

La reedición de las autoras del siglo XIX y la transformación del campo literario. El archivo de Soledad Acosta de Samper

Contemporary Editions of 19th-Century Women Writers and the Evolution of the Literary Field. Soledad Acosta de Samper's Archive

Carolina Alzate

Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia
ID: <https://orcid.org/0000-0003-4928-8300>
calzate@uniandes.edu.co

RESUMEN

Este artículo presenta la historia editorial de dos novelas de Soledad Acosta de Samper (1833-1913): *Dolores* (1867) y *Una holandesa en América* (1876, 1888). Examina en dicha historia el proceso que hizo posible que la autora colombiana pasara de ser una escritora casi desconocida después de su muerte a ser hoy considerada una de las más relevantes de su momento. El estudio de su caso particular permite observar la forma como la academia feminista, desde los años de 1980 hasta ahora, se ha acercado al archivo para ampliarlo y retarlo. Esta historia editorial —que no es única— muestra la manera como se ha transformado de su mano el campo de los estudios del siglo XIX. El artículo estudia las estrategias narrativas y editoriales empleadas por la autora para insertarse en el campo letrado de su momento, las variantes de sus obras y el destino que sufrieron estas novelas. El marco general del análisis se realiza apoyado en los estudios feministas y postestructuralistas del archivo. Con él, se abordan publicaciones de prensa periódica, libros y álbumes, los cuales permiten acercarse a los aspectos tanto conceptuales como materiales de la producción de las mujeres del siglo XIX latinoamericano, así como a las ansiedades que provocaban en los escritores varones de su tiempo.

PALABRAS CLAVE

Giro de archivo, Soledad Acosta de Samper, escritoras latinoamericanas, novela, siglo XIX, álbum.

ABSTRACT

This article examines the publishing history of two novels by Soledad Acosta de Samper (1833-1913): *Dolores* (1867) and *Una holandesa en América* (1876, 1888). In



this history, it studies the process that made it possible for the Colombian author to go from being an almost unknown writer after her death to being considered today one of the most relevant authors of her time. The study of her particular case allows us to examine the way in which feminist scholarship since the 1980s has approached the archive to expand and challenge it. This editorial history shows, through her specific case —one among others—, how the field of 19th century studies has been transformed. The article studies the narrative and editorial strategies used by the author in order to insert herself into the literary field of her time, the variants of her works and the fate that these novels suffered. The general framework of the analysis is carried out hand in hand with feminist and post-structuralist studies of the archive. It addresses periodical press publications, books, and albums which allow us to approach both the conceptual and material aspects of Latin American women's production in 19th century, as well as the anxieties that they mobilized within the male writers of the time.

KEYWORDS

Archival turn, Soledad Acosta de Samper, Latin American women writers, novel, 19th century, album.

RECEPCIÓN: 01/07/2024

ACEPTACIÓN: 12/08/2024

Doris Sommer, en su libro *Foundational Fictions* de 1991, identificó y estudió en el canon novelístico latinoamericano del siglo XIX un palimpsesto que se hizo clásico muy pronto, con sobrada razón. El corpus decimonónico por entonces era fundamentalmente masculino, con la presencia de algunas pocas escritoras aisladas. En las tres décadas que han transcurrido desde su investigación, en especial a partir del año 2000, podríamos hablar de la emergencia de un renovado *boom* de escritoras del siglo XIX, similar quizá al ocurrido en su tiempo e invisibilizado después. La recuperación y la reedición de sus novelas, con muy juiciosos estudios críticos, ha transformado nuestra percepción del campo literario latinoamericano y desordenado y enriquecido su archivo. Hoy podemos afirmar que hubo muchas novelistas, que su trabajo fue riguroso y sofisticado y que se insertaron en el campo cultural superando, con relativo éxito, los obstáculos relacionados con su estatus de intrusas en la República de las Letras, como bien lo identificó Gertrudis Gómez de Avellaneda en 1860.¹

¹ En su ensayo “La mujer”, publicado en La Habana en su revista quincenal *Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello*, la autora refirió la existencia de un “inmenso número de glorias femeniles

No hace falta enumerar las publicaciones aparecidas en estas últimas décadas, si bien pueden mencionarse las reediciones de autoras como Mercedes Marín del Solar, Juana Manuela Gorriti, Clorinda Matto de Turner, Mercedes Cabello de Carbonera, Teresa González de Fanning, Zoila Aurora Cáceres y Soledad Acosta de Samper, entre otras. El panorama ampliado por estas ediciones nos permite afirmar hoy que el campo letrado del siglo XIX fue un espacio de contienda, que la presencia de las escritoras en el mercado editorial fue relevante y que ellas se disputaron con sus colegas varones las sensibilidades de sus lectores y lectoras. Basta, quizá, hacer referencia a la ansiedad que consume a Rubén Darío en 1900, cuando en su artículo “La mujer española” señala: “En este siglo las literatas y poetisas han sido un ejército. [...] En cuanto a la mayoría innumerable de Corinas cursis y Safos de hojaldre, entran a formar la abominable *sisterhood* internacional a la que tanto ha contribuido Gran Bretaña con sus miles de *authoress*” (Darío citado por Peluffo, 2015: 208). Esa *sisterhood* amenazante de autoras para las cuales aún no hay nombre en español (se las llama *autores* cuando hace falta nombrarlas) conforman ya entonces lo que Pura Fernández ha denominado una República femenina de las letras (Pura, 2011).

En este artículo quiero presentar un caso específico: el de Soledad Acosta de Samper (1833-1913). Esta autora, casi inexistente en 1980 para la crítica o solo un nombre mencionado de paso y descalificado con desconocimiento, es hoy reconocida, justamente, como una de las autoras más destacadas de su época. En este trabajo me propongo revisar la historia del proyecto editorial que se ha encargado de reeditar su obra desde 2004, también la manera en la que esta obra comenta el corpus, limitado necesariamente, del libro de Doris Sommer, así como las estrategias empleadas por Acosta de Samper para insertarse en el campo letrado de su momento: los recursos narrativos, los paratextos y la revisión que ella y otros, sin su consentimiento, llevan a cabo en las diferentes variantes de algunas de sus obras. Además de la historia de sus ediciones en el siglo XIX y en el XXI, lo que estas dicen sobre su contexto de producción y recepción.

Estudiar a las autoras latinoamericanas decimonónicas, desde los años de 1980 hacia acá, ha sido un gesto político vinculado con las luchas feministas por recuperar y explicitar una tradición escritural femenina y hacer la historia de nuestros problemas, así como de las estrategias desplegadas por las mujeres que nos precedieron —desde el siglo XIX para propósitos de este artículo— para lograr acceso a la palabra pública y exigir autonomía. Son ya casi tres generaciones de académicas las que se han desplegado desde 1980. Este ensayo quiere ser también un homenaje a aquellas estudiosas que abrieron el camino.

en Europa y América”, a pesar de que “[a la mujer] se la mira como intrusa y se la mantiene alejada de las academias” (Gómez de Avellaneda, 1871: 303).

El palimpsesto patriarcal

Doris Sommer identifica un palimpsesto en su lectura conjunta y comparada de las novelas de fundación nacional: en ellas, el amor de una pareja está en el centro del relato y sus peripecias movilizan un cuerpo de emociones que resultan vitales en la conformación de la comunidad imaginada que es la nación (Sommer, 1986: 53-55). Como señala la autora de manera tan productiva y provocadora, en la tríada *hombre, mujer y territorio*, el *padre* expande metonímicamente su agencia sobre la tierra para dar origen a la *patria*: esta le debe su nombre, su forma, su sentido (1986: 47-48). La patria es la tierra del padre. Si él expande su identidad en ella, la mujer, por el contrario, sufre un remplazo metafórico en el cual su agencia se ve negada: la mujer *es como* la tierra, definidas ambas en el discurso patriarcal como informes, pasivas, necesitadas, a la espera de que se decida su destino (Sommer, 1986: 48). El cuerpo femenino es alegoría del espacio natural que se quiere conquistar y administrar. Si el varón tiene diversos espacios de acción y su identidad como padre de familia, aunque fundamental, no es la única, a la mujer se le permite una única identidad, la de madre y esposa.

