*. La autora recortó su novela del periódico en que apareció por primera vez (1876) y compuso un volumen ilustrado mayoritariamente por grabados tomados de la prensa inglesa y francesa de las décadas de 1860 y 1870. Mi análisis muestra que no se trata de un acto simple de ilustración de contenidos verbales previos, sino que la autora desarrolla una narrativa visual en la cual entra en diálogo con la iconografía europea, principalmente en lo que se refiere a la construcción de la imagen de *la mujer* y de los territorios de ultramar, *América* específicamente. La novela apareció en forma de libro en Curazao en 1888, edición que es también abordada por el artículo.

Palabras clave: novela colombiana; siglo XIX; escritoras latinoamericanas; estudios de género; estudios poscoloniales; narrativa visual

Abstract

This article analyses the illustrated volume of the novel entitled *Una holandesa en América* (*A Dutchwoman in America*), a volume made by its author in the form of what we could call a *bricolage novel*. It deals with the author's work in the workshop where she wrote and edited, clipping her novel out of the newspaper where it first appeared (1876) and designing the pages of a volume illustrated mainly by prints taken from English and French newspapers from the 1860s and 1870s. My analysis shows that the composition of this volume is not a simple act of illustration of previous verbal contents: in fact, Soledad Acosta builds a visual narrative in which she revisits European iconographic constructions of *women* and of *America*. The novel was published as a book in 1888 in Curaçao, a final version that this article also explores.

Keywords: Colombian novel; 19th Century; Latin American women writers; gender studies; postcolonial studies; visual narrative

Resumo

Este artigo estuda o volume ilustrado do romance *Uma holandesa em América*, elaborado pela autora a maneira do que poderíamos chamar de romance bricolagem. A autora recortou seu romance do jornal em que apareceu pela primeira vez (1876) e compôs um volume ilustrado principalmente por gravuras retiradas da imprensa inglesa e francesa das décadas de 1860 e 1870. Minha análise mostra que não é um ato simples de ilustração de conteúdos verbais prévios, mas uma narrativa visual desenvolvida pela autora na qual entra em diálogo com a iconografia européia, principalmente no que diz respeito à construção da imagem de a mulher e os territórios de ultramar; América especificamente. O romance apareceu em forma de livro em Curaçao em 1888, edição também abordada pelo artigo.

Palavras-chave: romance colombiano; século XIX; escritoras latino-americanas; estudos de género; estudos pós-coloniais; narrativa visual

RECIBIDO: 30 DE ENERO DE 2017. ACEPTADO: 24 DE ABRIL DE 2017. DISPONIBLE EN LÍNEA: 30 DE JUNIO DE 2019

Cómo citar este artículo:

Alzate, Carolina. "Periodismo, novela e imagen en torno a 1880. Soledad Acosta de Samper y su narrativa visual de cortar y pegar". *Cuadernos de Literatura* 23.45 (2019): 330-351. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl23-45.pnit>

ESTE ARTÍCULO BUSCA presentar la producción de Soledad Acosta de Samper (1833-1913) a través de un objeto muy preciso: el volumen ilustrado que fabricó para su novela *Una holandesa en América*, en algún momento entre 1876 y 1888. En estas dos fechas aparecieron dos diferentes ediciones de la novela: la edición en folletín de periódico (publicada por entregas en el periódico *La Ley* de Bogotá) y la edición final en libro (Imprenta de Bethencourt, Curazao), respectivamente. Abordaré el trabajo de la autora en su taller de escritora y editora, recortando su novela del folletín del periódico y diseñando las páginas de esta especie de *novela bricolaje* que fue publicada apenas en 2016.¹ Este volumen ilustrado está poblado de las voces de los lugares originales en los que aparecieron las ilustraciones y de los diálogos con la tradición visual que entablan ellas mismas, así como por las voces plurales que edifican la novela en su componente verbal, en tanto narración hecha con fragmentos de diarios y de cartas de varios de sus personajes.

Se trata de una de las novelas más importantes de la autora. *Una holandesa*, como he propuesto en otra parte (*Soledad Acosta de Samper*), cierra la reflexión de Acosta sobre la subjetividad femenina de la clase letrada y deja a la autora instalada en su narrativa nacional de costumbres e histórica. Hasta 1876 y desde 1867, la autora ha escrito algo que llamó “novela psicológica”, un cuerpo de narraciones protagonizadas por mujeres jóvenes de la clase alta a través de las cuales Acosta examina la carencia de autonomía de estas mujeres y logra edificar una autoridad que le permite constituirse en sujeto escritural y político. Este periodo inicial de su narrativa se cierra de alguna manera en 1878, con la fundación de su primera revista, *La Mujer* (1878-1881) (Cfr. Alzate “De la novela...”; *Soledad Acosta de Samper*).

