



H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte

ISSN: 2539-2263

ISSN: 2590-9126

revistahart@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

Alzate, Carolina

El panorama como simulacro. Tecnologías de la mirada colonial  
en Una holandesa en América (ca.1880), novela ilustrada

H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte, núm. Esp.3, 2018, Julio-, pp. 141-166

Universidad de Los Andes

Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=607764588005>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# EL PANORAMA COMO SIMULACRO. TECNOLOGÍAS DE LA MIRADA COLONIAL EN *UNA HOLANDESA EN AMÉRICA* (CA.1880), NOVELA ILUSTRADA

Panorama as Simulation. Technologies of the Imperial Gaze in *Una holandesa en América* (ca.1880), an Illustrated Novel

O panorama como simulacro. Tecnologias da imagem colonial em *Uma holandesa em América* (ca. 1880)

Fecha de recepción: 12 de enero de 2018. Fecha de aceptación: 5 de abril de 2018. Fecha de modificación: 14 de abril de 2018  
DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/hart03.2018.06>

## CAROLINA ALZATE

Doctorado en Literaturas Hispánicas de la Universidad de Massachusetts /Amherst. Maestría en Literaturas Hispánicas de la Universidad de Massachusetts /Amherst. Profesora Titular de la Universidad de los Andes, Colombia. Secretaria Nacional de JALLA (Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana) y de SHARP (Society for the History of Authorship, Reading and Publishing). Líder del grupo de investigación "Discurso y ficción. Colombia y América Latina en el siglo XIX". Entre sus publicaciones recientes se encuentra: Alzate, Carolina and Betty Osorio. "Women and Writing in Spanish America from Colonial Times through the 20th Century". In *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. Oxford University Press. Online Publication Date: Nov 2017. DOI: 10.1093/acrefore/9780190201098.013.277

[calzate@uniandes.edu.co](mailto:calzate@uniandes.edu.co)

Este artículo hace parte del proyecto de investigación titulado "La narrativa de Soledad Acosta de Samper: cuarenta años de escritura (1864-1906)", del Departamento de Humanidades y Literatura, Universidad de los Andes, Colombia, dirigido por la profesora Carolina Alzate y financiado por la Vicerrectoría de Investigaciones y la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes, 2013-2016.

## RESUMEN

Este artículo es una aproximación a la cultura visual del siglo XIX a partir de dos artefactos: 1) el panorama, como práctica de domesticación moderna de la naturaleza y de los cuerpos, y 2) una novela construida con papel y tijeras e ilustrada con recortes de prensa europea por Soledad Acosta de Samper alrededor de 1880. Ambos artefactos se producen en una época en la cual la imagen visual cobra especial relevancia y cuya estrategia cultural, según Paulette Silva, privilegia la colección, la clasificación y la exhibición. El artículo hace una presentación teórica del panorama, para luego examinar la manera en que se despliega como tecnología de la mirada en *Una holandesa en América*, novela ilustrada en la cual el panorama es retado en su componente imperial y luego reafirmado dentro del proyecto criollo de fundación nacional.

## PALABRAS CLAVE

Soledad Acosta de Samper, panorama, prensa ilustrada, literatura, siglo XIX, narrativa visual.

## Como citar:

Alzate, Carolina. "El panorama como simulacro. Tecnologías de la mirada colonial en *Una holandesa en América* (ca.1880), novela ilustrada". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n° 3 (2018): 141-166 <http://dx.doi.org/10.25025/hart03.2018.06>

#### ABSTRACT

This article approaches nineteenth-century visual culture through two artifacts: 1) the panorama, as a practice of modern domestication of nature and bodies; and 2) a novel built with paper and scissors and illustrated with clippings from European press by Soledad Acosta de Samper around 1880. Both are produced at a time when the visual image is particularly relevant and a part of a cultural strategy that, according to Paulette Silva, privileges collection, classification, and exhibition. This article starts with a theoretical approach to panorama, and then examines the way in which it is deployed as a technology of the gaze in *Una holandesa en América*, an illustrated novel in which the panorama is challenged in its imperial component and then reaffirmed within the creole project of nation building.

#### KEYWORDS

Soledad Acosta de Samper, panorama, illustrated press, literature, nineteenth century, visual narrative.

#### RESUMO

Este artigo é uma aproximação à cultura visual do século XIX a partir de dois artefatos: 1) o panorama, como prática de domesticação moderna da natureza e dos corpos, e 2) um romance construído com papel e tesouras, ilustrado com recortes de jornais europeus por Soledad Acosta de Samper, por volta de 1880. Ambos os artefatos foram produzidos numa época na qual a imagem visual ganha especial relevância e cuja estratégia cultural, segundo Paulette Silva, privilegia a coleção, a classificação e a exibição. O artigo faz uma apresentação teórica do panorama e em seguida examina a maneira por meio da qual ele se desdobra como tecnologia do olhar em *Uma holandesa na América*, romance ilustrado em que o panorama é desafiado na sua componente imperial e logo reafirmado como parte do projeto *criollo* de fundação nacional.

