

La escritura y la búsqueda de la subjetividad femenina. Tres protagonistas de Soledad Acosta de Samper

Beatriz E. Aguirrea*
Universidad de Antioquia

Recibido: 30 de septiembre de 2007. Aceptado: 23 de octubre de 2007 (Eds.)

Resumen: Este artículo expone dos aspectos de la novelística de Soledad Acosta de Samper. El primero plantea la definición de la relación mujer-escritura y la subjetividad femenina a través de un imaginario de 'mujer' en las novelas: *Dolores, cuadros de la vida de una mujer* (1867), *Doña Gerónima. Novela de costumbres neogranadinas* (1878) y *Anales de un paseo* (1879-1880). De otro lado, se explora la paulatina experimentación de Acosta en la representación de personajes femeninos y en aspectos de la escritura misma como la voz narrativa, el manejo del tiempo, la fragmentación de los espacios, entre otros.

Descriptor: Acosta de Samper, Soledad; escritura femenina; subjetividad femenina; *Dolores, cuadros de la vida de una mujer*; *Doña Gerónima. Novela de costumbres neogranadinas*; y *Anales de un paseo*.

Abstract: Soledad Acosta de Samper's novel writing is the focus of this article. The first issue explored is the way she defines the relationship woman-writing and female subjectivity through an imaginary of 'woman' in her novels: *Dolores, cuadros de la vida de una mujer* (1867), *Doña Gerónima. Novela de costumbres neogranadinas* (1878) y *Anales de un paseo* (1879-1880). The second issue examined is her continuous experimentation about the representation of female characters and on the very writing itself by means of the use of different narrative voices, the breaking of linear chronology, the fragmentation of spaces among others.

Key words: Acosta de Samper, Soledad; female writing; female subjectivity; *Dolores, cuadros de la vida de una mujer*; *Doña Gerónima. Novela de costumbres neogranadinas*; y *Anales de un paseo*.

* Profesora de la Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia. Ph.D. Comparative Literature (Binghamton University). Coordinadora de la Maestría en Literatura Colombiana. baguirre@quimbaya.udea.edu.co. Este artículo es resultado de su participación en el proyecto "Función social del intelectual en la transición a la democracia", financiado por el CODI (Centro de Apoyo al Desarrollo de la Investigación), de la Universidad de Antioquia.

Soledad Acosta de Samper (1833-1913) publica alrededor de veinte novelas a lo largo de su carrera literaria.¹ En este artículo me referiré a tres títulos que considero ilustran muy bien cómo, de un lado proponen una definición de la relación de la mujer con la escritura y de la subjetividad femenina a través de un imaginario de ‘mujer’, y de otro dan evidencia de un paulatino y constante aumento en la experimentación alrededor de la representación de personajes y de aspectos de la escritura misma. Las novelas son: *Dolores, cuadros de la vida de una mujer* (1867),² *Doña Gerónima. Novela de costumbres neogranadinas* (1878) y *Anales de un paseo* (1879-1880).³

Con el fin de representar a la “mujer” y auto-representarse como mujeres en forma diferente a lo prescrito por el diseño patriarcal, las escritoras del siglo XIX crearon estrategias que no entraran en pugna con los modelos patriarcales establecidos, los cuales, por el sólo hecho de escribir y publicar ya estaban desafiando. Podemos utilizar aquí la afirmación de Gayatri Ch. Spivak según la cual hay dos propuestas de representación. La primera sería ‘representación’ entendida como ‘hablar por’, en términos políticos, la segunda, ‘representación’ como ‘re-presentación’, tal cual es usada en las artes o la filosofía. Spivak apunta como estas dos propuestas de representación están relacionadas pero a la vez son irreduciblemente discontinuas y advierte que: “[...] the staging of the world in representation —its scene of writing [...] —dissimulates the choice of a need for ‘heroes’, paternal proxies, agents of power [...]” (Spivak, 279). La primera versión apunta a los modelos patriarcales, la segunda a la utilizada por las escritoras decimonónicas dando paso a que su subalternidad pudiera expresarse en los poemas y las novelas para hacer un retrato retórico de ellas.

- 1 Véase la lista de estas novelas en: Otero Muñoz, Gustavo. *Boletín de Historia y Antigüedades*, XXVI, No. 271, mayo de 1973.
- 2 Publicada por primera vez como folletín de *El Mensajero* en 1867. Se recogió dos años más tarde en el libro *Novelas y cuadros de la vida sur-americana*. Gante: Imprenta de Eug. Vanderhæghen, 1869.
- 3 Estas dos novelas aparecen en: *La Mujer. Lectura para las familias*. Revista quincenal. *Redactada exclusivamente por señoras y señoritas* (1878-1881), fundada y dirigida por Soledad Acosta. La publicación alcanzó un total de 60 números, reunidos más tarde en cinco tomos. En esta revista se publican, en entregas, un total de catorce novelas; Acosta escribe 12 de ellas. Otra novela, *La mujer*, es escrita por Eva Verbel y Marea (LM III-IV, 1880) una colaboradora de Sincelejo, y hay una traducción hecha por Acosta de *La mentira de Sabina*, de la Princesa O. Cantacuzene-Altieri (LM IV-V, 1880). Siete novelas son de tema romántico-sentimental y siete de tema histórico. Sobre algunas de estas últimas véase el artículo de mi autoría: “Soledad Acosta de Samper y su *performance* narrativo de la nación”, en: *Estudios de literatura colombiana*, No. 6, enero-junio, 2000.

Si siguiendo esta segunda modalidad de discurso, las escritoras escriben, casi obsesivamente, lo personal y privado de sus vidas, lo que no puede interpretarse como una aceptación del confinamiento a la esfera privada a la que están sujetas por el status quo sino como un valor social y simbólico. Es decir, aunque el lenguaje que utilizan está cargado de significados asignados por el poder patriarcal, las escritoras crean estrategias dentro del mismo para cruzar los límites hegemónicos y representar lo que está subordinado. De esta manera se produce un cambio de posición al crear un espacio que, a pesar de su relación con el centro de poder, escapa a su dominación puesto que se ubica en sus márgenes. Al asumir deliberadamente el estilo y la postura femeninos que les son asignados dentro del discurso, las escritoras utilizan lo que Luce Irigaray llama 'mimesis' como una estrategia que les sirve para revelar esos mecanismos que las someten, usan un discurso mimético con el que ejercen una subjetividad que les ha sido negada.⁴

Soledad Acosta hará frecuente uso de estos mecanismos de representación en sus obras de ficción, y entre ellos sobresalen la pluralidad de voces narrativas, la presencia de personajes dobles, el tópico del viaje y una particular relación entre el espacio y el cuerpo de la mujer, y, por supuesto, la muerte.