Soledad Acosta de Samper fue escritora, editora y viajera, y todo ello siempre desde los periódicos. Comenzó su carrera escritural en su diario de juventud (Bogotá, 1853-1855); luego fue corresponsal en París de periódicos de Lima y Bogotá, y de regreso en Colombia, en 1864, comenzó

1 El original ilustrado, ejemplar único, pertenece a la colección del Instituto Caro y Cuervo. La edición de 2016 a la que me refiero apareció como *Una holandesa en América de Soledad Acosta de Samper (incluye facsímil del volumen ilustrado por la autora)* y comprende las dos ediciones (Introducción y notas de Carolina Alzate y Catharina Vallejo). El original fue digitalizado por la Biblioteca Nacional de Colombia y puede consultarse en su catálogo.

a publicar escritura de ficción en periódicos bogotanos. Algunas de estas novelas aparecieron en forma de libro años después. Pero algo interesante ocurre entre la publicación por entregas y esos libros impresos: la autora recorta de los periódicos algunas de sus novelas por entregas (también relatos breves) y compone con los recortes y con recortes de otros periódicos unas ediciones ilustradas. Las ilustra con grabados, dibujos suyos y fotografías. Este es el caso de *La holandesa en América*. (*Novela psicológica y de costumbres*), título de la edición en folletín de 1876.² Quizá la autora simplemente imaginó ediciones de lujo para sus novelas predilectas de esos años –escribió más de veinte a lo largo de su vida–. El hecho es que estos ejemplares únicos, que nunca vieron la luz pública y empiezan a ser conocidos ahora, plantean varias preguntas: qué ocurre durante el proceso editorial del texto (pues lo corrige en el volumen ilustrado); cómo entran a significar las imágenes; de qué periódicos –extranjeros, pues eran escasas las ilustraciones en periódicos colombianos de la época– extrajo las imágenes y qué intertextualidades traen consigo; qué dibujos decide hacer e incluir y qué dicen ellos mismos; qué iconografía nacional, a través de las fotografías de personajes de la época, propone. En este trabajo solo podré abordar algunas de estas preguntas.³

La versión ilustrada de *Una holandesa* contiene 128 imágenes que se pueden agrupar de la siguiente manera: 117 grabados recortados de publicaciones periódicas y de libros, 3 dibujos hechos por la autora (acuarelas y tinta sobre papel: “Entrada de La Sabana-en los Manzanos”, “[Barrio] Egipto-Feb 24”, “Ruinas de la casa de Jiménez de Quesada, Mariquita”), 3 fotografías en blanco y negro (“[Pueblo de] La Mesa”, “Plaza de la Mesa”, “Camellón de la Mesa”) y 5 tarjetas de visita de personajes nacionales (re-

2 Del volumen ilustrado a la edición en libro, el título de la novela pasa de *La holandesa* a *Una holandesa*.

3 *Una holandesa* hace parte de uno de los quince volúmenes de recortes que se conservan, varios de ellos ilustrados. Esta versión ilustrada, perteneciente a la colección de la Biblioteca Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo, es la última de las tres que la autora incluye en un volumen en cuyo lomo se lee “Aldebarán - Varias novelas”. *Aldebarán* es el seudónimo bajo el cual apareció en la prensa un corpus amplio de novelas de la autora. Este volumen consta de 205 páginas e incluye dos relatos breves además de *Una holandesa*: “Una catástrofe” (folletín de 1875, páginas 3 a 42) y “Vida de dos mujeres” (folletín de 1874, páginas 44-68). Las dimensiones del volumen son 21x15cm. Agradezco a Isabel Corpas la cuidadosa bibliografía que ha hecho de la autora y la caracterización de estos volúmenes.

tratos del General Mosquera, del General López, de Julio Arboleda, del General Joaquín París, del General José María Obando).⁴

Los grabados incluidos en el volumen ilustrado pueden agruparse por sus temas: paisajes y puertos europeos; retratos de hombres y mujeres; barcos, escenas de viajeros, pescadores; mujeres a la moda, mujeres en actividades y oficios domésticos; paisajes y animales tropicales; escenas urbanas interiores y exteriores; ilustraciones de la guerra. Los lugares originales de publicación de estos grabados que hasta hoy hemos podido rastrear son tres periódicos europeos: el *Magasin Pittoresque*, París; *The Graphic, An Illustrated Weekly Newspaper*, Londres; y *The Illustrated London News*. Debemos aún rastrear varios periódicos ilustrados entre los que sabemos que llegaron a Colombia entre los años 1870 y 1886 y que pudieron también ser fuente para los recortes.

Estos volúmenes ilustrados de la autora no son, por supuesto, las ediciones de lujo que ella muy seguramente conoció (las de *Atala*, *Pablo y Virginia* o *Corinne*, i.e.), pero tampoco son los libros de recortes –*scrapbooks*– que están siendo estudiados recientemente, y con ello me refiero específicamente al libro de Ellen G. Garvey *Writing with Scissors*, publicado en 2013. Los *scrapbooks* toman usualmente textos de otros autores, si bien los reelaboran, pero en *Una holandesa* la autora toma su propio texto aparecido en periódicos y sueña unos libros. Con respecto a las ediciones de lujo, la de Acosta tiene un interés adicional: no son ilustraciones hechas para su novela y por tal razón, consciente de ello o no, la autora aparece haciendo comentarios visuales a una tradición gráfica que también le interesa.