#### PALAVRAS-CHAVE

Soledad Acosta de Samper, panorama, jornais ilustrados, literatura, século XIX, narrativa visual.

La palabra *panorama* hace parte de nuestro lenguaje cotidiano y aparece con frecuencia también en la literatura. Pocas veces somos conscientes, al usarla, de que los panoramas fueron artefactos visuales de representación y exhibición de *lo real* inventados a finales del siglo XVIII como una de las prácticas de domesticación moderna de la naturaleza y de los cuerpos a través de la educación de sensibilidades y de actitudes estéticas, políticas y sociales. Los panoramas eran grandes pinturas de paisajes o de batallas instaladas al interior de edificios circulares que los espectadores podían observar desde una plataforma central *como si* estuvieran ante la realidad, dispuesta ella para la observación y la apropiación del espectador, observada y apropiada ya en la pintura.

*Panorama* es, pues, un vocablo migrante entre épocas, sensibilidades y medios artísticos, y en tanto tal constituye uno de esos lugares simbólicos en los cuales imagen y letra despliegan sus confluencias y tensiones. Mi interés en este artefacto se origina en el estudio de un objeto específico: un volumen que la escritora colombiana Soledad Acosta de Samper (1833-1913) armó en algún momento hacia 1880. La autora recortó una novela suya aparecida en la prensa periódica en 1876 y la pegó en un libro en blanco, ilustrándola con grabados recortados de la prensa europea de la época (Img. 1). Esto ocurrió, puedo imaginarlo, sobre la amplia mesa de una habitación en Bogotá hacia 1880 (en 1888 aparecería la edición de la novela en libro, corregida y ampliada y sin ilustraciones), cubierta de periódicos desplegados ante una mirada que los reunió allí y que se armó de tijeras y pegante para recomponerlos en sus elementos visuales y textuales. La escena ocurrió en un lugar de las periferias imperiales. Su protagonista es una conocida escritora que sabe que América se ha elaborado como imagen literaria y visual en Europa y que quiere señalar este hecho y comentar al respecto, según espero mostrar. Los otros actores son la prensa bogotana y la prensa ilustrada inglesa y francesa aparecida entre las décadas de 1850 y 1870. Su volumen ilustrado, *Una holandesa en América*, entra en diálogo con la literatura colombiana y europea de la época y con la iconografía de las revistas ilustradas, tan importantes entonces en las metrópolis y fuera de ellas.<sup>1</sup>

En las páginas que siguen abordaré los conceptos mencionados en lo que acabo de exponer y mostraré qué ocurre en el armado del volumen ilustrado de esta novela. Hablaré primero de los panoramas, de su contexto de aparición y de su significado. Luego presentaré la novela y me detendré también en el significado que tuvieron las revistas ilustradas en el siglo XIX. Finalmente, estudiaré el lugar que ocupa el panorama en esta novela y lo que la autora hace con él.

## EL PANORAMA EN LA CULTURA IMPERIAL DE LA EXHIBICIÓN

¿Qué dicen nuestras palabras cuando hablamos de un hermoso *panorama* que *se despliega* ante nuestra *vista*? El panorama comprende una manera de ver y delinea

1. El volumen del que hablo es un ejemplar único que hace parte de la colección de la Biblioteca Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo (Yerbabuena, municipio de Chía, Cundinamarca). Fue publicado recientemente en edición facsimilar (*Una holandesa en América*. Introducción y notas de Carolina Alzate y Catharina Vallejo. Bogotá: Ediciones Uniandes, Biblioteca Nacional de Colombia, Instituto Caro y Cuervo, 2016) y es accesible también en forma digitalizada a través del catálogo de la Biblioteca Nacional de Colombia.



Imagen 1. Soledad Acosta de Samper, Primera página de *Una holandesa en América*. ca. 1880. Volumen del Instituto Caro y Cuervo digitalizado por la Biblioteca Nacional de Colombia.

posiciones de sujeto, cuerpos entrenados visual e ideológicamente para cierto tipo de mirada y para (*re*)producir cierto tipo de mundo. El panorama surge en una época descrita por Paulette Silva como aquella en la cual “la imagen visual —a través de [...] novedosas tecnologías visuales— cobró especial relevancia”.<sup>2</sup> Dicha época despliega una “nueva estrategia cultural que privilegia la colección, clasificación y exhibición de personas, objetos, paisajes, obras de arte, productos industriales, obras de ingeniería [y] adelantos técnicos”.<sup>3</sup> Con frecuencia el panorama hizo parte de esos espacios que Silva denomina “vitrinas del progreso” y que incluyen “las exposiciones universales y sus ya legendarios monumentos y edificios, como la Tour Eiffel o el Palacio de Cristal”.<sup>4</sup>