Primer acercamiento a las novelas

Sin duda la novela más estudiada de Acosta es *Dolores, cuadros de la vida de una mujer* (1867).⁵ En esta obra la joven protagonista, la más bella de un lugar de provincia, se aparta del mundo cuando su cuerpo empieza a destruirse debido a la lepra heredada del padre (marca patriarcal); Dolores tiene que renunciar a la compañía de sus seres queridos y al amor naciente.

4 Jouer de la mimésis, c'est donc, pour une femme, tenter de retrouver le lien de son exploitation par le discours, sans s'y laisser simplement réduire. C'est se resoumettre — en tant que du côté du 'sensible', de la 'matière' [...] — à des 'idées', notamment d'elle, élaborées dans/par un effet de répétition ludique, ce qui devait rester occulté: le recouvrement d'une possible opération du féminin dans le langage (Irigaray, 74).

5 Ver los estudios de Monserrat Ordóñez, Lucía Guerra Cunningham, Flor María Rodríguez, Carolina Alzate, Gustavo Otero Muñoz. Esta novela será identificada de aquí en adelante como *Dolores*.

La novela *Anales de un paseo*,⁶ presenta el tema de la elección del hombre adecuado y del triángulo amoroso formado por las hermanas Alicia y Pepita Heredia con Máximo Aranda. Cuando Máximo y Alicia se conocieron, ésta estaba a punto de contraer matrimonio con Feliciano. Máximo se va de viaje y se establece en “una de las repúblicas sur-americanas” por un tiempo, desde allí propone matrimonio a Pepita quien acepta. Las acciones de la novela inician cuando al regresar Máximo, Alicia ha enviudado hace dos años y vuelve a pretenderla; ella para no hacer sufrir a su hermana le rechaza (*LM*, II, 18, 145). Alicia se siente enferma e invita a amigos y familiares, entre ellos a Máximo, a su finca de ‘tierra caliente’ para recuperarse. Lo más interesante de esta obra es que, con el fin de distraerse, los diferentes miembros del grupo relatan historias a diario, mientras, paralelamente, se desarrolla la historia de amor que tendrá un final feliz.

En *Doña Gerónima. Novela de costumbres neo-granadinas* (1878) el tema central es el engaño amoroso.⁷ Gerónima es bogotana, hija de un tendero que convierte la herencia paterna con trabajo y esfuerzo en una fortuna mediana, se casa ya madura con Marcos, un hombre mucho más joven quien la abandona al saber que van a tener una hija. La novela inicia con el viaje de Gerónima, su hermano y su hija Casandra ya de 27 años, a un pueblo con el fin de mejorar su salud. Paralela a la historia de Gerónima está la de Juliana, joven de buena posición, quien viaja al mismo pueblo buscando mejorar su ánimo y la salud de su madre. Eduardo Montenegro une a estas mujeres. Es joven de buena familia y vida disipada, y rompe sus relaciones con Juliana para evadir cualquier compromiso. Conoce a Casandra en un viaje y apuesta con sus amigos que va a seducirla y abandonarla sin casarse con ella. Tras la seducción, Casandra muere de vergüenza por la burla de Eduardo, quien años después se ahoga borracho en un río. Juliana tendrá otro pretendiente, Luis de la Encina, con quien podrá encontrar la felicidad.

El tópico del viaje y la relación espacio-cuerpo femenino

En las novelas de Acosta, muchos personajes masculinos viajan solos a otras ciudades e incluso al exterior con el objeto de experimentar

6. Esta novela será identificada de aquí en adelante como *Anales*. Además la revista *La Mujer* se identificará con las iniciales, seguidas del tomo, el número y la página.

7. Esta novela será identificada de aquí en adelante como *Doña Gerónima*.

—conocer algo nuevo, como vimos en *Máximo*. A la mujer no se le permite ese desplazamiento a tierras lejanas, pero Dolores, Alicia, Juliana, doña Gerónima y Casandra se refugian en la naturaleza, alejándose de la sociedad para encontrar una cura a sus dolencias o penas.

Hay aquí entonces, una relación directa entre el espacio y el cuerpo de la mujer. La enfermedad de Dolores, como ya vimos, es física y conlleva una significación simbólica, como acertadamente lo plantea Monserrat Ordóñez: “La lepra pertenece al reino nocturno del aislamiento y el castigo. Su historia y tratamiento tienen raíces bíblicas” (Ordóñez, 17).⁸ La enfermedad de Alicia es más bien de corte romántico (su reciente viudez). Lo que sufren doña Gerónima y su hija Casandra es un terrible desengaño amoroso que las lleva a un deterioro físico y psicológico sin salvación.

En la novela *Dolores* todo empieza en plenas fiestas del pueblo,⁹ el espacio más público, el carnaval bajtiniano donde se revela el destino trágico de la protagonista por el color de la piel de su rostro, más blanco y sonrosado de lo esperado en esas regiones, ese color diferente funciona como una ‘máscara’ que le quita la posibilidad de una identidad aceptable en la sociedad, su máscara es su propia piel. Pero Dolores se aísla de ese espacio público y termina su vida apartada de la sociedad y recluida en la naturaleza a la que ella empieza a mirar con nuevos ojos. Lucía Guerra Cunningham ha interpretado este viaje de Dolores como sigue: “La soledad y el aislamiento en un destierro voluntario no marcan, sin embargo, una marginalización absoluta para la subjetividad femenina, por el contrario, se mantiene el amor como soporte de la existencia y se adquiere una comprensión aún más profunda de la magnificencia de lo creado” (Guerra-Cunningham, 362).

En *Anales* se conjugan los espacios exteriores y los interiores, pero al ser los predios de la finca de Alicia el epicentro donde se desarrolla la historia de amor y se narran los relatos, podemos decir que prima el espacio privado. Además, al igual que Dolores, Alicia es quien decide viajar para hallar mejoría a su pesar. En *Doña Gerónima*, madre e hija también se desplazan

8 Ordóñez comenta acertadamente que: “Sin hacer concesiones Soledad Acosta de Samper escoge para su primera heroína de importancia esta difícil enfermedad, que podría haberla conducido a lo grotesco, y muestra su evolución con un sorprendente conocimiento de los procesos mentales del enfermo terminal” (18).