Esto puede decirse en general sobre todos los volúmenes ilustrados de la autora. En este artículo he querido detenerme en la de *Una holandesa en América* por el carácter mismo de esta obra: de alguna manera el proceso de seleccionar imágenes, recortarlas y resituirlas repite los gestos que definen a esta novela. Se trata de una novela de formación y de viaje (en este sentido la ha estudiado Catharina Vallejo) en la cual ocupan un lugar protagónico la reflexión sobre la lectura y la escritura y los intercambios

4 Agradezco a mi colega Verónica Uribe, profesora asociada del programa de Historia del Arte de la Universidad de los Andes, la ayuda que me ha brindado en esta pesquisa y en esta caracterización; su campo de especialidad es el siglo XIX y planeamos hacer un trabajo interdisciplinario sobre los volúmenes ilustrados de Acosta. Gracias también a Paula L. Rojas, asistente de investigación en este proyecto.

culturales. El tema de la novela mismo, en este sentido, hace muy fructífera la labor de búsqueda y selección de ilustraciones en los periódicos de la época por parte de la autora, así como la nuestra como lectores. Lucía, la joven holandesa protagonista –como he mostrado en otra parte (*Soledad Acosta de Samper*)–, es una lectora romántica que ha *aprendido* los rasgos de la subjetividad *femenina* y de *América* en sus lecturas: su supervivencia al llegar a América dependerá de la capacidad que tenga para darse cuenta de que ambas son fabricaciones de la ficción y para re-describir su subjetividad y el entorno americano. La subjetividad femenina como esencialmente definida en torno al amor romántico e infantilizada se cuestiona en la novela; también la peculiaridad americana como naturaleza dentro de la dicotomía *naturaleza y cultura*. La autora, desde los inicios de su escritura pública como corresponsal en París, ha leído muy activamente la narrativa romántica en lo que toca a la definición de lo femenino y de los territorios de ultramar, y su autoría es en buena medida una reescritura de ambos tópicos. Esto conlleva también una lectura de la representación de ambas en los grabados y en su labor de ilustrar como *cortar y pegar*, qué recorte y dónde lo ubique activará procesos imprevistos y complejos de sentido. O quizá no tan imprevistos: si bien puede ser casualidad, del volumen al que pertenece esta novela solo *Una holandesa* está ilustrada con grabados, y ello mayoritariamente (117 de 128): los otros dos relatos se ilustran con acuarelas y tintas hechas por la autora.

Las protagonistas de esta novela son mujeres fuertes que ya no mueren de amor y que diseñan sus propios destinos. Pero la iconografía femenina a la que Acosta recurre, quizá la única disponible, en apariencia no deja mucho margen de acción a la autora: parece encontrar imágenes de mujeres de conducta apropiada y de conducta impropia, nada más, y por cuenta de ello los matices que logra Acosta en sus personajes femeninos quedan borrados en la narrativa visual; la manera en que se cubren y llevan sus vestidos, las posiciones de sus cuerpos, la forma en que enfrentan o no al espectador (siempre miradas y vigiladas, dentro y fuera de las novelas), revelan recato o actitud retadora, agencia o pasividad, lo abierto y lo cerrado. Son rasgos todos muy dicentes, pero siempre dicotómicos y de signo negativo o positivo que no acompañan del mejor modo a la novela (figuras 1 y 2). Las imágenes elegidas por Acosta para ilustrar a sus protagonistas no les van bien del todo, aparecen demasiado niñas, demasiado agobiadas (figuras 3 y 4).



FIGURAS 1 Y 2. Volumen ilustrado de *Una holandesa en América*, páginas 126 y 127
 FUENTE: copia única elaborada por la autora. Volumen del Instituto Caro y Cuervo digitalizado por la Biblioteca Nacional de Colombia.



FIGURAS 3 Y 4. *Una holandesa en América*, páginas 124 y 141
 FUENTE: volumen del Instituto Caro y Cuervo digitalizado por la Biblioteca Nacional de Colombia.

La oveja descarriada, sin embargo, resulta muy atractiva a los ojos de hoy, enfatizando quizá este rasgo en la novela. Así pues, por un lado, parece ir la narrativa verbal y por otro la visual: Acosta puede en su texto rebatir con comentarios y con sus personajes los imaginarios de género consuetudinarios, pero más difícil parece ser hacerlo con las imágenes visuales. Tendría que dibujar sus propios personajes, pero no lo hace: ¿contradiscurso inconsciente?, ¿desconfianza en sus habilidades?, ¿comentario iconográfico? Sabemos que, en la época, a los varones se los proveía con mejores herramientas para el dibujo que a las mujeres: ellos acompañaban las expediciones corográficas de fundación nacional, así como escribían los relatos correspondientes. La ilustración de la escena familiar final, por su parte, parece solo poder reproducir la centralidad de la figura paterna, evidentemente desplazada en el texto verbal. Cabe también señalar que esta novela, a través de Clarisa (hermana de la protagonista), explora de manera paternalista las circunstancias que viven las mujeres de las clases populares,⁵ y los grabados que ilustran a este personaje sí parecen acompañar bien su evolución en la novela: el cuerpo desembarazado –en sus escasas y sueltas ropas (figuras 1 y 2)– de la ilustración inicial es remplazado al final por un cuerpo cubierto y domesticado a través de vestidos que podrían ser los de una criada (figura 5).⁶ Las actitudes de ambos cuerpos son retadoras, sin embargo: ni en su texto ni en sus grabados la autora nos permite sacar juicios definitivos sobre su posición.