El panorama no es, pues, un artefacto menor dentro de esa cultura de la exhibición. Tampoco por pertenecer a ella debe considerárselo trivial. Como artefacto relevante se lo ha venido estudiando en la última década en el marco del interés por la cultura visual y su lugar, principalísimo, en la conformación y promoción de la sensibilidad moderna y sus implicaciones estéticas y políticas. Jens Andermann y Beatriz González-Stephan (2006) —comentando a Timothy Mitchell— señalan que “la ansiedad de la era del imperio por visualizar la totalidad del mundo palpable [...] fue la culminación del largo proceso de producción de objetos y sujetos por medio de un doble adiestramiento del lenguaje y de la mirada”.<sup>5</sup> Y continúan:

La exhibición del mundo es ante todo la de una experiencia o percepción del mundo como ‘orden de cosas’ desplegado ante la mirada soberana del sujeto que lo contempla ‘a distancia’. Posicionándose por fuera de un marco de interacción práctica como condición de poner las cosas ‘en perspectiva’, construye a partir de su visualización un saber particular, imperial, cuyo poder deriva precisamente de su capacidad de ampliar o reducir el marco enfocado.<sup>6</sup>

Esto describe con justeza el panorama. Los panoramas fueron patentados en 1787 por el pintor irlandés Robert Barker. Como señala Michelle Foa, los visitantes ingresaban en un edificio circular y procedían a través de un pasadizo oscuro que les permitía separarse del mundo exterior y lograr así aumentar la ilusión de la escena pintada.<sup>7</sup> El camino los conducía finalmente a una plataforma circular “that offered a ‘faithful reproduction of the appearance of a site viewed from all angles and as far as the eye can see.’”<sup>8</sup> (Img. 2).

Beatriz González-Stephan, por su parte, en su artículo “El arte panorámico de las guerras independentistas” (2010), afirma que los panoramas fueron muy populares a lo largo del siglo XIX, al punto que su popularidad pudo ser desplazada solo por el cine.<sup>9</sup> Ofreciendo generalmente vistas de ciudades, paisajes naturales o batallas:<sup>10</sup>

2. Paulette Silva Beauregard, “Un lugar para exhibir, clasificar y coleccionar: la revista ilustrada como galería del progreso”, en *Galerías del progreso: museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Editado por Beatriz González Stephan y Jens Andermann (Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2006), 375.

3. Paulette Silva Beauregard, “Un lugar para exhibir, clasificar y coleccionar: la revista ilustrada como galería del progreso”, 374.

4. Paulette Silva Beauregard, “Un lugar para exhibir, clasificar y coleccionar: la revista ilustrada como galería del progreso”, 374.

5. Jens Andermann y Beatriz González-Stephan, “Introducción”. En *Galerías del progreso: museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Editado por Beatriz González Stephan y Jens Andermann. (Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2006), 9.

6. Jens Andermann y Beatriz González-Stephan, “Introducción”, 9.

7. Michelle Foa, *Georges Seurat: The Art of Vision* (New Haven, London: Yale University Press, 2015), 39.

8. Michelle Foa, *Georges Seurat: The Art of Vision*, 39-40.

9. Beatriz González-Stephan, “El arte panorámico de las guerras independentistas: el tropo militar y la masificación de la cultura (Venezuela siglo XIX)”, en *De independencias y revoluciones. Avatares de la modernidad en América Latina*, editado por Gastón Lillo y José Leandro Urbina (Santiago: Ottawa/Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2010), 162.

10. Beatriz González-Stephan, “El arte panorámico de las guerras independentistas: el tropo militar y la masificación de la cultura (Venezuela siglo XIX)”, 162.