La reflexión sobre este tema es recurrente en las obras de las escritoras del siglo XIX: su asfixia dentro del espacio reducido en el que se las recluye, su voluntad de participación pública en la definición del destino de la nación y, para ello, su lucha por redefinir el lugar de las mujeres dentro del proyecto nacional. La producción escrita masculina del siglo XIX con respecto al deber ser de las mujeres es abundante. Aparece repetidamente en sentencias de las cuales puedo dar un ejemplo entre muchos: “El corazón de la mujer es un abismo de amor. Parecen no haber sido creadas sino para vivir o morir de amor. Carga pesada será para el hombre la mujer que se contemple y se ame a sí misma” (“A las mujeres”, 1869: 661). Muchas son quizá herederas del pensamiento de Jean-Jacques Rousseau, filósofo tan influyente en la gestación de las repúblicas latinoamericanas: “la femme est faite spécialement pour plaire à l’homme”, “la femme est faite pour plaire et pour être subjuguée” (Rousseau, 1866: 410-411).² No era nada nuevo, pero ciertamente en el siglo XIX se sistematizó este discurso patriarcal y se situó en el centro de la imaginación nacional.

Las novelas de Soledad Acosta en las que me detendré en este artículo conciben otras historias y claramente desplazan el tema amoroso para problematizar su centralidad en la experiencia femenina. Se trata de obras que hasta hace poco eran casi desconocidas. La historia de su recuperación para nuestros días es hija de las transformaciones potenciadas por esas mujeres del siglo XIX en busca de autonomía y de

² “La mujer fue hecha especialmente para agradecer al hombre”, “la mujer fue hecha para agradecer y para ser subyugada” (la traducción es mía).

palabra pública. Estudiaré dos de sus obras: *Dolores* (1867), su primera novela, y *Una holandesa en América* (1876 y 1888), la última de las novelas que dedica al examen de la subjetividad femenina letrada y con la que comienza la exploración de la narrativa histórica que da inicio a su carrera como historiadora. A estas novelas psicológicas, llamadas así por Soledad Acosta y firmadas en la prensa con su seudónimo masculino de Aldebarán, seguirá su proyecto editorial de *La Mujer* (1878-1881),³ revista fundada y dirigida por ella (primera de las cinco que crearía a lo largo de su vida). Allí comenzará su trabajo como historiadora con sus *Estudios históricos sobre la mujer en la civilización* (publicados por entregas durante los años de circulación de su revista) y sacará a la luz las novelas que aparecen firmadas por primera vez con su nombre: las dos primeras novelas históricas de las tres que conformarían la trilogía *Una familia patriota* (1879-1885).

Dolores. Cuadros de la vida de una mujer

La novela *Dolores. Cuadros de la vida de una mujer* apareció por primera vez en el diario *El Mensajero* entre el 8 y el 20 de enero de 1867, firmada con el seudónimo de Aldebarán.⁴ Fue recogida en 1869 en el primer libro de la autora, titulado *Novelas y cuadros de la vida sur-americana* (Gante: Imprenta de E. Vanderhaeghen), compilación ya firmada con su nombre y uno de los pocos libros que publicó durante su vida, casi excepcionales en medio de una muy prolífica obra dada a conocer fundamentalmente en prensa periódica.⁵ Su última edición en vida de la autora apareció, por entregas, en la *Revista de San Lázaro* entre 1898 y 1899, con un nuevo subtítulo: *Dolores. Cuadros de la vida de una lazarina*.⁶ Quizá fue esta la versión que conocieron los editores de Nueva York y de

³ Azuvia Licón, en su tesis doctoral, estudia esta revista como proyecto editorial (Licón, 2017).

⁴ *El Mensajero: Diario de la Mañana* (1866-1867), dirigido por Santiago Pérez, se estableció como una tribuna de defensa de las libertades que se habían obtenido en la Constitución de Rionegro de 1863. En sus páginas se observa una fuerte crítica al cuarto periodo presidencial de Tomás Cipriano de Mosquera (1866-1867). En su sección de folletín, misma en la que apareció *Dolores*, se publicaron también obras de Balzac y de Dumas (véase la Biblioteca Virtual del Banco de la República en: <<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll26/id/15685/>>>).

⁵ Su obra completa en formato digital puede consultarse en la *Biblioteca Digital Soledad Acosta de Samper*, de acceso abierto: <<https://soledadacosta.uniandes.edu.co/>>>.

⁶ Solo se conservan dos entregas de esta edición, las de los números de enero y febrero de 1899. Soledad Acosta dirigía entonces la *Revista de San Lázaro*. Según Isabel Corpas, en su imprescindible biografía de la autora, esta revista se entregaba de manera gratuita a los miembros de la Sociedad de San Lázaro, asociación de beneficencia que ayudaba al lazareto de Agua de Dios, cercano a Bogotá (Corpas, 2018: 374). Quizá fue a través de las redes de las

la que, de manera mutilada y sin autorización de la autora, publicaron su traducción al inglés a finales de siglo (sin fecha): *Dolores. The Story of a Leper*, by Mrs. Semper [sic] of Bogota (fig. 1).⁷

Esta publicación neoyorkina fue censurada por sus editores, eliminando de ella el diario de la protagonista, de varias páginas, con el que se cierra la novela. Tenemos la suerte de contar desde 2021, cuando fue identificado y recuperado, con el ejemplar que perteneció a Soledad Acosta.⁸ La autora intervino sus páginas para corregir su nombre en la portadilla (fig. 2) y traducir ella misma al inglés el diario que le fue mutilado, manuscrito que inserta al final del volumen (la caligrafía es de la autora). Es relevante que al corregir su nombre de autora no lo haga de manera manuscrita, sino recortándolo de alguna publicación, seguramente de la prensa, y pegándolo. El suyo no es un nombre cualquiera, dice con su gesto: en letra de molde, es un *nombre de autor*. En cuanto al diario de Dolores, la figura 3 muestra las páginas finales de la edición de Nueva York; la figura 4, la manera como la autora recorta el texto de la última página para pegarlo en la anterior e insertar, en una página nueva, el cuadernillo de la traducción con la que restablece la integridad de su novela, asegurándose, con esa acción, de cortar el impreso y pegar el suyo en página impar, de que su restitución no pase desapercibida. Evita también la discontinuidad entre el texto impreso y su traducción manuscrita, restituyendo así el diario en su justo lugar, tal como aparece en la novela original (fig. 5). Al comparar su traducción con el original, se observa que la autora añade un breve párrafo adicional de introducción al diario —“Here are some fragments of it [...]” (fig. 4, manuscrito)—, el cual ata claramente el manuscrito al texto de la página anterior.

sociedades de beneficencia de la época como llegó la novela a los Estados Unidos, y es probable que la traducción de la novela publicada en Nueva York se haya dado en el marco del trabajo de alguna de tales entidades.

⁷ El descuido en el nombre de la autora sugiere que la edición se hizo sin su conocimiento.

⁸ El ejemplar intervenido por la escritora forma parte de la *Colección de libros raros y manuscritos* de la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá y puede consultarse en edición digital en la Colección Familiar Acosta Samper de la Biblioteca Virtual del Banco de la República: <<https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll32>>. Este ejemplar parece haber llegado a manos de la autora a través de algún pariente de su madre, Carolina Kemble, pues el volumen registra este apellido manuscrito en la primera página (*M Kemble*); la familia materna, de origen sajón, residía entre Nueva York y Nueva Escocia. A su madre debe Soledad Acosta su bilingüismo español-inglés, poco frecuente en la época, y su familiaridad con la cultura sajona.

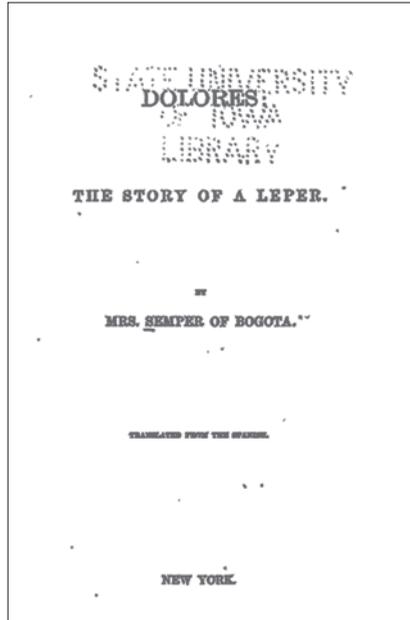


Figura 1. Portadilla de la edición de Nueva York, s. f.