Mucho podría decirse sobre estas imágenes en lo relacionado con el disciplinamiento de los cuerpos femeninos. No he logrado identificar el lugar de origen de las ilustraciones de mujeres que incluye la autora en su volumen (esto también podría ser dicente: parecen ser imágenes demasiado estándar para ser identificadas por las herramientas de búsqueda electrónica –que nos ayudaron a localizar otros tipos de imágenes–). Por tal razón en este punto recurro a Lou Charnon-Deutsch y su libro *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press*, un estudio sobre las mujeres y su representación gráfica en las revistas españolas entre 1868

5 Soledad Acosta es tan paternalista en su tratamiento de las clases populares como lo son la generalidad de los escritores contemporáneos suyos. No puedo aquí detenerme en este aspecto: remito al lector al capítulo de mi libro dedicado a esta novela (*Soledad Acosta de Samper*).

6 Debo esta observación a Diego Cepeda, estudiante de la Universidad de los Andes que en 2015 trabajó conmigo en el estudio de los grabados.



FIGURA 5. Una holandesa en América, página 198

FUENTE: volumen del Instituto Caro y Cuervo digitalizado por la Biblioteca Nacional de Colombia.

y 1900. En su libro, Charnon-Deutsch propone leer los cuerpos femeninos de las ilustraciones como intersección entre los discursos religiosos, médicos, filosóficos, artísticos, civiles y, sobre todo, sexuales (2). En tal intersección, según la autora, se produjeron imágenes gráficas de las mujeres como cuerpos dóciles, modelos de belleza y de conducta (2). Su estudio de estas *ficciones de lo femenino*, acertadamente calificadas por la autora como reduccionistas, le permite concluir también que ese siglo XIX –español, pero también europeo en general, pues las imágenes con frecuencia se encargaban fuera de España– ofrece mujeres de dos tipos: el ideal de mujer burguesa y un grupo de imágenes que se le contraponen, o que más bien está menos vigilado y puede alejarse de él. En este

último grupo están las ilustraciones de mujeres de clase o etnia diferente, entre quienes se cuentan actrices, bailarinas, gitanas o mujeres de la servidumbre, por ejemplo (Charnon-Deutsch 7). Algo de esto puede haber en el origen de la dicotomía que atestiguan las imágenes de mujeres que aparecen en la novela y que señalé arriba: de una parte, el ideal burgués, aparentemente neutro, y de otra la anomalía, quizá por diferencia de clase, en las otras imágenes. Como sabemos, el cuerpo femenino burgués es el más vigilado, pues de su vientre resguardado depende la homogeneidad a través de la cual se intenta garantizar la conservación del poder económico, político y social por parte de las clases dominantes. La variedad de imágenes femeninas burguesas dentro de la cual puede elegir Acosta de Samper es limitada, si nos guiamos por la manera en que las caracteriza Charnon-Deutsch: “women’s productivity was framed so as to promote traditional women’s work –mothering, chastity, domestic work, nursing” (269); el corpus burgués incluye también “countless images of consumptive, collapsed, mad, tethered, corseted, lounging, tired, and dead women” (269). El miedo a la entrada inminente de las mujeres en la política o en las academias es relacionado por la autora con la proliferación de ilustraciones que muestran a mujeres en su casa, en un diván, recogiendo flores o esperando en la puerta a sus padres, hijos o maridos (269). Con todo, si Acosta no dispone de gran diversidad de actitudes de mujeres en imágenes para ilustrar su novela, tal vez deba señalarse que tampoco privilegia en su volumen las ilustraciones de roles femeninos domésticos, abundantes en la prensa como se ha visto.

Con respecto aún a las ilustraciones de mujeres en el volumen ilustrado, cabe aquí mencionar el estudio de Garvey en lo que se refiere a los *scrapbooks* de las activistas estadounidenses que trabajaron en pro de los derechos de las mujeres. La autora afirma que esos libros de recortes revelan una compleja conversación sobre la participación de las mujeres en el ámbito público (23): “Scrapbooks both documented that participation and experimented with ways to present it to varied audiences; they were a training ground for impression management” (23). Ellas, como otros autores, usan estos libros para conservar memoria de sus publicaciones, y el hecho mismo de que sigan en la prensa su historia personal afirma, de manera extraordinaria al decir de Garvey, la autoridad femenina y su exigencia de espacio en la arena pública (23). Mucho de esto hay tras la composición del volumen ilustrado de Soledad Acosta: la afirmación de su autoridad para participar en el espacio público, la voluntad de mante-

incluye en su volumen ningún grabado de calles o edificios bogotanos. Al menos desde 1869 este tipo de grabados se encuentra disponible en Europa: aparecieron, aunque dicientemente escasos, publicados en la revista *Le Tour du Monde* para ilustrar el viaje de Charles Saffray de 1869 (calle Real, Alcaldía) y el de Édouard André de 1875 a 1876 (Catedral, panorámica de la ciudad, mercado, calle con mujer joven, claustro de San Diego). La autora no menciona este periódico en sus escritos. Cabe pensar que no lo conocía cuando ilustró su novela, pues tampoco incluye ninguno de los paisajes naturales neogranadinos que ilustran estos dos viajes, estos sí numerosos y variados, y de lejos los más abundantes.