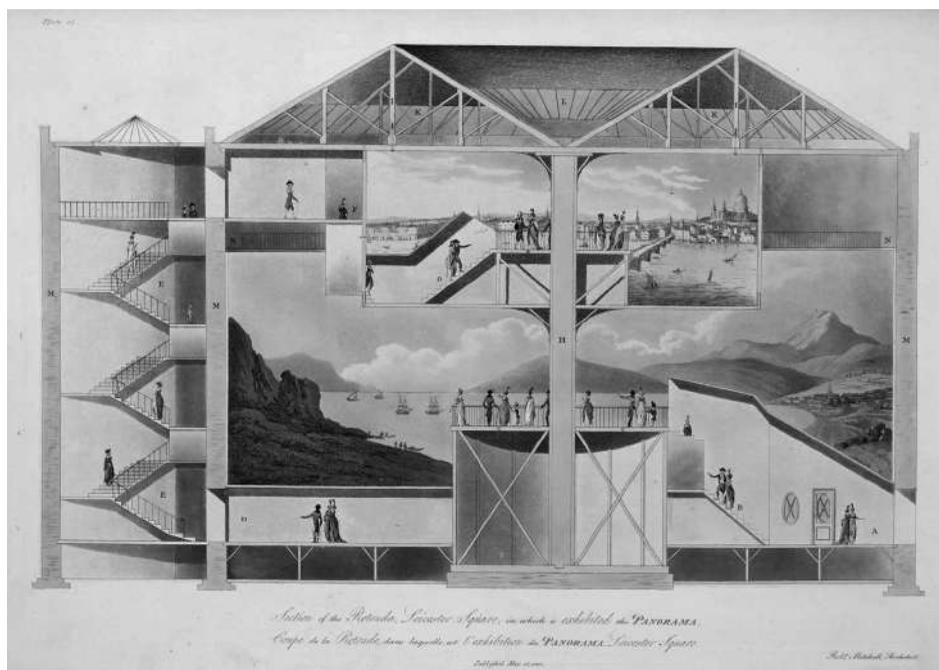


Imagen 2. *Plans, and views in perspective, with descriptions of buildings erected in England and Scotland; and ... an essay to elucidate the Grecian, Roman and Gothic Architecture. (Plans, descriptions et vues en perspective, etc.)*. Robert Mitchell. Etching / Coloured Aquatint. 15 May 1801, London. Public Domain Held by: © British Library.

[...] el panorama representó el emblema de la cultura escópica del siglo, no sólo porque fue una maquinaria política de captura idónea para la educación de las masas a gran escala, sino también porque podía sintetizar en su dimensión espacial narrativas históricas y *reproducir* lugares y regiones distantes. Comprimía por un lado espacios y tiempos, y por el otro, los expandía y ampliaba con una verosimilitud sorprendente”.<sup>11</sup>

Los efectos del panorama se producen sobre los sujetos y sobre los espacios, tanto metropolitanos como coloniales. Ambos tipos de efectos pueden vincularse con lo que W. J. Thomas Mitchell ha llamado *ilusionismo* y *realismo*, los cuales son, según él, las formas más duraderas en que se ha concebido el poder de las imágenes.<sup>12</sup> “Illusionism”, señala, “is the capacity of pictures to deceive, delight, astonish, amaze, or otherwise take power over a beholder”.<sup>13</sup> Su objetivo es simular una presencia —y a esto hace referencia la palabra *simulacro* en el título de este artículo— para lograr una respuesta del espectador. El realismo, en contraste, se asocia con la capacidad que tiene la imagen para *mostrar la verdad* de las cosas y, por ello, “[i]t doesn’t take power over the observer’s eye so much as it stands in for it, offering a *transparent* window to reality [...] The spectator of the realist representation is not supposed to be under the power of representation, but to be *using representation in order to take power over the world*”<sup>14</sup> (El énfasis es

11. Beatriz González-Stephan, “El arte panorámico de las guerras independentistas: el tropo militar y la masificación de la cultura (Venezuela siglo XIX)”, 163.

12. W. J. Thomas Mitchell, “Pictures and Power”, en *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: U. of Chicago P, 1994), 325.

13. W. J. Thomas Mitchell, “Pictures and Power”, 325.

14. W. J. Thomas Mitchell, “Pictures and Power”, 325.

mío). Mitchell señala también que ilusionismo y realismo son tradiciones entrelazadas. Así es como las observamos en los panoramas: estos simulan presencia y producen asombro, pero también, y sobre todo, ejercen un poder.

El poder que letra e imagen ejercen sobre el mundo es uno de los temas que interesan a Soledad Acosta en su novela. En el aspecto que me ocupa, se trata específicamente del poder colonial: en su novela se lo observa produciendo tanto sujetos como espacios. Pero antes de pasar a ello debo hacer una presentación general de la novela y de sus relaciones con la prensa ilustrada.

## UNA HOLANDESA EN AMÉRICA Y LA PRENSA ILUSTRADA EUROPEA

*Una holandesa en América* es una de las novelas más importantes de Acosta de Samper y la octava que publicó.<sup>15</sup> Se trata de una novela de viaje y de formación, altamente autobiográfica (rasgo atípico en su obra), que narra la Colombia de mediados del siglo XIX a través de los diarios y cartas de dos jovencitas, una holandesa y una neogranadina, que se hacen amigas durante el viaje en barco rumbo a América. La novela narra desde la perspectiva de ellas dos la inmigración europea, la vida de las mujeres, los retos y contradicciones del proyecto de modernización y las guerras civiles. La acción principal se desarrolla en torno al año 1854.