9 Es una estrategia recurrente en las novelas del XIX dar apertura a las historias con las fiestas del pueblo, las cuales representan el carnaval bajtiniano que plantea el desdoblamiento/la mascarada de identidades.

del centro urbano al ámbito rural, sin embargo no hallan en este nuevo espacio la cura a sus penas, antes bien allí encuentran un doloroso castigo a sus pretensiones sociales absurdas, Casandra muere y doña Gerónima se convierte en una caricatura de sí misma, si eso es posible, como veremos más adelante. Sin embargo, en esta novela, Juliana sí consigue aliviar su pena y conquistar un espacio para sí misma.

Esta relación espacio-cuerpo femenino es particular a las escritoras decimonónicas quienes obedecen las leyes sociales y se representan todas en lugares adscritos al espacio doméstico. Estas protagonistas de Acosta de Samper, sin embargo dan lugar a una denuncia al develar que ese espacio en el que viven es más bien una prisión de la que deben salir para hallar una adecuada expresión de su ser mujer. Emprenden un viaje —el que con limitaciones les es permitido— hacia la periferia de las sociedades en las que viven, de lo urbano a la zona rural.

Pluralidad de voces narrativas

Una constante en la escritura de Acosta es la pluralidad de narradores en sus novelas. En *Dolores* hay dos narradores: Dolores en su diario y cartas al final de la obra, y su primo Pedro como narrador intradieгético a lo largo de la novela. Cada voz narrativa tiene una característica propia. Pedro recrea el ambiente general del pueblo, de las fiestas, describe los lugares, comenta los diálogos, pero en las dos primeras partes poco consigue adentrarse en la subjetividad de su prima. En la tercera parte, cuando reproduce las cartas de Dolores, empieza a reconocer los cambios que ella experimenta a causa de su enfermedad y de su aislamiento. Es muy significativo que cuando Pedro reproduce las nueve entradas seleccionadas del diario de Dolores, últimas páginas de la novela, no introduzca ninguna reflexión propia; la palabra de la mujer es la que se impone finalmente. Con un tono de rebeldía se expresa Dolores en casi todas las entradas del diario, en ellas habla de desesperación y soledad en medio de las cuales intenta superarse y creer en un Dios misericordioso. En la entrada final de diario leemos cuánto la atormenta la noticia del matrimonio de su novio: “Como que mi alma esperaba este último desengaño para desprenderse de este cuerpo miserable. Comprendo que todos los síntomas son de una pronta muerte. ¡Gracias, Dios mío! Dejo ya todo sufrimiento; pero *él* es mi pensamiento en estos momentos supremos: ¡oh! ¡*él* me olvidará y será dichoso! (Acosta, 1988, 86). Guerra-Cunningham propone que: “[...] la muerte de Dolores [...] es

originada por la pérdida irrevocable del amado que cierra así el cauce no sólo de una experiencia compleja de la subjetividad femenina en su relación con Dios, sino también de la escritura misma como actividad que reinscribe el Yo en el lenguaje” (Guerr-Cunningham, 363). Sin embargo, Dolores al final de su vida no exhala un piadoso rezo de agradecimiento ni de entrega a ese Dios, lo que leemos es un grito de rebeldía, una angustiada queja que denuncia la injusticia de la vida. Para Dolores, la agonía empezó mucho antes de la pérdida definitiva del ser amado, la causa primigenia fue la lepra, marca patriarcal que ella traduciría, en medio de la soledad —único espacio donde la mujer puede desarrollar el discurso—, en las “varias composiciones en prosa y verso” (82) y en ese diario íntimo —también perteneciente a la esfera más privada—, hallados en la cabaña. De estos documentos paradójicamente solo tenemos acceso al diario, el más íntimo de los textos, es una conversación consigo misma, un documento autobiográfico en el que su yo se desdobra en muchas facetas: rebelde, sumiso, soñador, amante, desengañado, anhelante, deseoso, inquieto por aprender. El diario devela la plural subjetividad alcanzada por ella como mujer amante-escritora que permanecerá más allá de su vida material.

En *Anales* tenemos al narrador extradiegético de la novela quien va relatando los sucesos de la relación del triángulo amoroso, a Máximo quien narra ocho relatos y medio durante el paseo, a Adriana quien narra tres relatos, a Mauricio y Gregorio con un relato cada uno, a Alicia un relato sola y otro a medias con Máximo, pero también están los narradores de los dos folletines (leídos-intermediados por Máximo), para un total de ocho narradores y quince relatos internos. En *Doña Gerónima* hay tres narradores: ‘Olga’, en primera persona, quien firma la novela y se ocupa de la presentación de la historia de Gerónima, Eduardo y Casandra, y de comentar algunos aspectos de Juliana, Renato, a través de quien ‘Olga’ tiene conocimiento de la historia y que también interviene directamente en el epílogo con una carta que Olga reproduce; además Juliana es narradora a través de dos cartas que dirige a su hermana María.¹⁰

La pluralidad de narradores ha sido explorada en la obra de Mary Shelley por Susan Kirkpatrick, quien reflexiona sobre el yo romántico que desea trascender los límites humanos y apropiarse de los secretos de la naturaleza

10 Haré el análisis de particularidades de estas voces narrativas en la sección dedicada a estas novelas.

para construir una identidad propia, pero ese ser único e independiente no ha sido posible para las mujeres, pues son el 'otro' de ese sujeto: "Al eludir la voz autorial y usar la narración de tres personajes diferentes, Shelley se distancia a sí misma de la tendencia romántica hacia la auto-representación dentro del texto como el sujeto escritor, una gesto que parecía demasiado asertivo para una mujer" (Kirkpatrick, 28, [mi traducción]).¹¹ Es difícil pensar que Soledad Acosta eludiera el poder autorial, habiendo sido una prolífica escritora conocida no solo en la Nueva Granada sino en otros países, no obstante, la pluralidad de narradores presente en sus novelas indica que tal estrategia puede identificarse no tanto como el objetivo de distanciarse de la tendencia a autorepresentarse como el sujeto escritor sino más bien como una herramienta para develar / denunciar la situación de la mujer en la sociedad en que vivía.¹²

Haré a continuación una lectura de las novelas *Anales de un paseo* y *Doña Gerónima*, identificando elementos de representación que plantean una propuesta de la subjetividad femenina, a saber: manejo del discurso por parte de los personajes, desarrollo de las relaciones amorosas y agencia de la mujer en ellas, personajes dobles, otredad, clase.