En los grabados que incluye se nota un contraste claro entre los paisajes rurales holandeses y los colombianos, pero no así entre los urbanos de ambos países, hecho diciente en sí mismo: el interior civilizado sería igual en Europa y en la capital colombiana. De otra parte, en los paisajes rurales holandeses hay una naturaleza domesticada y se observa una población homogénea: jóvenes holandesas al lado de sus vacas, por ejemplo (figura 8). En los paisajes colombianos encontramos una naturaleza en



FIGURA 8. Una holandesa en América, página 74

FUENTE: volumen del Instituto Caro y Cuervo digitalizado por la Biblioteca Nacional de Colombia.

proceso de domesticación o no domesticada y una población heterogénea en términos raciales y políticos: en un entorno selvático, por ejemplo, dos afrodescendiente encienden una hoguera mientras el amo los observa a distancia (figura 9). Este grabado, curiosamente, fue extraído de un artículo titulado “Village Nègre”, aparecido en el *Magasin Pittoresque* en 1851 (193), se titula “Paysage á la Guadeloupe” e ilustra un artículo sobre la historia de los esclavos en la isla. Todos estos aspectos son claros en el texto escrito e interesan mucho a la autora y a su generación.

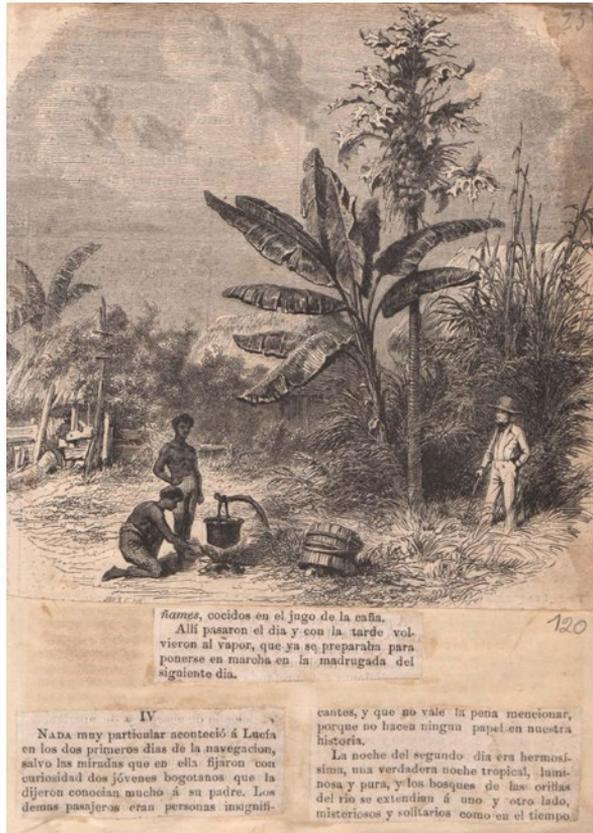


FIGURA 9. *Una holandesa en América*, página 120⁷

FUENTE: volumen del Instituto Caro y Cuervo digitalizado por la Biblioteca Nacional de Colombia.

7 Este grabado apareció originalmente con el título de “Paysage à la Guadeloupe,” en el artículo “Village Nègre” de 1851 (*Magasin Pittoresque* 193).

Los grabados sobre la guerra civil son también europeos, y abundantes. El horror de la guerra golpea a ambos lados del Atlántico y al norte y al sur del planeta por igual, según lo afirma la misma novela: no es rasgo de *barbarie* propia de la periferia. Una de las protagonistas, la bogotana amiga de la holandesa, escribe en su diario:

No solamente en Bogotá se habla sin cesar de revoluciones, alevosías, traiciones, actos de deslealtad y revueltas públicas, sino que todo el mundo está agitado y conmovido. Hay revoluciones en el Perú, Ecuador, y Venezuela; hay insurrecciones en España y disputas á mano armada entre Grecia y Turquía; ejércitos de franceses, ingleses é italianos marchan contra Rusia; en tanto que en la China una terrible y cruel rebelión toma cuerpo y mueren diariamente miles de hombres... El mundo entero es, pues, presa de la guerra; y esto llaman siglo de civilización y de progreso, de luces y de ilustración! Los hombres heredan el amor al combate, el deseo de gobernar á sus semejantes [...] y aunque aquello lo llamamos gloria, noble ambición ó amor patrio, no es en realidad sino una especie de instinto brutal. (*Una holandesa*, volumen ilustrado, 171)



FIGURA 10. *Una holandesa en América*, página 166⁸

FUENTE: volumen del Instituto Caro y Cuervo digitalizado por la Biblioteca Nacional de Colombia.

8 Fragmento del grabado “Battle of Sedan, September 1, 1870. View of the Battlefield,” publicado en *The Illustrated London News*. 1 de octubre de 1870.

Acosta de hecho ilustra la guerra civil colombiana de 1854 con grabados de la guerra franco-prusiana de 1870 a 1871 (i.e. “Battle of Sedan, 1 September 1870”, *The Illustrated London News*, 1 de octubre de 1870) (figura 10).