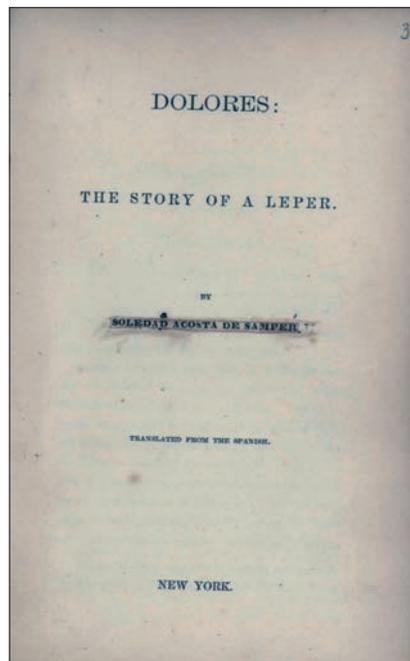


Figura 2. Portadilla del ejemplar propiedad de la autora, intervenida por ella para corregir su nombre

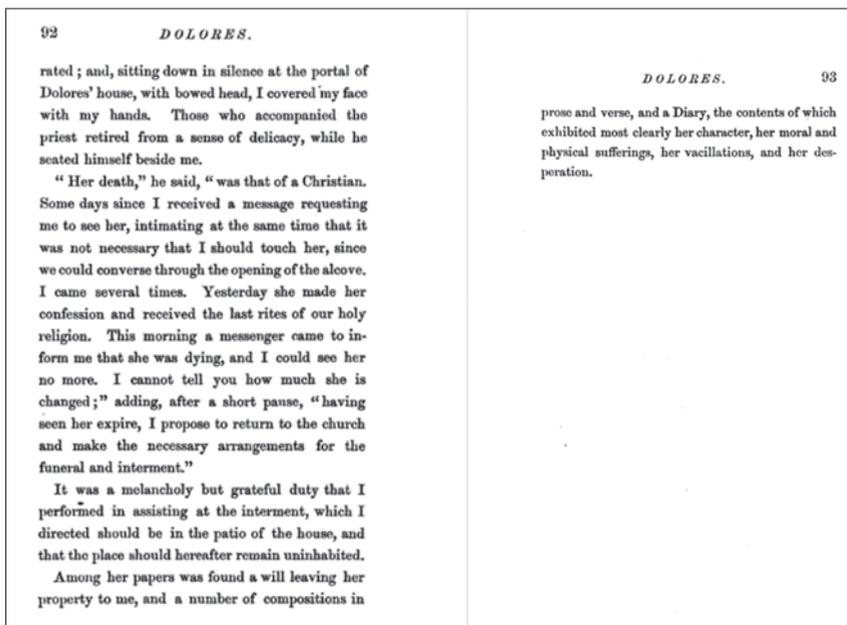


Figura 3. Páginas finales de la edición neoyorkina de *Dolores*, s. f.

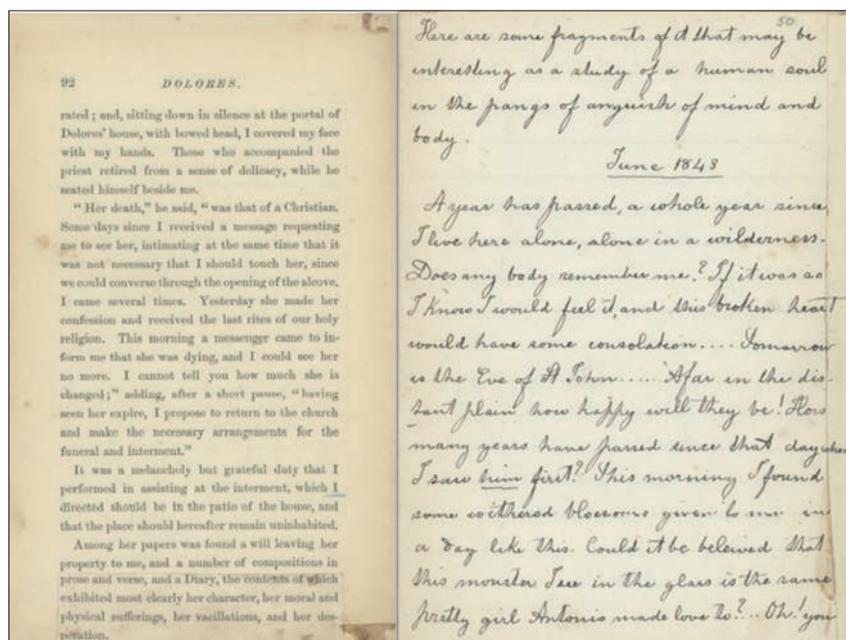


Figura 4. Ejemplar de la edición neoyorquina de *Dolores* (s. f.), propiedad de la autora. Páginas intervenidas por ella con tinta, tijera y pegante

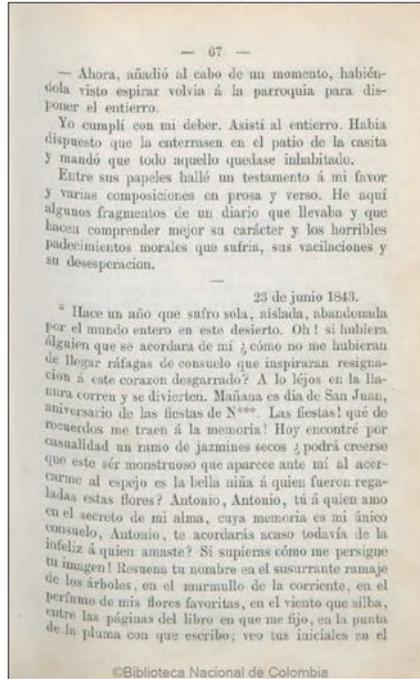


Figura 5. Página 67 de *Dolores* de la edición de 1869, en la que comienza el diario de la protagonista

La historia de esta traducción de fin de siglo permite evaluar cuán problemática resultó la novela en su momento y la significación de sus estrategias narrativas. 1867, año de su primera edición, es también el año de publicación de *María*, la novela de Jorge Isaacs, claramente perteneciente al canon de la época y analizada en cuanto tal por Doris Sommer, aunque no me detendré en este lugar a examinarla. Por su parte, *Dolores* es la novela de Soledad Acosta que ha recibido más atención de la crítica; entre sus estudios se destaca muy especialmente el que Beatriz González-Stephan le dedica en su artículo titulado “La in-validez del cuerpo de la letrada” (2005). Pero sí conviene señalar aquí algunos de sus rasgos diferenciales en comparación con *María*. El narrador es un hombre, como correspondía en la época: son varones los escritores y los narradores autorizados, pues las novelas forman parte esencial de la escritura de la nación como empresa altamente política en su momento. Sin embargo, en *Dolores*, este narrador masculino autorizado va cediendo poco a poco la voz a la joven protagonista, primero mediante las cartas que recibe de ella, luego en su diario. De hecho, con la voz de Dolores se cierra la novela: el narrador inicial no interviene al final para concluir su texto ni para explicar el contenido desgarrado del diario de la protagonista, por momentos herético y con fantasías suicidas. La última palabra en la novela la tiene Dolores. Si el diario ya nos parecía hipotéticamente problemático, el hecho de que haya sido mutilado en la

edición de Nueva York confirma este rasgo de manera evidente. Ahora bien, el narrador es primo de Dolores, como Efraín lo es de María; pero la relación entre ambos es de amistad, no de amor: amistad y camaradería, pues Pedro es su lector e interlocutor, y es también quien envía a Dolores, en su retiro forzoso, los libros que le permiten sobrevivir y en cuya complicidad se convierte en escritora. Dolores, como María, enferma; pero no de los padecimientos románticos que enfatizan en las heroínas su carácter espiritual hasta divinizarlas del todo en el más allá, sino de uno que la recluye en soledad, que pone en primer plano su cuerpo, le arrebató su belleza hasta convertirla en monstruo y fiera de los bosques y la insensibiliza emocional y físicamente. Al morir, según ha señalado Nina M. Scott, no deja, como María, sus trenzas envueltas en un delantal al lado de las cartas del amado, sino sus composiciones en verso y prosa y su diario. La autora no solo elige un narrador masculino: consciente de la cautela con la que debía introducir la voz femenina propia y de su novela, inicialmente la firma con un seudónimo masculino, Aldebarán, que ya había dado a conocer en la prensa como reseñista de las noticias que traían a Bogotá los periódicos europeos.