En este apartado quiero presentar el volumen ilustrado que la autora compuso para esta novela en algún momento entre su edición por entregas de 1876 y su edición en libro de 1888. En este artefacto, en su cruce de narrativa visual y verbal, se puede rastrear un gesto escritural que acompañará la obra de la autora a lo largo de su carrera: me refiero a su evidente y sofisticada conciencia del campo cultural en el que se inscribe, tanto en su sentido nacional como transatlántico.

Voy a abordar a la autora en su taller de escritora, armada de pegante y tijeras, recortando su novela del folletín del periódico *La Ley* de 1876 y diseñando las páginas de un volumen ricamente ilustrado que no fue publicado hasta la edición facsimilar de 2016. El volumen está poblado por las voces de los lugares originales en los que aparecieron las ilustraciones y por los diálogos con la tradición simbólica que entablan ellas mismas, así como por las voces plurales que edifican la novela en su componente verbal (un narrador heterodiegético y voces de diario íntimo y epistolares de varios personajes). El reto es rastrearlas y revelar esos diálogos.

El volumen ilustrado contiene 128 imágenes que se pueden agrupar de la siguiente manera: 117 grabados recortados de publicaciones periódicas y de libros, 3 dibujos hechos por la autora (dos acuarelas y una tinta sobre papel), 3 fotografías de poblados nacionales y 5 tarjetas de visita de personajes históricos colombianos (retratos).<sup>16</sup> Los grabados incluidos pueden agruparse por

15. La obra de la autora fue recuperada en la década de 1980 por el trabajo pionero de Montserrat Ordóñez, y desde los años 1990 ha sido profusamente estudiada por la academia nacional e internacional. Remitimos al lector a las dos compilaciones de textos críticos editadas por Carolina Alzate con Montserrat Ordóñez e Isabel Corpas respectivamente (Bibliografía). Para estudios específicos sobre esta novela, ver Catharina Vallejo y Carolina Alzate (Bibliografía). Soledad Acosta es una autora prolífica que se desempeñó en los campos del periodismo, la ficción, el ensayo, la literatura de viajes, la historia y la traducción. Es autora también de un diario íntimo escrito durante su temprana juventud. Su padre, Joaquín Acosta, fue un destacado historiador y geógrafo que participó en las luchas de independencia, y su madre, Carolina Kemble, una mujer de origen sajón, al parecer originaria de Nueva Escocia. Su esposo es José María Samper, destacado escritor y político colombiano de la época. Acosta recibió buena parte de su educación formal en París, en donde vivió con sus padres entre los 12 y los 17 años. Los temas fundamentales de su extensa obra son la nación y el lugar de las mujeres dentro de ella, de manera que hace parte de los proyectos de fundación nacional del siglo XIX latinoamericano y se inscribe dentro de lo que hoy se conoce como feminismo liberal.

16. Agradezco a mi colega Verónica Uribe, profesora asociada del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de los Andes, Colombia, la ayuda que me ha brindado en esta pesquisa y en esta caracterización; su campo de especialidad es el siglo XIX. Mi agradecimiento va también para Paula L. Rojas, asistente de investigación en este proyecto en 2014.

sus temas: paisajes americanos y europeos; retratos de hombres y mujeres; barcos, escenas de viajeros, pescadores; mujeres en escenarios domésticos; escenas urbanas interiores y exteriores; ilustraciones de la guerra. La labor de búsqueda de las publicaciones donde originalmente aparecieron los grabados es muy dispendiosa, y no son muchos los que hemos logrado ubicar, aunque sí elocuentes.<sup>17</sup> Hasta el momento hemos podido rastrearlos en tres periódicos europeos: el *Magasin Pittoresque* de París; *The Graphic, An Illustrated Weekly Newspaper*, de Londres; y *The Illustrated London News*. Una de las ilustraciones parece provenir de un libro para niños titulado *Letters Everywhere* (London & Boston, 1869). Otro grabado tomado al parecer de un libro es el primer grabado de la novela, la vista del puerto de Ámsterdam, publicado en la *Geographie Universelle* de Malte-Brun (1810) —reeditada y ampliada por Thèophile Lavallée entre 1855 y 1858.