De otra parte, como novela de viaje y ocupada en la inserción de Colombia en el globo, abundan los puertos y los barcos, y aquí el contraste entre América y Europa es mayor. La novela es testimonio de lo que el país ha logrado en términos de vías de comunicación y también de lo que aún está por hacer. Los puertos europeos se contraponen a la casi ausencia de puertos propiamente dichos en Colombia (figuras 11 y 12) y la autora ilustra con detalle las costas incivilizadas del país, la necesidad de pasar a botes más pequeños y a canoas para desembarcar, o incluso el hecho de que la holandesa se vea precisada a bajar del bote en brazos de un negro, “cosa que por cierto [le] repugnó muchísimo” según consigna la protagonista en su diario (volumen ilustrado, 116) (figuras 13 y 14). Acosta ilustra también las márgenes del río Magdalena, el principal río del país, con sus aldeas de pescadores empobrecidos.



Figuras 11 y 12. Una holandesa en América, páginas 72 y 119

Fuente: volumen del Instituto Caro y Cuervo digitalizado por la Biblioteca Nacional de Colombia.



FIGURAS 13 Y 14. *Una holandesa en América*, páginas 116 y 117

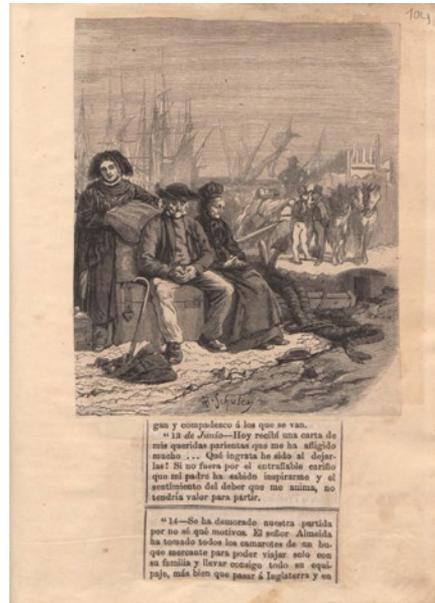
FUENTE: volumen del Instituto Caro y Cuervo digitalizado por la Biblioteca Nacional de Colombia.

Rastrear el lugar original de publicación de los grabados es una labor dispendiosa, pero sus frutos, si bien contados, han resultado elocuentes. Comenzamos revisando el *Magasin Pittoresque*, un periódico que la autora había mencionado en su diario íntimo más de veinte años atrás y cuyos números de 1851 a 1852 y de 1861 hojea y recorta en el proceso de fabricar su versión ilustrada. Esto habla de la circulación de los periódicos, de cómo son conservados por décadas por sus lectores y siguen siendo referencia después de muchos años para los autores. Los dos grabados recortados de este periódico son, el primero, una imagen de la fachada de la casa natal de Bernardin de Saint-Pierre (“C’est dans cette maison que l’auteur de *Paul et Virginie* est né”. *Magasin Pittoresque*, “Bernardin de Saint-Pierre”, 1852, 176). Así como este grabado ilustra los días pasados por la holandesa en Le Havre antes de embarcarse hacia América, esta imagen podría estar llamando la atención sobre esos relatos románticos de ultramar que la autora critica en la novela. El segundo grabado, proveniente de un número de 1861, se titula “Les émigrants” (*Magasin Pittoresque*, 220), título también del artículo en que aparece. En el artículo se lee: “La scène se passe sur le quai d’un port de mer étranger, en Australie ou en Amérique. Les émi-

grants viennent de débarquer. ...[O]n devine leur regrets, leur doutes...” (220. “La escena ocurre en el muelle de un puerto de mar extranjero, en Australia o América. Los emigrantes acaban de desembarcar. [...] Se adivinan sus pesares, sus dudas...”. Mi traducción). Son emigrantes pobres. Una viuda, una pareja de ancianos, una pareja joven. Una muchacha, de frente, sonrío llena de esperanzas, dice el artículo (figuras 15 y 16):

Cependant on ne doit jamais agir au hasard, se confier imprudemment à des promesses vagues, à des descriptions séduisantes, à des lettres d’inconnus, à des articles de journaux dont rien ne prouve la sagesse et la vérité. (222)

[Sin embargo, no debe actuarse jamás al azar, confiar imprudentemente en promesas vagas, en descripciones seductoras, en cartas de desconocidos, en artículos de periódico cuya sabiduría y verdad nada prueba]. (Mi traducción)



FIGURAS 15 Y 16. Una holandesa en América, páginas 103 y 104⁹

FUENTE: volumen del Instituto Caro y Cuervo digitalizado por la Biblioteca Nacional de Colombia.

9 El grabado, aparecido originalmente en el artículo “Les émigrants” (*Magasin Pittoresque* 220), fue dividido en dos partes por la autora para ilustrar dos páginas consecutivas de su novela.