La segunda edición de *Dolores*, ahora como parte de su primer libro, apareció en 1869. Esta edición viene precedida por un prólogo escrito por su marido, José María Samper (1828-1888), titulado “Dos palabras al lector”. Él había prologado, para el periódico *Biblioteca de Señoritas* en 1859, la primera incursión de Soledad Acosta en la escritura pública: la “Revista parisiense”, título de su correspondencia (corresponsalía, la llamamos hoy) de varios meses, firmada como Andina, para esta relevante publicación periódica bogotana. Entonces los varones prologaban sus propios libros. Su esposa necesitaba, sin embargo, ser introducida por él en el campo letrado, por definición masculino, en el cual ella se presentaba de forma imprevista. El discurso del prólogo es, sin duda, patriarcal. Pero tiendo a pensar que Samper expresaba en él, de manera calculada, todo lo que debía ser dicho para que su esposa pudiera, con su libro, ingresar de modo más formal y perdurable en el campo de las letras. El volumen tardó 130 años en reeditarse, pero fue el hilo que permitió, cerrando el siglo XX, llegar hasta la autora y descubrir la magnitud de su obra.

El prólogo comienza así: “Debo una explicación a cuantos favorezcan con su benévola acogida este libro, respecto de los motivos que han determinado su publicación” (Samper, 2005: 101). Y continúa:

La esposa que Dios me ha dado y a quien con suma gratitud he consagrado mi amor, mi estimación y mi ternura, jamás se ha envanecido con sus escritos literarios, que considera como meros ensayos; y no obstante la publicidad dada a sus producciones, tanto en Colombia como en el Perú,⁹ y la benevolencia con que el público la ha estimulado en aquellas

⁹ La autora había sido también colaboradora de *El Comercio de Lima* y tuvo una sección en la *Revista Americana*, adscrita a este mismo periódico.

repúblicas, ha estado muy lejos de aspirar a los honores de otra publicidad más durable que la del periodismo (Samper, 2005: 101).

Como se observa, el marido es consciente de la sorpresa que producirá la publicación de este libro y sabe que debe ofrecer una explicación. El fragmento citado muestra que tal aclaración da paso al testimonio de las cualidades de la autora como esposa y de su modestia: ella, hasta entonces, no había aspirado a la publicidad y perdurabilidad que ofrecen los libros, dice su esposo, cómoda dentro de la prensa periódica y tras la autoría atenuada del seudónimo (véase Doll, 2014). Cabe señalar que la prensa es un espacio especialmente activo y político en la época, así que este fragmento no deja de contener una afirmación de autoridad (su nombre es ya conocido en la prensa) vestida de excusa. Dicho esto, pasa, en seguida, a justificar la publicación: “La idea de hacer una edición en libro, de las novelas y los cuadros que mi esposa ha dado a la prensa, [...] nació de mí exclusivamente; y hasta he tenido que luchar con la sincera modestia de tan querido autor para obtener su consentimiento” (Samper, 2005: 101). La publicación en libro no es, pues, inmodestia del querido *autor* (nótese el masculino, señalado por mí páginas atrás), sino producto de la insistencia de su esposo. “¿Por qué lo he solicitado con empeño?”, continúa:

Los motivos son de sencilla explicación. Hija única de uno de los hombres más útiles y eminentes que ha producido mi patria, [...] mi esposa ha deseado ardientemente hacerse lo más digna posible del nombre que lleva, no solo como madre de familia sino también como hija de la noble patria colombiana; y ya que su sexo no le permite prestar otro género de servicios a esa patria, buscó en la literatura, desde hace más de catorce años, un medio de cooperación y actividad.

He querido, por mi parte, que mi esposa contribuya con sus esfuerzos, siquiera sean humildes, a la obra común de la literatura que nuestra joven república está formando, a fin de mantener, de algún modo, la tradición del patriotismo de su padre [...].

Tan legítimos deseos justificarán, así lo espero, la presente publicación.

¡Quieran los amigos de la literatura, [...] acoger con benevolencia los escritos de una colombiana, que no cree merecer aplausos y solamente solicita estímulos! (Samper, 2005: 101-102).

Lo que expone en estas líneas es osado: su esposa, en su labor patriótica, no se conforma con su papel de madre de familia y, en razón de su sexo, el único espacio de acción que tiene disponible es el de la literatura. Sabemos, sin embargo, que el ámbito literario está también masculinizado y es altamente político, así que lo que escribe sobre los deseos de agencia pública de su esposa no deja de resultar problemático. Tal voluntad queda afirmada, aunque algo matizada al final, al pedir benevolencia de parte de “una colombiana, que no cree merecer aplausos y solamente solicita estímulos” (Samper, 2005: 102), frase con la que cierra su prólogo.

A diferencia de *María*, cuyas ediciones se cuentan hoy por cientos, *Dolores* no volvió a aparecer hasta 1988, más de un siglo después, en una edición llevada a cabo por Montserrat Ordóñez (1941-2001) e incluida en su antología *Soledad Acosta de Samper. Una nueva lectura*. Ordóñez perteneció a esa primera generación de latinoamericanas que cursaron doctorados en literatura e ingresaron luego a las universidades para transformar el campo de la crítica con nuevas preguntas, universidades que en el caso colombiano habían recibido a mujeres como estudiantes apenas en la década de 1930 y que en los años de 1970 les abrían el acceso por primera vez como profesoras e investigadoras. Hechos similares tuvieron lugar en cada país latinoamericano. Su formación académica había ocurrido en el contexto de las luchas feministas de los años 1960 y 1970, de las cuales fueron parte. La misma Montserrat Ordóñez presentó en 1998 un proyecto de investigación para el que logró una financiación importante por parte de instituciones estatales, algo inédito entonces para proyectos de este tipo: “Soledad Acosta de Samper y la construcción de una literatura nacional”. Su objetivo era hacer la primera reedición de *Novelas y cuadros de la vida sur-americana*. El equipo dirigido por ella comenzó revisando publicaciones seriadas para cotejar los relatos del libro con sus primeras ediciones, y así llegó a descubrir que esta obra era apenas la punta del *iceberg* de su extensa y rica producción en prensa. Nina M. Scott, colega y amiga de Montserrat Ordóñez, tradujo *Dolores* al inglés para incluirla, de manera íntegra, dentro de su antología bilingüe de escritoras latinoamericanas del periodo colonial y del siglo XIX, titulada *Madres del Verbo/Mothers of the Word*, aparecida en 1999.

Dolores fue la primera novela de Soledad Acosta, publicada a sus 33 años. Es una novela desgarrada en la que la autora explora el espacio de escritura de las mujeres como lugar del monstruo y de la enfermedad, de manera similar a como lo hicieran varias de sus contemporáneas desde el *Frankenstein* de Mary Shelley. Todas, sin embargo, salieron fortalecidas de esa experiencia y siguieron escribiendo. El trabajo editorial y de investigación de las últimas décadas hizo posible que recientemente, en 2021, pudiera ser publicada como libro independiente por primera vez.

Una holandesa en América. Novela psicológica y de costumbres

La primera versión de *Una holandesa en América* se publicó con el título de *La holandesa en América. Novela psicológica y de costumbres* en el periódico *La Ley*, entre abril y julio de 1876.¹⁰ Como Soledad Acosta temía cuando recogió sus primeras novelas en libro,

¹⁰ *La Ley. Periódico Político, Noticioso y Literario* (1876) se creó, según sus redactores, con el propósito de “tentar el último esfuerzo en defensa de la patria, sobre el terreno de la legalidad y apelando solamente a la fuerza del derecho” (“Prospecto”, núm. 1, 28 de marzo de 1876). Este diario se funda en el contexto de la polémica elección —controvertida por este periódico—

varios números de este periódico están perdidos. Conocemos esta versión completa gracias solo al cuidado de la autora, pues la recortó del periódico y la pegó en un libro en blanco. Volveré sobre las características de este álbum más adelante. Ahora quiero presentar someramente los rasgos que resaltan en esta novela cuando se contrasta con el palimpsesto patriarcal que referí antes en relación con su primera novela.