***Anales de un paseo*, subjetividad y discurso**

Alicia y Pepita, y Máximo y Feliciano son personajes dobles. Alicia es generosa, sencilla, de temperamento sereno, y rubia, es el ejemplo perfecto del 'ángel del hogar'; Pepita es coqueta, caprichosa, egoísta, de excelente salud, y de cabello oscuro. Máximo y Feliciano representan dos aspectos de lo que la relación entre hombre y mujer debe ser. Feliciano era "serio y retraído de carácter [...], pero sin infundir confianza, lo que la [sic] impedía tener con ella aquella intimidad de pensamiento que nace sin esfuerzo entre dos corazones que se aman y comprenden" (*LM*, II, 20, 214). Máximo, ejemplo del hombre ilustrado perteneciente a la ciudad letrada, con 'su loca pasión' a la par que la atraía la intranquilizaba (*LM*, II, 20, 214). Alicia prefirió en primera instancia a Feliciano pues era más cercano a como ella había sido enseñada a sentir, renunciando a su deseo.

11 "By avoiding the authorial voice and using the narratives of three different characters, Shelley distances herself from the Romantic tendency toward self-representation within the text as the writing subject, a gesture that seemed to her too assertive for a woman" (Kirkpatrick, 28).

12 Más adelante presentaré una opción de autorepresentación usada por la autora en estas novelas.

El primer día del paseo, Máximo teme que el tema de la conversación no sea del agrado de Alicia, a lo que ésta responde: “No tal [...]; estaba callando mientras meditaba en lo que se decía procurando sacar a luz ideas ocultas en mi pensamiento, por no haber tenido a quien comunicarlas o porque no sabía que se hallasen allí” (*LM*, II, 20, 186). Alicia calla no por falta de interés o capacidad, sino porque ignora que tiene ideas propias. Su asombro refleja la relación que las mujeres tienen consigo mismas cuando obedecen el diseño patriarcal del concepto ‘mujer’, según el cual no pueden acceder a un auto-conocimiento por su ausencia de subjetividad.

En esta novela, la iniciativa de contar relatos es de Alicia, lo que es significativo pues le da a la mujer cabida en el plano creativo del discurso. Pero es de resaltar que mientras Alicia y Adriana relatan experiencias personales, los hombres narran una anécdota de la que fueron testigos, sin comunicar sus emociones o cambios personales. El diferente punto de vista de lo que narran los hombres y las mujeres refleja la división entre las esferas privada y pública; las relatoras / escritoras asumen una posición mimética, repitiendo las posturas femeninas que les son asignadas dentro del mismo discurso, e intentan transformar lo personal y privado en público.

Los relatos internos en *Anales* funcionan además como dobles del triángulo Máximo - Alicia - Pepita. Aunque Máximo domina la actividad narrativa, como es propio de la imagen patriarcal que ocupa, existe un contradiscurso, pues no se propone un único desenlace a lo que puede ser el futuro del triángulo, lo cual está muy a tono con el uso plural que la mujer hace del discurso a través de la mimesis discursiva. En el primer relato, ‘La flor de amé’, Alicia cuenta una experiencia personal, en su infancia estuvo a punto de ahogarse y en ese instante tiene la visión del entierro de una novia muerta que luego se convierte en ella misma. (*LM*, II, 20, 189).¹³ Este relato funciona como mimesis de su matrimonio con Feliciano, pues cuando este enviuda, el padre de Alicia le pronostica que se casará con él; la figura patriarcal por excelencia valida la vida de Alicia. No obstante, esta unión, tan en armonía con el poder hegemónico, priva a Alicia de satisfacción personal por el carácter serio y frío del esposo. Feliciano es quien muere físicamente, pero Alicia al casarse con él también sufre una especie de muerte, es ‘la novia muerta’ del sueño, pues no la hace feliz.

¹³ Al contar una historia personal, en un ambiente onírico, Alicia es un personaje de novela que ficcionaliza su propia realidad, hay aquí una doble mimesis.

El segundo día del paseo, sus hijos le piden a Alicia que relate un cuento de hadas, y después de alegar que los suyos son ‘disparatados’ sugiere que lo cuente Máximo pues los de él son ‘bonitos y nuevos’; este propone “[c]ontar un cuento entre los dos” (*LM*, II, 21, 212). De esta colaboración surge “La isla encantada” donde se ilustra la lucha de la mujer para acceder al discurso y el precio que paga por ello. Máximo presenta a un joven viajero por un país lejano quien ve en medio de un lago una isla. Alicia introduce a la historia a una anciana que observa la isla y se presenta: “La reina de la isla... desterrada de ella hace mucho tiempo, no he vuelto a pisarla, ni volveré hasta que encuentre a alguien que quiera acompañarme” (213). La anciana se niega a llevarlo pues “esa isla encantada está repleta de melancólicos misterios” (213). A partir de aquí, ambos narradores luchan por controlar el desarrollo de la historia creando impedimentos entre sí. Máximo cambia la decisión de la anciana y llegan a la isla, Alicia crea peligros para el joven que insiste en llegar al centro; para protegerle la anciana le venda los ojos.¹⁴ Ya en el centro, la anciana descubre los ojos del joven y le ordena: “no te acerques a mí ni pronuncies ninguna palabra”:

La anciana había desaparecido, y en su lugar estaba una mujer joven todavía, pero cuyas marchitas facciones sólo respiraban dolor; [...] se arrodilló al pie de cada túmulo, que a medida que se les acercaba despedían de sí cadáveres pálidos... Estas son mis marchitas ilusiones (*LM*, II, 21, 213).

Hay evidencias suficientes para interpretar que Alicia es la anciana y el joven es Máximo. Aunque el cuento es poco apropiado para niños, hay una crítica implícita a cómo la construcción de la mujer delimita su tiempo de vida activa y la condena a morir socialmente muy joven.¹⁵ Cuando el joven, al recordarla como parte de su pasado, le habla y la toca, la mujer “desapareció envuelta en humo” (214). Según Máximo, el joven huye de la isla y observa la destrucción del lugar viviendo el resto de su vida cerca de allí como un ermitaño. Pero Alicia le interrumpe y plantea otro final, diciendo:

14 Hay aquí ecos del mito de Orfeo y Euridice, con muchas inversiones por supuesto, y alguna resonancia del Romance de la Rosa.