Se necesita además asegurada la veracidad de las promesas: “Une santé vigoureuse, un cœur fort, une volonté énergique et un capital”, dice el artículo (222. “Una salud vigorosa, un corazón fuerte, una voluntad enérgica y un capital”. Mi traducción). En el texto escrito del volumen ilustrado, comentando de otra manera sobre el mismo tema, leemos que “la correspondencia de Harris [el padre de la holandesa] estaba plagada de rumbosas descripciones de la vida que llevaba en la Nueva Granada, según él, respetado y atendido por todos, y dueño de inmensos y valiosísimos terrenos que beneficiaban en grande escala” (85), y que los relatos de viaje, por su parte, habían llevado a Lucía “a formarse una idea enteramente poética e inverosímil de aqueste mundo, en que creía que todo era dicha, perfumes, belleza, fiestas constantes y paseos por en medio de campos ideales” (85). Si el artículo francés quiere prevenir a quienes emigran contra lo que encontrarán en ultramar, la novela se queja de esos relatos desdiferenciadores y mentirosos sobre los territorios americanos: como he mencionado antes, el tema de cómo se narra América desde Europa preocupa a la autora, así como le molestan las narraciones que hacen de “ultramar” un todo desdibujado y homogéneo: “La scène se passe sur le quai d’un port de mer étranger, en Australie ou en Amérique”, leíamos arriba (mi énfasis). “Australia o América”: no parece importar cuál.

Otra escena de puerto plantea un hipertexto similar: ilustra la llegada de la holandesa a puerto americano con el grabado de un barco que zarpa de Venecia, ciudad que en la tradición simbólica es puerta entre *Oriente* y *Occidente*, y más *oriental* que *occidental* ella misma. Del grabado original, Soledad Acosta conserva el barco y los viajeros, pero recorta el puerto europeo y lo cambia por un paisaje americano (figuras 17 y 18). Ella toma esta ilustración del periódico *The Graphic*, de Londres: “On the way to India - A last look at Venice” (nov. 6, 1875), grabado que ilustra uno de los varios números que acompañaron el viaje a *Oriente* del Príncipe de Gales en 1875. “Herewith some more of our special artists’ sketches on their journey to the East // Here we have his “last look” at the Queen of the Adriatic from the deck of the P. and O. vessel Sumatra, in which he proceeded to Alexandria”, señala el periódico inglés (443).

Hace como diez o doce días que apareció en el mundo literario una novela de una señorita Girard, de la cual empiezan a hablar con elojios. Esta obrita ... lleva el epígrafe [título] de *Paquita*, i es una serie de cuadros de la revolución de 93, i de varias descripciones de costumbres de la India. La trama es anticuada i ridícula, [...] En cuanto a las descripciones de la India, imaginadas por una persona que apenas conoce la Francia, no pueden ser verídicas. *Esta moda de componer novelas sobre países que jamás ha visto el autor se está haciendo mui común* ... [El autor] se sueña poemas magníficos en que los personajes son estraños i nobles, i donde el vil metal llueve sobre los héroes con una constancia estraordinaria; i no hai ni serpientes, ni calor ni mosquitos, así es que no se encuentra ningún obstáculo para hacer el bien o el mal. Todo se allana ante los millonarios puestos en escena. (“Revista parisiense”, *Biblioteca de Señoritas* 49, mi énfasis)

La edición de 1888, por su parte, muestra a la holandesa:

hondamente conmovida al considerar que antes de que se pasara la semana llegaría a la espléndida morada de su padre, cuya elegancia y lujosas comodidades él la había descrito tantas veces, y allí con él y su familia querida pasaría una vida como la de *aquellas princesas de la India cuyas existencias parecían un cuento de hadas*, de las cuales ella *había leído tantas veces narraciones que al encantaban*. (*Una holandesa* 117, mi énfasis).

Esta es apenas una de las apariciones de la metáfora orientalista en la novela.

El rastreo del lugar original de aparición de las ilustraciones nos ha permitido ubicar varias más. Otro grabado parece ser sacado del libro *Letters Everywhere* (1869), originalmente *Devinez L'Alphabet* (1868), ilustrado con grabados de Théophile Schuler (ilustrador de obras de Julio Verne y Víctor Hugo, i.e.). La letra M en el libro se enseña con el grabado de dos niñas hacendosas y con un poema, “Merry and Busy”, que habla de la alegría de descansar al final del día después del trabajo cumplido. Con este grabado la autora ilustra la educación de Lucía en Holanda. Otro grabado tomado de un libro parece ser el primer grabado de la novela, la vista del puerto de Ámsterdam, publicado en la *Geographie Universelle* de Malte-Brun (1810), reeditada y ampliada por Thèophile Lavallée entre 1855 y 1858. Garvey, en su libro de 2013, reproduce una lista de reglas para el cuidado de los libros de la década de 1880 en Estados Unidos. Esta lista, así como prescribe no acercar los libros al fuego, no dejarlos al alcance de niños pequeños, ni prestar libros ajenos, por ejemplo, aconseja también –para mi asombro y en descargo de Soledad Acosta– *cortar*

sus hojas solo “with a paper cutter or ordinary table knife”: “[n]ever cut the leaves of a book or magazine with a sharp knife, as the edge is sure to run into the print, nor with the finger” (en Garvey5). Cortar fragmentos de libros, pues, parece haber sido una práctica usual, incluso una habilidad que debía ser cultivada.