Una vez más, aparece, en su versión de prensa, firmada con el seudónimo masculino de Aldebarán. En lo que respecta al narrador, su sexo no es claro. Ahora se trata de un narrador heterodiegético que interviene apenas lo suficiente para dar contexto e introducir las voces de las dos protagonistas, Lucía y Mercedes. De tal manera, el texto de la novela está compuesto principalmente por la escritura de las dos jóvenes, entre cartas y diarios. Románticas, porque claro que se enamoran, pero, aunque este tema es relevante en la novela, el protagonismo lo tiene la amistad que se teje entre ambas y que las sostiene, en especial a Lucía, la holandesa que da título a la novela. Ella ha viajado desde Holanda hasta la Nueva Granada, llamada por su padre para encargarse de su familia inmigrante, pues su madre acaba de morir. Conoce a Mercedes, joven bogotana, en el barco que la lleva a América, y la amistad con esta joven la ayudará a sobrellevar los muchos retos que enfrenta en la hacienda de su padre, a sobreponerse a la decepción inicial y a emprender con éxito la administración de la propiedad y de la familia. Así como no hay amados alrededor de los cuales gire la existencia de las jóvenes, no hay tampoco padres fuertes que regulen sus vidas. Lucía elige la soltería y Mercedes se casa con el hombre que ama, comprometidos ambos con la construcción de la nación. Ninguna de las dos es la amada a la espera, figura común de la narrativa canónica nacional.

Como mencioné antes, Soledad Acosta compuso un álbum con los textos de prensa de su novela, ricamente ilustrado (ver figuras 6, 7 y 8). En ese sentido, sigue la práctica descrita por Ellen Gruber Garvey: “escribir con tijeras”, actividad que, como ha señalado Vanesa Miseres, es común entre los lectores y lectoras de la época, aunque no tanto entre los y las autoras con respecto a sus propias obras.¹¹ El álbum no está fechado, pero debe ser anterior a la edición definitiva de 1888, publicada en Curazao por A. Bethencourt e Hijos,¹² dado que no incluye marcas que hagan referencia a las importantes adiciones que la autora hizo a su novela en esa edición.

del liberal Aquileo Parra como presidente de la nación, quien habría de posesionarse el 1 de abril próximo. Al parecer, el 18 de agosto circuló su último número, el 35. En él, los redactores hablaban del estallido de la guerra civil comenzada en dicho año.

¹¹ Soledad Acosta compuso varios álbumes a partir de sus obras aparecidas en la prensa. Todos ellos pueden consultarse en la *Biblioteca Digital Soledad Acosta de Samper*, así como la exposición virtual curada por Vanesa Miseres para esta *Biblioteca*.

¹² Sobre la relevancia de esta editorial en el ámbito latinoamericano, véase Catharina Vallejo (2016).

Si se observan atentamente las figuras 6, 7 y 8, se notará que los textos pegados en el álbum (figs. 7 y 8) han sido recortados de la primera entrega de la novela publicada en el periódico (fig. 6). Al “escribir con tijeras”, la autora busca, quizá, no solo preservar su novela del carácter inevitablemente efímero de la publicación periódica, pues, como puede verse, es cuidadosa también en la selección de elementos de otras fuentes para la obtención de los materiales de su volumen y en la composición. En la página de la figura 8 aparecen las viñetas y letras capitales que son frecuentes en su álbum, y el texto tomado del periódico se corta en dos partes para introducir una bella viñeta y dar espacio a la letra capital. La página está dominada por un rico grabado. En la portadilla de la novela (fig. 7), el título intervenido, el subtítulo y el marbete de autoría se encuadran literalmente dentro de un lujoso marco que desdice de la modestia autoral, como el álbum todo.

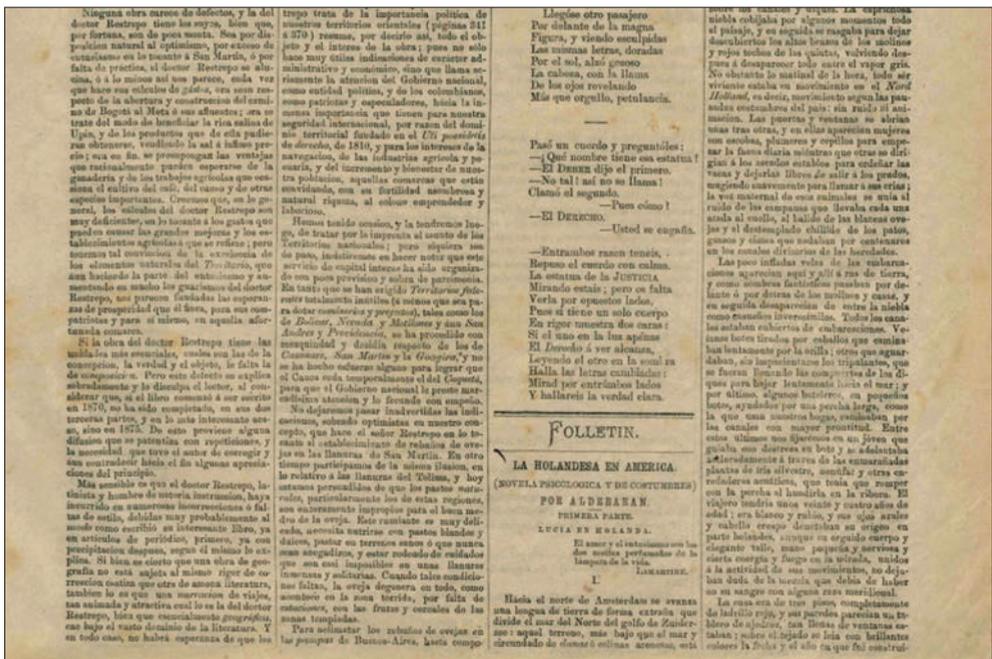


Figura 6. Primera entrega de *La holandesa en América*, en el periódico *La Ley* (4 de abril de 1876a). Si se observa atentamente, se notará que los textos pegados en el álbum (figs. 6 y 7) han sido recortados de este número

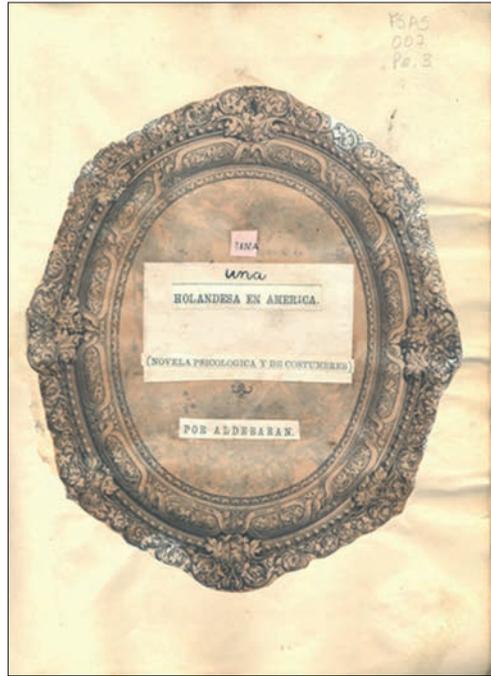


Figura 7. Portadilla del álbum de *Una holandesa en América* (ca. 1880)



Figura 8. Primera página del álbum de *Una holandesa en América* (ca. 1880)

Su deseo de imaginar, quizá, una edición de lujo para su novela, haciendo lo que hoy llamaríamos su maqueta, lleva a la autora a entrar en diálogo con la tradición visual de la prensa ilustrada europea (de la cual toma los grabados) en lo que toca a la representación de América y de las mujeres. Su postura con respecto a ambas figuras resultará vital en la edición definitiva de 1888 (véase Alzate, 2018 y 2019). *Una holandesa en América* es, en buena medida, una novela histórica y la única con componentes evidentemente autobiográficos. Ambos rasgos aparecen entrelazados de manera más clara en la edición de 1888.