15 No era muy común que las viudas volvieran a contraer matrimonio, lo que sí sucedía con los viudos. Acosta fue la segunda esposa de José María Samper.

(con marcada intención) —Sin embargo, dicen los cronistas, que andando el tiempo perdió un día las flores del recuerdo, olvidó cuanto había pasado, volvió al mundo y vivió feliz hasta una edad avanzada, rodeada [sic] de una numerosa familia.

Máximo quería añadir algo a la historia pero Alicia no se lo permitió (*LM*, II, 21, 214).

Es evidente la ironía de la narradora quien denuncia la inconstancia masculina y se apoya para ello en lo que Rama llamaría 'la ciudad letrada', pues son los cronistas quienes dieron fe de tal olvido.

Alicia quien se oponía al principio a narrar un cuento pues no se creía 'capaz', conserva hasta el final el control de la historia. Pero ¿por qué se destruye en la mujer? Es claro que el joven trasgrede los principios del lugar establecidos por la mujer quien le prohíbe ejercer sus dos principales acciones para constituirse como sujeto: 1) al impedirle hablar coarta la realización de su deseo por medio del discurso y, 2) al negarle el contacto físico con la mujer le impide apropiarse del objeto de su deseo. Pudiera decirse que al destruirse en la mujer de la isla, Alicia provoca en el joven un fracaso al destruir su subjetividad. El problema es que la mujer perece en su intento de subvertir/ invertir los papeles sujeto / otro. Cabe otra interpretación: a partir del segundo día del paseo, después de haber relatado esta historia, Alicia aparece con mayor energía, y poco a poco acepta que todavía puede sentir. Se trata de un renacimiento debido a la conquista del ámbito público, de la auto-expresión, el acceso al plano discursivo.

El folletín "La vida de dos mujeres en Nueva Granada", leído por Máximo, plantea lo que pasaría a las Heredia si dejan ir a Máximo. Las hermanas Juana y Andrea son representadas como dobles. La mayor posee las características intelectuales y Andrea las físicas y reunidas hacen la esposa/mujer perfecta. Ramón pretende a Juana por su inteligencia y preparación, cuando ella enferma percibe que el interés de él se enfría y rompe el compromiso. Ramón pide la mano de Andrea y pocos días antes de la boda visita a Andrea, al no hallarla en la sala la busca y la encuentra en la 'alcoba' donde los halla la madre quien duda de la caballerosidad del galán (*LM* III 33, 215). Ramón, herido su orgullo, rompe el compromiso. Andrea interpreta la reacción de Ramón como producto "de la naturaleza masculina" pues: "En el corazón masculino hay menos tenacidad en los afectos, menos sensibilidad, constancia y abnegación que en el nuestro y por lo mismo que en un principio sus pasiones son más fuertes y violentas,

éstas duran menos y tienen menos fijeza” (LM, III, 33, 216). Esta definición de la ‘naturaleza’ masculina le quita la responsabilidad al hombre y otorga superioridad emocional a la mujer, de acuerdo con lo prescrito. Pero también sirve para denunciar el egoísmo masculino, que le lleva a engañar a las mujeres. Máximo, aunque cambió de objeto de deseo, no es del todo Ramón, pero la mujer depende tanto de lo que el hombre haga que no importa que éste sea malo o bueno; nada asegura la felicidad de la vida de ellas mientras esa dependencia continúe, parece querer decir la narración.

Ninguno de los relatos comentados de *Anales* provee una solución definitiva al triángulo amoroso Máximo-Pepita-Alicia. El último día del paseo, van al río, Alicia y Pepita están en peligro de ahogarse. Máximo va a rescatar a Alicia, pero ella le señala que salve a Pepita. Pepita asegura que ella sabe nadar y le pide a Máximo que rescate a Alicia (LM, IV, 44, 189). La solución adecuada al triángulo amoroso es, como vemos, una repetición invertida de lo sucedido a Alicia en su niñez, aunque ahora ella no es la novia muerta pues ha encontrado al hombre adecuado. Ante el peligro de morir las hermanas transforman una parte importante de su carácter que va a cimentar la constitución de su subjetividad al final del viaje: Alicia recupera una imagen positiva de sí misma, y Pepita adquiere la capacidad de relacionarse sin egoísmo; es una novela de construcción.

Si extrapolamos la historia sobre Máximo, Alicia y Pepita del conjunto de relatos del paseo, este desenlace parecería salir de la nada; los relatos internos son completamente necesarios para que ambas mujeres realicen su viaje de auto-conocimiento. La construcción de la subjetividad de estas dos mujeres se representa entonces tanto en el plano discursivo como en el de una experiencia personal aunque, paradójicamente, todo ello aparezca como discurso; es la mimesis del discurso.

Doña Gerónima, otredad y subjetividad

El universo representado en esta novela es más amplio que el de *Anales* y *Dolores*. Acosta sale de los límites de la clase alta y experimenta con la representación de la clase media. Entre las dos protagonistas hay una distancia insalvable, marcada no solo por la adscripción sociocultural sino también por la apariencia. La descripción de las protagonistas no podría ser más diferente. Doña Gerónima: “[te]nía la nariz ancha y chata, el labio inferior muy abultado y algo caído descubriendo los dientes de abajo desiguales y amarillos, los ojos disparejos, la tez arrugada y lo demás

atravesado y torcido, con la añadidura de un gesto habitual tan peregrino, que hubiera hecho reír al triste Jeremías” (*LM*, I, 121). Juliana: “[...] se había distinguido desde su más temprana edad por una belleza brillante, atractivo singular y genio vivo y despierto” (132). En el epílogo aparecen descritas nuevamente así, Juliana, “[v]estida con esmero, y brindando salud y alegrías, parecía más joven que años atrás, pero joven y al mismo tiempo lozana como una fruta dorada por el sol del verano” (*LM*, I, 141), en tanto que doña Gerónima: “[l]impiamente vestida y cubierta con un pañolón de lana [...] Tenía la cabeza caída hacia adelante; la cara torcida y los ojos a diferentes alturas; la nariz ancha y remangada; el labio inferior tan deforme que le colgaba sobre la barba, dejando de manifiesto el único colmillo que le quedaba” (*LM*, I, 143).