Este es un trabajo en proceso, pero a manera de cierre puedo resaltar algunos puntos. En esos objetos tenemos una narrativa visual que se relaciona de formas complejas con el texto escrito. En lugar de leer los textos visuales como una ilustración de escenas particulares, he intentado leer el conjunto de imágenes como una narrativa visual y me he preguntado qué relato permiten hacer estas imágenes sobre las mujeres y sobre América. Tratar de responder esta pregunta significa adentrarse en la circulación de impresos de la época y en las prácticas lectoras que los rodean, algunas tan activas que devienen práctica escritural, como es el caso de Soledad Acosta de Samper. Estos volúmenes ilustrados en particular son conscientes de que escribimos a partir de los textos que leemos y saberlo permite desarrollar una escritura consciente de su carácter de lectura y de re-escritura, una escritura que, si no puede evitar repetir, ocasionalmente es capaz de contestar. Como señala Garvey, “[p]utting old sentences and passages into new relationships is a crucial part of writing” (21): seleccionar, cortar y pegar, combinar y resituar, son procedimientos que caracterizan cualquier escritura, son gestos mediante los cuales los lectores y editores ponen la escritura misma en nuevos circuitos de circulación (22). Este volumen ilustrado es adicionalmente un archivo, quizá la autora quiso también salvar su novela de la desaparición: de hecho, el único ejemplar completo de la edición del folletín que se conserva es aquel cortado y pegado por Soledad Acosta allí.

Obras citadas

- Acosta de Samper, Soledad. *Diario íntimo*, Soledad Acosta y *Diario*, José María Samper. Ed., prólogo y notas Carolina Alzate. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo - Ediciones Uniandes, 2015. Impreso.
- Acosta de Samper, Soledad. “La holandesa en América. (Novela psicológica y de costumbres). Por Aldebarán”. *La Ley. Periódico político, noticioso y literario*, n.º 2 a 25. Abril a junio de 1876. Impreso.
- Acosta de Samper, Soledad. *Una holandesa en América*. 1888. Ed. Catharina Vallejo. Bogotá: Casa de las Américas y Ediciones Uniandes, 2007. Impreso.
- Acosta de Samper, Soledad. *Una holandesa en América* de Soledad Acosta de Samper (incluye facsímil del volumen ilustrado por la autora). Intro. y

- notas Carolina Alzate y Catharina Vallejo. Bogotá: Ediciones Uniandes - Biblioteca Nacional de Colombia - Instituto Caro y Cuervo, 2016. Impreso.
- Alzate, Carolina. "De la novela psicológica a la novela de costumbres. El proyecto narrativo de Soledad Acosta a la luz de la revista *La Mujer*". *La Mujer (1878-1881) de Soledad Acosta de Samper. Periodismo, historia literaria*. Ed. y comp. Carmen Elisa Acosta, Carolina Alzate y Azuvia Licón. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2014. Impreso.
- Alzate, Carolina. *Soledad Acosta de Samper y el discurso letrado de género, 1853-1881*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2015. Impreso.
- Charnon-Deutsch, Lou. *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-Century Spanish Press*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2000. Impreso.
- Fernández, Pura. "Geografías culturales: miradas, espacios y redes de las escritoras hispanoamericanas en el siglo XIX". *Miradas sobre España*. Comp. Facundo Tomás *et al.* Barcelona: Anthropos, 2011. 153-170. Impreso.
- Garrels, Elizabeth. "La Nueva Eloísa en América o el ideal de la mujer de la generación de 1837". *Nuevo Texto Crítico* 4 (1989): 27-38. Impreso.
- Garvey, Ellen G. *Writing with Scissors. American Scrapbooks from the Civil War to the Harlem Renaissance*. NY: Oxford UP, 2013. Impreso.
- Kirkpatrick, Susan. *Las románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain 1835-1850*. Berkeley: University of California Press, 1989. Impreso.
- Martínez, Frédéric. *El nacionalismo cosmopolita. La referencia europea en la construcción nacional en Colombia, 1845-1900*. Bogotá: Banco de la República, 2001. Impreso.
- Picard, Roger. *El romanticismo social*. 1944. México: FCE, 2004. Impreso.
- Pratt, Mary Louise. "Género y ciudadanía: las mujeres en diálogo con la nación". *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Comp. Beatriz González-Stephan *et al.* Caracas: Monte Ávila, 1995. Impreso.
- Vallejo, Catharina. "Dicotomía y dialéctica. Una holandesa en América y el canon". *Soledad Acosta de Samper. Escritura, género y nación en el siglo XIX*. Comp. Carolina Alzate y Montserrat Ordóñez. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2005. 289-299. Impreso.
- Vallejo, Catharina. "Legitimación de la expresión femenina y apropiación de la lengua en *Una holandesa en América* de Soledad Acosta de Samper". *Soledad Acosta de Samper. Escritura, género y nación en el siglo XIX*. Comp. Carolina Alzate y Montserrat Ordóñez. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2005. 483-492. Impreso.
- Zanetti, Susana. "En tono menor. Lectura y diario íntimo en el diario de Soledad Acosta de Samper". *Remate de Males* 27.1 (2007): 73-83. Impreso.