Autobiografía e historia aparecen como una cuando la autora incluye en la segunda edición su relato breve (*cuadro*, en la terminología de la época) titulado “La monja”, publicado originalmente en 1864,¹³ antes incluso que *Dolores*, y recogido, como esta, en el libro *Novelas y cuadros de la vida sur-americana*. En ese año, la autora acababa de regresar con su marido a Bogotá, después de residir cinco años en Europa y casi uno en Lima. En 1863, el presidente Mosquera había decretado la tución de cultos y la desamortización de bienes de manos muertas, hecho que a la postre, por desobedecer las leyes civiles, llevó al exilio a muchas monjas tras perder sus bienes y sus lugares de habitación. Soledad Acosta se había refugiado, siendo joven y soltera, en el convento de Santa Inés en 1854, durante el golpe de estado de José María Melo. Ese suceso y la subsiguiente guerra son narrados con mucho protagonismo y juicios políticos por Mercedes en *Una holandesa*, en su versión de 1888: el relato de “La monja”, que se había presentado como diario del personaje ficticio de Pía en 1864 en defensa del derecho de las monjas a su autonomía espiritual y material, reaparece en 1888 como “Diario de Mercedes” (véase Alzate, 2019), *alter ego* de Soledad Acosta en la novela. En ese año, su inclusión en *Una holandesa* la vincula, seguramente, al discurso de la llamada Regeneración conservadora y a su voluntad de recuperación de la alianza entre Iglesia y Estado. En la complejidad de estos *ires y venires* autobiográficos, históricos y textuales, lo que resulta claro es la imbricación mutua de vida, escritura, historia y política en esta novela.

Otra característica que reviste interés, tanto en términos autobiográficos como de discurso femenino y literario, es el escepticismo con el que Mercedes asume su matrimonio. Está muy enamorada y, por ello, no puede evitar casarse, pero tampoco espera mucho de su unión, según le cuenta en una carta a su amiga Lucía:

Veo que Rafael desearía hallar en mí una mujer más tierna, más sumisa, más femenina quizás. Los hombres me han dicho, y yo lo siento así: buscan en el ser amado absoluta sumisión; quieren ejercer un dominio completo sobre nuestra alma; figúraseme a veces que ellos querrían vernos moralmente a sus pies, a pesar de que se figen nuestros vasallos y

¹³ El relato fue publicado en el periódico literario *El Mosaico* y firmado como Andina, el seudónimo que también usó como colaboradora de la *Biblioteca de Señoritas* en sus años de corresponsal en París.

nos llaman ángeles y diosas. [...] Ya me lo han dicho: el matrimonio arranca las delicadas ilusiones del alma y la mujer casada nada tiene de poética, ¿creerás que varias veces lo he pensado? (Acosta, [1888] 2007: 168).

De regreso al análisis del palimpsesto canónico, esta adición a la novela en su versión definitiva es, sin duda, una variación importante con respecto al discurso amoroso. Por una parte, el final feliz tan esperado, el del matrimonio, queda empañado. Por otra parte, la joven no comienza su historia con la mirada que le dirige el amado: es lectora reflexiva, escritora de la historia nacional, aun si lo hace solo en cartas a su amiga, y está definida fundamentalmente por su compromiso con los destinos de la patria. Nada más sabemos de ella en la novela, excepto que se casó, incapaz de vencer su deseo, el cual también se afirma de manera interesante con respecto a las castas parejas ideales de la fundación nacional: “He pensado que debería romper con Rafael y quedarme soltera... Pero llega él, le veo, oigo su voz..., y todas esas locas fantasías huyen de mi espíritu como las nieblas a la salida del sol” (Acosta, [1888] 2007: 168), son las líneas que cierran su reflexión de mi cita anterior.

En 1864, “La monja” (futuro “Diario de Mercedes”) sirvió a la autora para comentar y criticar los decretos de secularización del gobierno liberal de la época. Lo hizo, claramente, como intervención política e histórica en la que su historia personal estaba implicada. En 1888, reaparecido como diario de una de las coprotagonistas, le sirvió para hacer narración histórica y, de nuevo, intervenir en la política al presentar una perspectiva sobre los proyectos liberales veinticuatro años después, que en realidad fueron treinta y cuatro años, luego de la reclusión forzada en un convento, a sus 21 años, que le permitió ampliar su experiencia sobre la vida que se ofrecía a las mujeres de su tiempo.

La edición de Curazao de 1888 apareció con dos paratextos importantes. El primero es un prólogo, ya no a cargo de su esposo, sino de la editorial. El segundo documento es la constancia de lo que hoy conocemos como el depósito legal de su obra ante autoridades colombianas, el ministro de Instrucción Pública (tres ejemplares de la novela). Esta certificación contiene una adición: “Solicita la autora se haga constar en esta diligencia, para los efectos del caso, que ha cedido por diez años a los expresados Sres. Bethencourt e Hijos el derecho exclusivo de publicar la citada obra” (en Acosta, 1888). Habían pasado veinte años desde la publicación de su primera novela y Soledad Acosta estaba ahora plenamente a cargo de su autoría, así como de la edición y comercialización de su obra. El documento aparece firmado en Bogotá el 5 de enero de 1889. Dado que en él consta que la novela se publicó en Curazao en 1888 (fig. 9), podríamos pensar que se trata de una reimpresión, hecho que evidenciaría el interés con el cual fue acogida por el público lector de su momento.

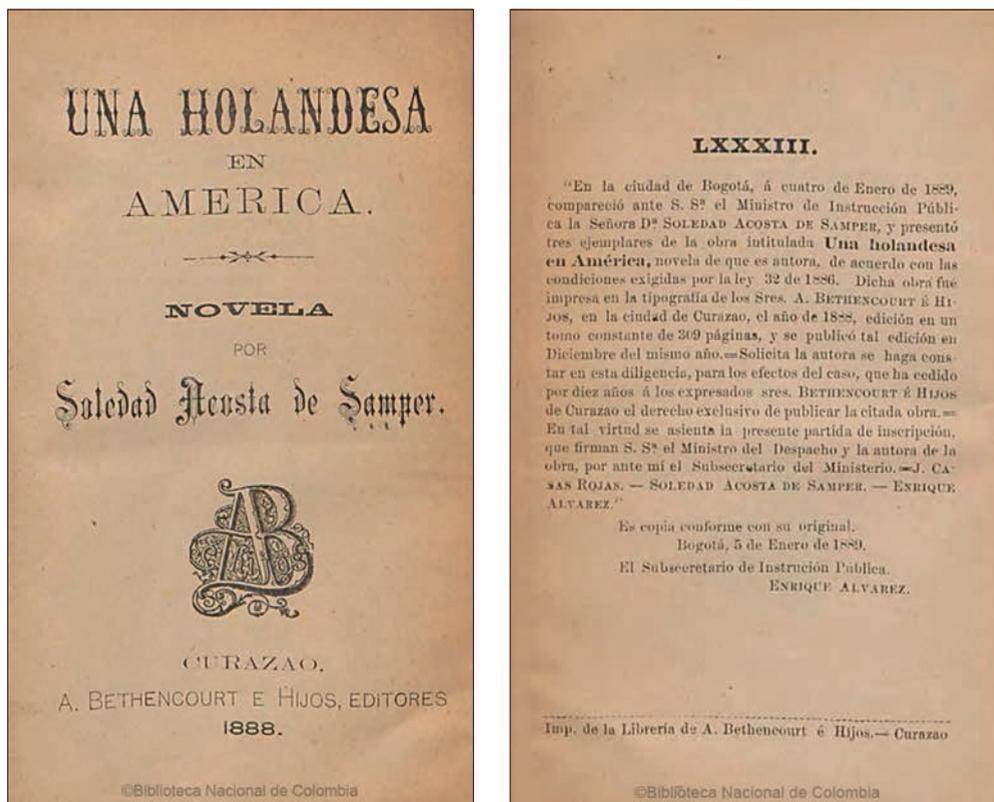


Figura 9. Portadilla de la edición de 1888 y un documento incluido en dicha edición, firmado en Bogotá en 1889. Esto indicaría que nos encontramos frente a una reimpresión de la novela

Ya lo preveían los editores en su prólogo, fechado en diciembre de 1888:

La autora de este libro, a quien la mano maestra de don Juan Valera (uno de los primeros prosistas españoles del siglo XIX) acaba de calificar de escritora ilustre, no ha menester, decíamos, de que nadie le presente al público ilustrado de los países en que se habla la lengua de Cervantes y Jovellanos, porque ella es de suyo muy conocida y tiene ya dadas a la estampa, en testimonio de sus muy notables y bien cultivadas facultades, obras de aliento y provechosa instrucción, que le han hecho merecedora de calificado concepto literario y le han granjeado alta estima entre los que siguen de cerca la profesión de las letras. Y si los escritores y periodistas la aplauden con decidido entusiasmo, no es menor este en la gran masa de lectores (Acosta, 1888: II).