En el transcurso de la novela Juliana crece psicológica y espiritualmente, mientras que Gerónima queda reducida a un monstruo patético, son personajes opuestos. Gerónima vive en un mundo de fantasía, deseando lo que no puede alcanzar, su matrimonio es también un reflejo de ese mundo imaginado que no la deja ver lo que sucede en la realidad. Gerónima sufre un doble engaño: el principal vino de: “la lectura de novelas románticas [que] le trastocaron el juicio” (*LM*, I, 129)¹⁶ las cuales la indujeron a ver en Marcos el esposo ideal por quien sufre el segundo engaño. Sucede exactamente lo contrario a Juliana quien cuando lee Alfredo de Musset eleva su educación y fortalece su carácter, la “frase leída al acaso acababa de iluminar su pensamiento con una claridad que la patentizaba la vaga causa de su agitación y tristeza” (*LM*, I, 135). Gerónima no es el doble de Juliana. Doña Gerónima trabaja para vivir, esa es la única característica que Juliana no posee, ni quiere ni necesita poseer, antes es Gerónima la que desea la posición de Juliana.

Acosta celebraba la dignidad del trabajo y afirmaba la necesidad de que las mujeres tuvieran preparación para trabajar en caso de la ausencia de un hombre que las sostuviera. Sin embargo, esta mujer trabajadora es apenas una tendera que “ganó miles de pesos revendiendo muy caro las zarzas, muselinas y merinos de moda pasada, [...] que vendían como huesos o muérganos en los almacenes de moda. (*LM*, I, 124). Esta es una mirada peyorativa que disminuye el valor del trabajo con la crítica estética y moral, un prejuicio de clase que asocia los sectores populares con el mal

16 ¿Habrá aquí la posibilidad de ver la presencia de un Quijote femenino?

gusto y la falta de valores morales. Las ganancias no consiguen mejorar la posición social, la imitación de los usos de las familias pudientes nunca da la talla del modelo. En este caso la representación no coincide con lo propuesto en los ensayos de Acosta que proclamaban la redención para la mujer a través del trabajo.¹⁷

Juliana se retrata a sí misma en sus cartas, y este autorretrato se desarrolla a través de su lucha por liberarse de la imagen que de ella tiene Luis de la Encina su pretendiente, perteneciente a la ciudad letrada. En la primera carta a María se evidencia la lucha de la mujer por adquirir un 'yo' propio, distanciándose del que le impone el diseño patriarcal. El trato dado por Luis a Juliana es despectivo y ella quiere rebelarse: "Esto no deja de humillarme, y con frecuencia he estado a punto de estallar y darle a entender que no tiene derecho a criticarme". Juliana continúa:

Esta manía de arrastrar a la claridad mis pensamientos me impide tener fe en ellos, y comprendo que debería dejarlos tener consistencia antes de investigarlos, porque muchas veces mueren en temprana edad, durante la operación, y mueren para no volver a nacer. ¿Por qué? (LM, I, 136).

Juliana no responde a su propia pregunta, pero la misma claramente expresa que lo que el hombre identifica como la 'típica' 'inconstancia de la mujer' es, en realidad, "su negativa a ser fijada o 'muerta' por un autor/dueño, su terca insistencia a seguir su camino" (Gilbert y Gubar, 31). Juliana lucha contra la definición que de ella hace Luis, es el proceso que enfrenta la mujer escritora ante las imágenes patriarcales pues "debe aceptar las imágenes de la superficie del espejo, es decir, las máscaras míticas que los artistas masculinos han fijado sobre su rostro tanto para aminorar su temor a su 'inconstancia' como —identificándola con los modelos eternos que ellos mismos han inventado— para poseerla más completamente" (Gilbert y Gubar, 31-32).

Luis de la Encina es el espejo en que Juliana se ve reflejada, y la imagen que él tiene de ella, de mujer inconstante, es la máscara con la que tiene que enfrentarse hasta encontrar su propia subjetividad. Él es inteligente y sincero pero 'adolesce entusiasmo', y "[s]in entusiasmo no existe el genio,

17: Ver su artículo "Capacidad de la mujer para ejercer todas las profesiones" y sus traducciones *La educación de las hijas del pueblo* y *Lo que piensa una mujer de las mujeres*, estas dos últimas incluidas en la revista *La Mujer*. En las novelas de Acosta que he leído hasta ahora no he encontrado otra mujer protagonista que obtenga su sustento del propio trabajo: ni maestras, ni costureras; ni escritoras u otro oficio, este es punto importante para explorar en su obra.

ni hay vitalidad en las facultades humanas, les falta el brillo, la luz: son como un hermosísimo paisaje sobre el cual el sol no alumbrara jamás” (*LM*, I, 130). Aquí encontramos la relación de caracteres dobles que reunidos forman un todo, al final se da el equilibrio: mientras que Juliana controla sus impulsos, Luis expresa más los suyos. Las reflexiones de Juliana sobre su propio comportamiento y el de Luis, revelan profundidad de observación y alto grado de autoconocimiento, pero ella teme: “¿Por ventura Luis, con su espíritu frío y amante de la verdad me hará cambiar de ideas y me impedirá usar el escalpelo con que acostumbro ha muchos años diseccionar mis más íntimas emociones y sacarlas a luz para examinarlas, lo que tanto me hace sufrir?” (*LM*, I, 13).

Las dos cartas de Juliana son verdaderos textos de autorepresentación y lucha por adquirir un ‘yo’, se originan en su relación con Gerónima y Casandra. La cercanía a estas dos mujeres le muestra lo que hubiera pasado en su vida de haber continuado la relación con Eduardo. Gerónima actúa como el otro de Juliana, siendo las categorías de clase y raza las que definen esa otredad. A través de la desintegración de Gerónima y de Casandra, Juliana ‘se articula’ y esa realización exige ‘acallar el cuerpo del otro’, lo que se da literalmente, pues Casandra muere y Gerónima no puede hablar al final de la obra, y su cuerpo está deforme e inmóvil.¹⁸ Gerónima, siendo el ‘otro’ de Juliana sirve a ésta como “matriz para su significación, y ella será la causa de su deseo. El valor, también, de sus / estos instrumentos para reasegurar lo que así la determina” (Irigaray, 97-98).¹⁹

Las intimidades de Gerónima las conocemos a través de una voz narrativa en tercera persona. Gerónima nunca usa la primera persona singular, la raza y la clase son un obstáculo insalvable para que hable por sí misma: al ser el ‘otro’, Gerónima no tiene acceso al discurso y su representación tiene que ser mediada por quienes son reconocidos como sujeto, que en la novela son Juliana, la narradora y Renato. Eduardo es el único personaje que cruza los límites de las categorías al relacionarse con doña Gerónima y su hija Casandra y es castigado.²⁰

18 “vérité de silence du corps de l’Autre” (Irigaray, 97).