Hoy puede parecernos profanación, pero el gesto de recortar libros y periódicos fue una práctica usual en el siglo XIX. Según lo documenta Ellen G. Garvey en su libro *Writing with Scissors*, los periódicos publicaban consejos para el cuidado de libros que, curiosamente, incluían información acerca de cómo recortar de ellos las imágenes sin dañarlas.<sup>18</sup> Un libro que no interesara a su lector podía incluso servir de soporte material para pegar en él fragmentos de periódico que sí se quisieran conservar: poemas, noticias, ilustraciones, curiosidades.<sup>19</sup> Mark Twain, cuenta también Garvey, harto de que los periódicos reprodujeran sus obras a lo largo y ancho de su país sin pagarle por ello, y de que los lectores las recortaran para conservarlas sin recibir él ningún dinero, decidió diseñar y vender unos lujosos libros en blanco, con cubiertas ricamente ilustradas y coloreadas en las que se leía *Mark Twain's Scrapbook*, para que sus lectores pegaran allí las obras suyas que tomaban de los periódicos.<sup>20</sup>

Estas anécdotas nos ayudan a imaginarnos a Soledad Acosta en su taller de escritora, en un entorno cultural nacional e internacional en el cual la circulación de impresos era vital y muy activa. Antes del descubrimiento de sus volúmenes ilustrados la imaginábamos pluma en mano, en un amplio escritorio, cómodamente sentada y con sus libros al alcance reposando en una estantería. Ahora debemos imaginarla rodeada de periódicos y de libros —impresos y en blanco—, varias mesas, seguramente de pie, yendo y viniendo; fragmentos de papel —de textos— por aquí y por allá.<sup>21</sup> Esto se parece más a un escritor real a la manera en que hoy lo concebimos: no el ser inspirado y pensativo del romanticismo que registra unos pensamientos recién nacidos, sino un buen lector que al escribir relee y reescribe su biblioteca y las de otros, armando a trozos y comentando constantemente para asentir o disentir. La originalidad no la concebimos hoy como la creación de algo primigenio, sino como una recomposición particular —interesada y selectiva— de fragmentos de la cultura. Ese lector tijeras en mano

17. La información detallada sobre los grabados encontrados y sobre los textos originales que ilustran puede consultarse en el artículo de Carolina Alzate titulado "Journalism, Novel, and Image Circa 1880: Soledad Acosta de Samper and Her Cut-and-Paste Visual Narrative". En *Print Culture through the Ages: Essays on Latin American Book History* (Cambridge, Inglaterra: Cambridge Scholars).

18. Ellen G. Garvey, *Writing with Scissors. American Scrapbooks from the Civil War to the Harlem Renaissance* (NY: Oxford UP, 2013), 5.

19. Ellen G. Garvey, *Writing with Scissors. American Scrapbooks from the Civil War to the Harlem Renaissance*, 5.

20. No sabemos qué tan corriente era en el contexto bogotano que los lectores y lectoras llevaran *scrapbooks*. Acosta podría haber conocido esta práctica a través de su madre o de su abuela materna, residente en Halifax. La autora vivió unos meses con su abuela en 1845, y de allí fue a París con sus padres, donde vivió y estudió a lo largo de cinco años. Regresó a Colombia en 1850.

21. Así de hecho armó su escritorio la artista Leyla Cárdenas en la instalación que hizo para la exposición *Soledad Acosta de Samper* de la Biblioteca Nacional de Colombia en 2013.

se parece sin duda a los numerosos lectores de la época que registraban sus lecturas a través de actos de cortar y pegar y devenían así ellos mismos un tipo peculiar de escritor. En Soledad Acosta particularmente, sus actos de escritura, con o sin tijeras, fueron siempre actos de lectura. Esto puede afirmarse de cualquier escritor: su particularidad, no exclusiva de ella pero sí muy común entre las escritoras de su momento, consiste en que sus escritos, con frecuencia y de forma evidente, comentan abiertamente sobre otras escrituras.

Quizá la autora simplemente imaginó ediciones de lujo para sus novelas predilectas de esos años, pues son varios los volúmenes ilustrados que se conservan.<sup>22</sup> Tal vez quiso también salvar sus textos de la desaparición, consciente de que la prensa era un medio menos perdurable que el libro: de hecho, el único ejemplar completo de la edición del folletín de *La holandesa* que conocemos es aquel cortado y pegado por ella en su volumen.<sup>23</sup> En cualquier caso, estos volúmenes plantean varias preguntas: ¿qué ocurre durante este proceso editorial del texto (pues lo corrige en el volumen)?; ¿cómo entran a significar las imágenes?; ¿de qué periódicos —extranjeros, pues eran muy escasas las ilustraciones en los periódicos colombianos de la época— extrajo las imágenes y qué intertextualidades traen consigo?; ¿qué dibujos decide hacer e incluir y qué dicen ellos mismos?; ¿qué iconografía nacional, a través de las fotografías de personajes de la época (tarjetas de visita), propone? En el apartado tres de este artículo exploraré algunas de estas preguntas.