Esta es la introducción, de cinco páginas, con la que los editores presentan la novela. José María Samper falleció en julio de 1888, así que no vio este libro publicado. Es probable que no haya conocido tampoco la versión final de la novela ni la carta enviada por Mercedes a Lucía antes de su matrimonio.

La siguiente edición de la novela tardó casi 120 años en aparecer. De nuevo, las redes feministas y de amistad motivaron esa nueva edición. En 2004 fue publicada en La Habana por Casa de las Américas en coedición con la Universidad de los Andes de Bogotá; la edición estuvo a cargo de Catharina Vallejo y su publicación se decidió en el marco del Coloquio Internacional anual, liderado por Luisa Campuzano desde 1994 y que en el 2024 celebró su trigésima edición. En 2007 se hizo una nueva edición en Bogotá, la cual incluyó el facsímil del álbum. Desde entonces, han aparecido dos ediciones más, que permiten pensar que esta novela regresó para quedarse: la Biblioteca Nacional de Colombia la publicó en 2015 dentro de su colección digital Biblioteca Básica de Cultura Colombiana (BBCC), y en 2021 fue incluida en la Biblioteca de Escritoras Colombianas, dirigida por Pilar Quintana.

El archivo en perspectiva

Jacques Derrida, en *Mal de archivo*, se refiere a “la función *árquica*, en verdad patriárquica, sin la cual ningún archivo se pondría en escena ni aparecería como tal” (Derrida, [1995] 1997: 11). La función *patriárquica* que produce el archivo queda apenas mencionada en su texto como un inciso, pero es, por supuesto, provocadora. La casa del archivo, del arconte que guarda el documento tanto en su dimensión física como interpretativa (10), sería originalmente la casa del patriarca. A ese guardián se le asigna y se le confía, a manera de consignación, tanto el cuidado material de los documentos como el cuidado hermenéutico de su sentido (10). El archivo es el lugar donde se ejerce la autoridad y donde todo comienza, en sentido temporal y ontológico (9), en tanto que *arkhé* significa, a la vez, principio y mandato. El archivo sería, entonces, un corpus organizado, un sistema en el que “todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal” (11).

La intervención feminista de las mujeres en el archivo llegó para desordenar, para reubicar, para transformar el horizonte y establecer nuevas relaciones, cambiar las cosas de sitio y lanzarlas a un movimiento que no se ha detenido. Lo hicieron ya las escritoras del siglo XIX con sus primeras historias de mujeres escritas a manera de catálogos de sus nombres. La misma Sor Juana lo llevó a cabo en su rastreo de una tradición femenina. Lo hicieron también las escritoras con la producción de sus obras y su voluntad de incluirlas al archivo para modificarlo y salvarlas del olvido. Así, Soledad Acosta. Logró colarse en la prensa de la época, publicar varios libros y recoger en álbumes sus obras más preciadas con el objetivo de buscar para ellas una perdurabilidad mayor que la del periódico. Lo hizo con pleno conocimiento del archivo patriarcal y con el agudo diseño de sus estrategias narrativas y paratextuales.

Derrida señala también, más adelante en su libro, que “no hay archivo sin consignación en algún lugar exterior que asegure la posibilidad de la memorización, de

la repetición, de la reproducción o de la re-impresión” (Derrida, 1997: 19),¹⁴ aunque la repetición, sin embargo, es indisociable de la destrucción. Se archiva porque lo archivable se sabe expuesto a la desaparición: “en aquello mismo que permite y condiciona la archivación, nunca encontraremos nada más que lo que expone a destrucción, y en verdad amenaza con la destrucción, introduciendo, *a priori*, el olvido y lo archivológico [...] en el corazón mismo de la memoria” (20). Los avatares del archivo de Soledad Acosta son muestra de este aserto: sus cuidados no impidieron que su obra fuera inaccesible por décadas ni que estuviera expuesta a la desaparición, como lo evidencia la recuperación reciente de su ejemplar de *Dolores*.¹⁵ Sin embargo, como señala Derrida, la conciencia de la destrucción “vincula [también] el saber y la memoria con la promesa” (38): “la cuestión del archivo no es, repitámoslo, una cuestión del pasado. [...] Es una cuestión del porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión [...] de una promesa y de una responsabilidad para mañana” (44). El *mal de archivo* no es solo la conciencia de la destrucción en el corazón de la archivación, sino un padecimiento, una pasión: “no tener descanso, interminablemente, buscar el archivo allí donde se nos hurta” (98).

Esto describe no solo la labor de Soledad Acosta, sino también la nuestra como investigadoras. La promesa y la responsabilidad para mañana. “Si queremos saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir. Quizá” (Derrida, 1997: 44). Ese tiempo, pienso, ha sido el del feminismo, esa tradición que ha luchado y lucha por algo que sabe que no verá, pero que la historia del movimiento le ha mostrado posible. Jana Smith Elford y Michelle Meagher consideran el trabajo académico feminista como un *archival turn* en las humanidades y las ciencias sociales (Smith y Meagher, 2023: 361): los nombres de Montserrat Ordóñez, Beatriz González-Stephan, Doris Sommer, Catharina Vallejo y Luisa Campuzano, entre los varios mencionados en el presente artículo, forman parte de este

¹⁴ El autor identifica tres sentidos en la palabra *impresión*: refiere tanto a algo material producido en la imprenta como a un sentimiento, como a algo reproducible y que, por consiguiente y en principio, se salva (Derrida, 1997: 16 y 34). En la revelación de este último sentido, recurre a la palabra *save* en inglés, la función que en su computadora le permite *guardar*.

¹⁵ Manuel Cueto, el coleccionista que recuperó este ejemplar de *Dolores*, identificó y rescató también un diario personal de la autora escrito entre 1890 y 1891 (digitalizado en la *Colección Familiar Acosta Samper*). Cuando apareció la edición de su diario de juventud en 2004 (1853-1855), creímos que era el único que la autora había escrito. Gracias a este hallazgo reciente, sabemos que quizá nunca dejó de escribirlos y que los demás tal vez se han perdido para siempre. La colección que se conserva en el Instituto Caro y Cuervo evidencia que Soledad Acosta fue muy cuidadosa con su archivo personal. Este, sin embargo, se dividió después de su muerte y pasó de lugar en lugar y de mano en mano hasta que, para sus “guardianes”, no quiso ya decir nada el “S. A. S.” que se leía en la portadilla del diario. A Manuel Cueto se debe su restitución: este arconte supo interpretar y salvar.

giro de archivo. Influído por autores como Michel Foucault, Jacques Derrida y Michel de Certeau, “the archival turn marks a shift in thinking about archives as neutral repositories where documents are simply stored to a richer understanding of archives as complex sites where power and knowledge converge” (Smith y Meagher, 2023: 361).¹⁶ Estas estudiosas señalan también que nuestra labor no ha sido (necesariamente) desmantelar archivos, sino más bien liberarlos. Su artículo, titulado “Digital Archival Environments and Feminist Practice”, me permitirá cerrar este ensayo sin dejar de mencionar la *Biblioteca Digital Soledad Acosta de Samper*, inaugurada en 2019. Hoy, los archivos toman cada vez más la forma digital y contribuyen de manera decidida a la recuperación de las voces femeninas y su participación en la producción literaria, así como a la reimaginación del pasado (Smith y Meagher, 2023: 362). Además de su acceso abierto, y como ambientes digitales complejos, brindan posibilidades no anticipadas de trabajo que comienzan a rendir frutos. Este artículo bebe, sin duda, de los diálogos que los archivos digitales propician, lo cual habría sido imposible sin el acceso a esa *Biblioteca Digital*.

Bibliografía

ACOSTA DE SAMPER, Soledad

“Dolores (Cuadros de la vida de una mujer)”, en *El Mensajero. Diario de la Mañana*, volumen 1, números 59 a 70 (enero de 1867).