19 “matrice à ses signifiants, et telle serait la cause de son désir. De la valeur, aussi, de ses/ces instruments por se ressaisir de ce qui aisi le détermine” (Irigaray, 98).

20 Acosta apunta indirectamente que de haber tenido Eduardo una moral elevada no se hubiera involucrado con un círculo social inferior al suyo. La escritora colombiana representa en esta novela lo que ya había afirmado en sus propuestas sociales: aunque debe haber mejoría en las condiciones de vida, no debe existir movilidad de clase para que haya seguridad en la sociedad.

Propuestas finales

En las obras de Acosta de Samper la repetición de hilos narrativos es frecuente, pues de una novela a otra se reproduce el tema de la enfermedad de la mujer o de su sufrimiento espiritual, del triángulo amoroso, de la elección del hombre equivocado y del viaje de la ciudad al campo en busca de un espacio en el cual recuperar la salud, así como se da una serie de relatos interpolados y de diversidad de voces narrativas. Tales variaciones de un mismo tema, con pequeñas diferencias, son repeticiones elaboradas con un efecto lúdico que hace visible lo que supuestamente debía permanecer invisible (Irigaray, 74). Se descubre así una posible operación de lo femenino dentro de la lengua, mimesis que serviría para crear elementos narrativos con miras a desenmascarar las consecuencias de lo que la definición 'mujer' puede ocasionar a las mujeres. Apoyándose en dicha mimesis, Acosta plantea varios ideales en estas novelas, a saber: de mujer, de hombre y de relación de pareja.

Las dudas y temores de Juliana, de Dolores y de Alicia sobre sus ideas y emociones ejemplifican lo que Catherine MacKinnon afirma acerca de la diferencia entre la duda que los hombres expresan sobre la realidad, y la duda experimentada por las mujeres, pues estamos: "a merced de la duda, es verdad, pero esta nunca tiene la credibilidad de Descartes" (Mackinnon, 113, [mi traducción]).²¹ En esta inversión de la duda cartesiana se hayan estas tres protagonistas; ellas dudan de su misma realidad en sus diversas expresiones, física, psicológica, social, material. Dolores muere rebelándose / revelándose, sobre todo cuando encuentra en la lectura, en la escritura de un diario, poemas y narraciones una manera de expresión, una subjetividad. Alicia empieza a develar la duda a través de los relatos durante el paseo y Juliana a través de su relación con Gerónima y Luis de la Encina.

Cuando Máximo regresa de su viaje, su apasionado temperamento está controlado y Alicia ha crecido personalmente, en consecuencia se hace posible su relación. En el paseo, el amor será definido por una amistad que

21 Their [men's] Cartesian doubt is entirely justified: it's because of their power to force the world to be their way that they're forever wondering what's really going on out there [...] women's social powerlessness gives us the opposite problem. What we're forever wondering is whether there's anything other than the reality of the world men make; whether there is any sphere of the world that responds to our own will, our thought... Women are awash in doubt, all right, but it never has the credibility of Descartes. It is our reality, even before our knowledge, that is in doubt [...] (Mackinnon, 113).

se basa en la confianza mutua y la honestidad, y donde no hay sorpresas ni grandes pasiones. Es algo similar a la relación entre Juliana y Luis de la Encina en *Doña Gerónima*. Vemos aquí una relación ideal entre hombre y mujer: el hombre es el maestro ecuánime y equilibrado que ayuda a la mujer a educarse y controlar sus emociones; la mujer ideal deja de ser completamente pasiva en estos dos modelos femeninos. En Alicia se observa un creciente auto-conocimiento, el mismo que en Juliana es representado en su crítica al espejo de la ideología patriarcal, en que se mira y se la hace reflejar. El proceso de Alicia y Juliana es paradójicamente similar al de Dolores, quien enfrentada a una enfermedad que la obliga a no mirarse más en el espejo (material) patriarcal, logra un autoconocimiento, aunque lo pague a un precio muy alto, la completa soledad y su propia vida.

Gerónima y Casandra no encuentran una subjetividad propia por seguir los ideales de un mundo trivial y, como ya se anotó, hay aquí grandes prejuicios de clase. De otro lado, en esta novela, Juliana alcanza con sus reflexiones un alto grado de conocimiento del temperamento de su prometido Luis y con ello cimenta una subjetividad mirándole como a su otro, invirtiendo el patrón de la otredad en la sociedad patriarcal.

Es significativo que la representación de hombres y mujeres en las novelas de Acosta no sigue las mismas pautas. Hay dobles en ambos sexos, pero solamente los personajes masculinos son representados maniqueamente, de esta manera vemos como Máximo y Luis de la Encina, aunque sean propuestos como el ideal, distan un tanto del modelo patriarcal, ninguno es un hombre poderoso, que domine su entorno, tanto físico como humano. La falta de pasiones, o mejor, el total control de sus pasiones, son características que se esperan de la mujer y no del hombre. Ambos son hombres de letras, y en esto cumplen con el ideal masculino, pues dominan el discurso, pero el uso que hacen de ese discurso no se ubica de lleno en la esfera pública propiamente dicha, pues uno escribe teología, asuntos de la fe y la religión, más propios de sacerdotes quienes no son hombres completos, y el otro ensayos morales no muy diferentes de los que las mujeres de la época publicaban en las revistas femeninas. Los personajes femeninos, si bien algunos no son muy ejemplares, no se degradan al nivel que lo hacen los hombres, caso de Eduardo; en todas se explica su comportamiento por la educación recibida, pues por naturaleza son buenas. No así en el caso de los personajes masculinos quienes han tenido oportunidades de educación y de redención procurada por los padres que los han enviado al extranjero

para ello pero no se han reformado. La crítica es velada, pero se evidencia la doble moral que gobierna la conducta de los hombres.