Los volúmenes ilustrados de la autora, claro, no son las ediciones de lujo de novelas europeas que Acosta muy seguramente conoció (las de *Atala*, *Paul et Virginie* o *Corinne*, por ejemplo), pero tampoco son los libros de recortes —*scrapbooks*— que están siendo estudiados recientemente, y con ello me refiero específicamente al libro de Ellen G. Garvey, *Writing with Scissors*, publicado en 2013 y que arriba mencioné. Esos libros de recortes suelen tomar textos de otros autores: aquí la autora toma su propio texto aparecido en periódicos y sueña unos libros. Con respecto a las ediciones de lujo, la de Acosta tiene un interés adicional: las suyas no son ilustraciones hechas para su novela, y por ello, consciente de ello o no, la autora termina haciendo comentarios visuales a una tradición visual que también le interesa.

Esto puede decirse en general sobre todos sus volúmenes ilustrados. Sin embargo, en lo que toca a *Una holandesa*, la lectura de las imágenes evidencia que no se trata de una ilustración tomada a la ligera, o que al menos no es ligero su producto: el acto de cortar y pegar amplía los temas sustanciales de la novela y sitúa en un nuevo registro los diálogos nacionales y transatlánticos que propone —quizá incluso sea responsable de la edición definitiva que publicaría en 1888, como expondré más adelante. De alguna manera, el proceso de seleccionar imágenes, recortarlas y resituirlas repite los gestos que definen el texto

22. *Una holandesa* hace parte de uno de los quince volúmenes de recortes que se conservan, varios de ellos ilustrados. Esta novela es, de lejos, la que más grabados tiene. *Una holandesa* ilustrada, perteneciente a la colección de la Biblioteca Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo, es la tercera de las tres novelas que la autora incluye en un volumen en cuyo lomo se lee “Aldebarán — Varias novelas” (*Aldebarán* es el seudónimo bajo el cual apareció en la prensa un corpus amplio de novelas de la autora, incluida la que nos ocupa acá). El volumen consta de 205 páginas e incluye dos relatos breves además de *Una holandesa: Una catástrofe* (folletín de 1875, páginas 3 a 42) y *Vida de dos mujeres* (folletín de 1874, páginas 44 a 68). *Una holandesa* ocupa las páginas 70 a 205. Las dimensiones del volumen son 21x15cm. Isabel Corpas ha compilado la bibliografía más completa de la autora hasta hoy y ha hecho la caracterización de estos volúmenes.

23. La edición en folletín, es decir, por entregas, en la prensa bogotana llevaba por título *La holandesa en América*. La edición de 1888, *Una holandesa en América*, es una edición revisada y ampliada. En el volumen ilustrado, el artículo *la* del título fue cambiado por *una*.

escrito de su novela. Como ha mostrado Catharina Vallejo, se trata de una novela en la cual la reflexión sobre lectura y escritura y los intercambios culturales ocupan un lugar protagónico. El tema de la novela mismo, en este sentido, hace muy fructífera la labor de búsqueda y selección de ilustraciones en los periódicos de la época por parte de la autora, así como la nuestra como lectores. Lucía, la joven holandesa protagonista, es una lectora romántica que ha aprendido los rasgos de la subjetividad *femenina* y de *América* en sus lecturas: su supervivencia al llegar a América dependerá de la capacidad que tenga para darse cuenta de que ambas son fabricaciones de la ficción y para re-describir su subjetividad y el entorno americano. La subjetividad femenina burguesa, como esencialmente definida en torno al amor romántico e infantilizada, se cuestiona en la novela.<sup>24</sup> También la peculiaridad americana como naturaleza apropiable y apropiada por el discurso europeo. La autora, desde los inicios de su escritura pública como corresponsal en París en 1859, ha leído muy activamente la narrativa romántica en lo que toca a la definición de lo femenino y de los territorios de ultramar, y su escritura en buena medida cuestiona y reescribe ambos tópicos (ver Alzate, “*Elisa y Una holandesa*”). Esto conlleva también una lectura de la representación de ambas en los grabados, y en su labor de ilustrar como “cortar y pegar”, qué recorte y dónde lo ubique activará procesos de sentido imprevistos y complejos. En este artículo me ocuparé solo de lo que toca a la *pintura* de la naturaleza, y ello específicamente en lo que se relaciona con el panorama.