“Dolores (Cuadros de la vida de una mujer)”, en S. Acosta de Samper. *Novelas y cuadros de la vida sur-americana*. Gante: Imprenta de Eug. Vanderhaeghen, 1869, 1-72.

“La holandesa en América. (Novela psicológica y de costumbres)”, en *La Ley. Periódico Político, Noticioso y Literario*, números 2 a 25 (abril a julio 1876a).

Una holandesa en América. (Novela psicológica y de costumbres), en *Biblioteca Digital Soledad Acosta de Samper*. “Álbum de recortes de prensa”, 1876b. Consultado en: <<https://soledadacosta.uniandes.edu.co/items/show/316>> [20/04/2024].

Dolores. The Story of a Leper, by Mrs. Semper [sic] of Bogota. New York: [1880].

Una holandesa en América. Curazao: Imprenta de la Librería de A. Bethencourt e Hijos, 1888.

“Dolores (Cuadros de la vida de una mujer)”, en *Soledad Acosta de Samper. Una nueva lectura*. Edición e introducción de Montserrat Ordóñez. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1988, 25-86.

¹⁶ “El giro de archivo marca un cambio en la comprensión de los archivos como repositorios neutros donde los documentos simplemente se almacenan para pasar a pensarlos como espacios complejos donde el poder y el conocimiento convergen” (la traducción es mía).

“Dolores: Scenes from a Woman’s Life”, en *Madres del Verbo/Mothers of the Word. Early Spanish American Women Writers. A Bilingual Anthology*. Edited, translated and introduced by Nina M. Scott. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1999, 329-379.

“Dolores (Cuadros de la vida de una mujer)”, en S. Acosta de Samper. *Novelas y cuadros de la vida suramericana*. Edición y notas de Montserrat Ordóñez. Bogotá: Ediciones Uniandes/Pontificia Universidad Javeriana, 2004, 45-102.

Una holandesa en América. Edición, introducción y notas de Catharina Vallejo. La Habana/Bogotá: Casa de las Américas/Ediciones Uniandes, 2007.

Una holandesa en América. Presentación de Carolina Alzate Cadavid. Bogotá: Ministerio de Cultura/Biblioteca Nacional de Colombia, 2015 (Biblioteca Básica de Cultura Colombiana).

Una holandesa en América (incluye facsímil del volumen ilustrado por la autora). Introducción y notas de Carolina Alzate y Catharina Vallejo. Bogotá: Ediciones Uniandes/Biblioteca Nacional de Colombia/Instituto Caro y Cuervo, 2016.

Una holandesa en América. Prólogo de Carolina Alzate. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2021 (Biblioteca de Escritoras Colombianas).

“A las mujeres”

La Caridad o Correo de las Aldeas, año 4, número 42 (6 de mayo de 1869), 661-663.

ALZATE, Carolina

Soledad Acosta de Samper y el discurso letrado de género, 1853-1881. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2015.

“El panorama como simulacro. Tecnologías de la mirada colonial en *Una holandesa en América* (ca. 1880), novela ilustrada”, en *H-ART. Revista de Historia, Teoría y Crítica de Arte*, número 3 (julio-diciembre 2018), 141-166. Consultado en: <<https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/hart/article/view/3499/2596>> [15/04/2024].

“Periodismo, novela e imagen en torno a 1880. Soledad Acosta de Samper y su narrativa visual de *cutar y pegar*”, en *Cuadernos de Literatura*, volumen 23, número 45 (enero-junio 2019), 330-351. Consultado en: <<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/issue/view/1435>> [08/04/2024].

ALZATE, Carolina y Montserrat ORDÓÑEZ (compiladoras)

Soledad Acosta de Samper. Escritura, género y nación en el siglo XIX. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2005.

CORPAS DE POSADA, Isabel

Me he decidido a escribir todos los días. Una biografía de Soledad Acosta de Samper, 1833-1913. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo/Ediciones Uniandes, 2018.

DERRIDA, Jacques

Mal de archivo. Una impresión freudiana. Traducción de Francisco Vidarte Fernández. Valladolid: Trotta, 1997.

DOLL, Darcie

“Variaciones de la autoría en escritoras chilenas de finales del siglo XIX y comienzos del XX”, en Carolina Alzate y Darcie Doll (compiladoras). *Redes, alianzas y afinidades. Mujeres y escritura en América Latina*. Santiago/Bogotá: Universidad de Chile/Ediciones Uniandes, 2014, 71-84.

FERNÁNDEZ, Pura

“Geografías culturales: miradas, espacios y redes de las escritoras hispanoamericanas en el siglo XIX”, en Facundo Tomás, Isabel Justo y Sofía Barrón (editores). *Miradas sobre España*. Barcelona/Valencia: Anthropos/Instituto Joaquín Sorolla de Investigación y Estudios, 2011, 153-169.

GARVEY, Ellen Gruber

Writing with Scissors. American Scrapbooks from the Civil War to the Harlem Renaissance. New York: Oxford University Press, 2013.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis

“La mujer. Artículos publicados en un periódico el año de 1860, y dedicados por la autora al bello sexo”, en *Obras literarias. Tomo 5. Novelas y leyendas*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1871, 283-306.

GONZÁLEZ-STEPHAN, Beatriz

“La in-validez del cuerpo de la letrada: la metáfora patológica”, en Carolina Alzate y Montserrat Ordóñez (compiladoras). *Soledad Acosta de Samper. Escritura, género y nación en el siglo XIX*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2005, 353-372.

LICÓN VILLALPANDO, Azuvia

“Leer la prensa. Edición, autoría y público lector en Soledad Acosta de Samper”. Tesis de doctorado. Bogotá, Universidad de los Andes, 2017.

MISERES, Vanesa

“Los álbumes de Soledad Acosta de Samper: escritura, cultura material y trabajo manual”. Exposición virtual, 2019, en *Biblioteca Digital Soledad Acosta de Samper*. Consultado en: <<https://soledadacosta.uniandes.edu.co/exhibits/show/albumes/presentacion>> [04/02/2024].

ORDÓÑEZ, Montserrat

“Cien años de escritura oculta. Soledad Acosta de Samper, Elisa Mújica y Marvel Moreno”, en Carolina Alzate, Betty Osorio y Beatriz Restrepo (editoras). *La escritura, ese lugar que me acompaña*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2014, 91-106.

PELUFFO, Ana

“Rizomas, redes y lazos transatlánticos: América Latina y España (1890-1920)”, en Pura Fernández (editora). *No hay nación para este sexo. La Re(d)ública transatlántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2015, 207-224.

“Prospecto”

La Ley. Periódico Político, Noticioso y Literario, número 1 (28 de marzo de 1876).

ROUSSEAU, Jean-Jacques

Émile ou de l'éducation. Paris: Garnier, 1866.

SAMPER, José María

“Dos palabras al lector”, en Carolina Alzate y Montserrat Ordóñez (compiladoras). *Soledad Acosta de Samper. Escritura, género y nación en el siglo XIX*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2005, 101-102.

SCOTT, Nina M.

“Él dice, ella escribe: la colaboración narrativa en *Dolores* de Soledad Acosta de Samper”, en Carolina Alzate y Montserrat Ordóñez (compiladoras). *Soledad Acosta de Samper. Escritura, género y nación en el siglo XIX*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2005, 307-314.

SCOTT, Nina M. (editor)

Madres del Verbo/Mothers of the Word. Early Spanish American Women Writers. A Bilingual Anthology. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1999.

SMITH ELFORD, Jana and Michelle MEAGHER

“Digital Archival Environments and Feminist Practice: A Review of Four Projects”, in *Tulsa Studies in Women's Literature*, volume 42, number 2 (Fall 2023), 361-382.

SOMMER, Doris

“Not Just Any Narrative: How Romance Can Love Us to Death”, in Daniel Balderston (editor). *The Historical Novel in Latin America*. Gaithersburg: Hispamérica, 1986, 47-73.

Foundational Fictions. The National Romances of Latin America. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1991.

VALLEJO, Catharina

“1888: Bethencourt en Curazao para *Una holandesa en América*”, en Soledad Acosta de Samper. *Una holandesa en América* (incluye facsímil del volumen ilustrado por la autora). Introducción y notas de Carolina Alzate y Catharina Vallejo. Bogotá: Ediciones Uniandes/Biblioteca Nacional de Colombia/Instituto Caro y Cuervo, 2016, XIX-XXIII.