Acosta y otras escritoras hablan de sentimientos y del estado de su alma, como una reacción a lo que ya ha pasado en sus vidas, pero no formulan el impulso inicial que las llevó a esa situación, el deseo. La intimidad de la mujer no debe ser revelada en el espacio público que es la escritura, al hablar de sentimientos en lugar de deseos, las escritoras logran representar esa intimidad sin perder el nivel de moralidad exigido. Las voces narrativas apenas esbozan un contexto espacial, concentrándose en el mundo interior de los personajes, en sus sentimientos y sufrimientos, alejándose, más bien ignorando, el mundo exterior. Es por ello que se ha establecido una posible identificación entre el espíritu romántico y las escritoras del siglo XIX. El problema en esta relación es que el espíritu romántico se aísla del mundo buscando una comunión con la naturaleza, y para que ese salirse del mundo se dé es necesario haber estado primero en él. Para las mujeres ese mundo ha sido restringido a una esfera íntima, además de que están predefinidas e identificadas con la naturaleza, por lo tanto ¿dónde pueden refugiarse las mujeres?

En su escritura las escritoras repasan su autorepresentación en una repetición de ese mundo cercado, llamado por Irigaray como la mimesis y por Gilbert y Gubar “una esquizofrenia de autoría” (69).²² De hecho, Acosta, aunque afirmaba que su vida personal nunca estaba presente en sus novelas, autorepresenta facetas de sí misma en muchos de sus personajes, no sólo femeninos sino también masculinos. En *Anales*, Acosta representa en Máximo a su esposo José María Samper, y en parte a ella misma (ninguno de los tres escribe poesía que ‘valga la pena’, todos viajan al exterior y publican revistas), en Luis de la Encina hay también aspectos de la carrera literaria de Acosta, ambos escriben ensayos sobre educación y religión. El autorepresentarse en personajes masculinos evidencia la necesidad de enmascarar y a la vez investirse del poder autorial masculino, pues a pesar de la posición de clase que la protege y de cierto reconocimiento dado a

22 Esta esquizofrenia de autoría señala: “[...] el grado de ansiedad que una literata puede sentir por esta división o distribución de su identidad, así como el disgusto que experimenta al sentir que está realmente ‘más cerca’ de los personajes que ‘parece detestar’. Quizás la escritora sea especialmente susceptible a este malestar, que casi cabría denominar ‘esquizofrenia de autoría’, porque en secreto se da cuenta de que su empleo de (y participación en) argumentos y géneros patriarcales la compromete en duplicidad o mala fe (Gilbert y Gubar, 83).

su labor literaria en su época, del apoyo del esposo en su labor de escritura, Acosta todavía vacilaba de su autoridad / libertad para representar la realidad.

Por último, una breve consideración referente a la presencia de la muerte en estas novelas. En cada una de ellas muere una mujer y esa muerte tiene en común el ser un proceso lento de agonía social y/o física, el proceso da respuesta muy similar a lo que el imaginario de 'mujer' debe ser; un nuevo ejemplo de la mimesis. Dolores muere primero para el mundo por la descomposición de su cuerpo y en medio de esa agonía va descubriendo su subjetividad. La novia muerta en el sueño de Alicia y la opacidad de su propia vida junto a Feliciano, como ya vimos, es superada al develar su propia agencia enfrentando el poder de Máximo. La muerte de Casandra es más un castigo a su madre Gerónima quien experimenta una muerte cruel, ya no es un ser humano pues no piensa, no siente, es apenas un vegetal; todo este imaginario sirve a Juliana como el espejo de la otredad en el que se mira para decidir correctamente sobre su vida.

Soledad Acosta de Samper hace entonces uso de la "re-presentación" para conseguir la puesta en escena del mundo —en su propia escena de escritura—, disimulando (Spivak), mimetizando (Irigaray), enfrentando la esquizofrenia autorial (Gilbert y Gubar), y propone la necesidad de héroes, en este caso de heroínas, y de apoderados vertidos simbólicamente en figuras femeninas que devienen agentes de poder. Identificamos como tales figuras a Dolores, Juliana y Alicia, y otras protagonistas que dentro de la ficción de la autora, a través de escritos desde los más íntimos (diarios y cartas) hasta los más públicos (prosa y verso), reinventan-recrean los instrumentos para develar su subjetividad en la constante repetición.

Bibliografía

Acosta de Samper, Soledad. *Doña Gerónima. Novela de costumbres neogranadinas*, en: *La Mujer. Lectura para las familias*. Tomo I, segunda edición abreviada. Bogotá: Imprenta de Silvestre & Compañía, 1880, 114-144.

_____. *Anales de un paseo*, en: *La Mujer. Lectura para las familias*. Tomo II (Nos.18-24); Tomo III (Nos.25-36), Bogotá: Imprenta de "El Bien Social", 1879-1880, y en el Tomo IV (Nos. 37-44). Bogotá: Imprenta de Silvestre y Compañía, 1880-1881.

_____. "Aptitud de la mujer para ejercer todas las profesiones. Memoria presentada en el Congreso Pedagógico Hispano-Lusitano-Americano reuni-

- do en Madrid en 1892", en: *Memorias presentadas en congresos internacionales que se reunieron en España durante las fiestas del IV centenario del descubrimiento de América, en 1892*. Chartres: Imprenta de Durand, 1893.
- _____. *Dolores. Cuadros de la vida de una mujer*, en: *Una nueva lectura*. Bogotá: Ediciones Fondo Cultural Cafetero, 1988.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. *La loca en el desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Trad. Carmen Martínez Gimeno. España: Ediciones Cátedra, 1998.
- Guerra-Cunningham, Lucía. "La modalidad hermética de la subjetividad romántica en la narrativa de Soledad Acosta de Samper", en: *Una nueva lectura. Soledad Acosta de Samper*. Bogotá: Ediciones Fondo Cultural Cafetero, 1988, 353-367.
- Irigaray, Luce. *Ce Sexe Qui N'En Est Pas Un*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1977.
- Kirkpatrick, Susan. *Las románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- _____. *Antología poética de escritoras del siglo XIX*. Madrid: Editorial Castalia, 1992.
- MacKinnon, Catherine A. "Desire and Power: A Feminist Perspective", en: *Marxism and the Interpretation of Culture* Eds., Cary Nelson and Lawrence Grossberg, Illinois: University of Illinois Press, 1988, 105-121.
- Ordóñez, Monserrat. "Soledad Acosta de Samper: una nueva lectura", en: *Una nueva lectura. Soledad Acosta de Samper*. Bogotá: Ediciones Fondo Cultural Cafetero, 1988, 11-24.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hannover: Ediciones del Norte, 1984.
- Spivak, Gayatri Ch. "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Illinois: University of Illinois Press, 1988, 271-313.