En su artículo “Un lugar para exhibir, clasificar y coleccionar: la revista ilustrada como galería del progreso” (2006), Paulette Silva señala que “[I]as revistas ilustradas participaron en ese régimen visual propio de la modernidad [que es] la exhibición” y que ha despertado tanto interés en los estudios actuales.<sup>25</sup> Soledad Acosta sin duda visitó exposiciones universales, o escenarios análogos como el Palacio de Cristal de Londres (visitado por ella en 1858). Allí pudo observar, al igual que en las revistas ilustradas, la manera en que los territorios de ultramar fueron dispuestos en un escenario imperial. Su volumen ilustrado y la manera en que *lee* allí la literatura y la prensa ilustrada europea la muestran sensible a esas formas de la exhibición, como expodré más adelante. La autora arma su volumen en esa época de exhibición de la cual hacen parte las revistas ilustradas que coleccionan, catalogan y clasifican lo real,<sup>26</sup> manifestándose como “mediadoras entre la cultura europea, la latinoamericana y la local”<sup>27</sup>: “no en vano” —continúa Silva— “en ellas alternan noticias, grabados, textos, anuncios publicitarios y partituras que hablan de [la] compleja red de circulación de discursos e impresos”<sup>28</sup>. En esa compleja red se instala la novela que nos ocupa, para evidenciarla y dejarse leer por ella.

24. En lo que toca a las características del feminismo de Soledad Acosta, remito al lector a mi libro *Soledad Acosta de Samper y el discurso letrado de género, 1853-1881* (Iberoamericana Vervuert, 2015)

25. Paulette Silva Beauregard, “Un lugar para exhibir, clasificar y coleccionar: la revista ilustrada como galería del progreso”, 373.

26. Paulette Silva Beauregard, “Un lugar para exhibir, clasificar y coleccionar: la revista ilustrada como galería del progreso”, 373.

27. Paulette Silva Beauregard, “Un lugar para exhibir, clasificar y coleccionar: la revista ilustrada como galería del progreso”, 373.

28. Paulette Silva Beauregard, “Un lugar para exhibir, clasificar y coleccionar: la revista ilustrada como galería del progreso”, 373.

## “COMO EN UN PANORAMA”: LA OBSERVACIÓN DEL ENTORNO AMERICANO EN *UNA HOLANDESA EN AMÉRICA*

De todos los grabados incluidos en el volumen voy a detenerme especialmente en el que *ilustra* el fragmento de la llegada a América (Img. 3), por aparecer en él, por primera vez, la palabra *panorama*:

Aunque pasábamos costeano la orilla norte de la Martinica, no debíamos tocar allí. A medida que nos acercábamos más á aquella preciosa isla, las montañas<sup>29</sup> se hacían más visibles, y preciosos paisajes<sup>30</sup> se nos presentaban, *como si* tuviésemos por delante un magnífico *panorama*<sup>31</sup>. (El énfasis es mío).

Si bien no es inusual encontrar expresiones como esta en la literatura de la época para introducir un paisaje, creo que su uso aquí debe ser estudiado. Y la ilustración es justamente la que llama la atención sobre el vocablo. La baranda y la observación desde la lejanía, *en perspectiva* —como comentábamos en la primera sección de este artículo—, invita a detenerse sobre la palabra *panorama* del fragmento, donde por otra parte no se lee que *se observa un panorama*, sino que el paisaje se presenta “*como si* se tuviese por delante *un panorama*”.<sup>32</sup> Esa baranda resulta además demasiado parecida a los grabados en los cuales quedaron registrados los panoramas, como este de Constantinopla (Img. 4).

¿Qué hay delante en esa primera ilustración del continente en *Una holandesa*? ¿Es la tierra americana? ¿Es un *panorama*? Esta atmósfera de ‘desrealización’ envuelve a América en la primera parte de la novela, “Lucía en Holanda”, y el comienzo de la segunda, “El viaje”, en el trayecto marítimo. Y es que Soledad Acosta en esta novela, que es quizá su novela de fundación nacional,<sup>33</sup> no comienza su relato con la experiencia directa de un americano en su tierra natal, como era lo usual y como ocurre en *María*, por ejemplo (de su contemporáneo Jorge Isaacs), sino con la de una holandesa que ha leído profusamente cartas, novelas y relatos de viaje sobre América, quizá ilustrados. La narración no comienza hablando directamente sobre América, sino sobre la manera en que se la ha escrito y leído desde Europa, para propios y extraños.

Lucía, la joven protagonista, deja Holanda al comienzo de la novela para ir a vivir en la casa de su padre y encargarse de su numerosa familia, pues su madre acaba de morir. No ha conocido a su padre ni a su madre, pues ambos emigraron a América cuando Lucía tenía pocos meses de nacida y fue por ello dejada en Holanda al cuidado de su tía. En el fragmento citado, Lucía usa por primera vez la palabra *panorama*<sup>34</sup> y lo hace para caracterizar el paisaje que observa. En Martinica el contacto visual lejano le permite seguir *soñando* las tierras

29. “las montañas”: “los cerros” en la edición de 1888 (49). En adelante citaré a pie los fragmentos en los que se observen cambios con respecto a la edición definitiva de la autora. Las citas son de la edición de 2016, la cual incluye tanto el facsímil del volumen ilustrado como la versión de 1888. Las citas conservan la ortografía del original.

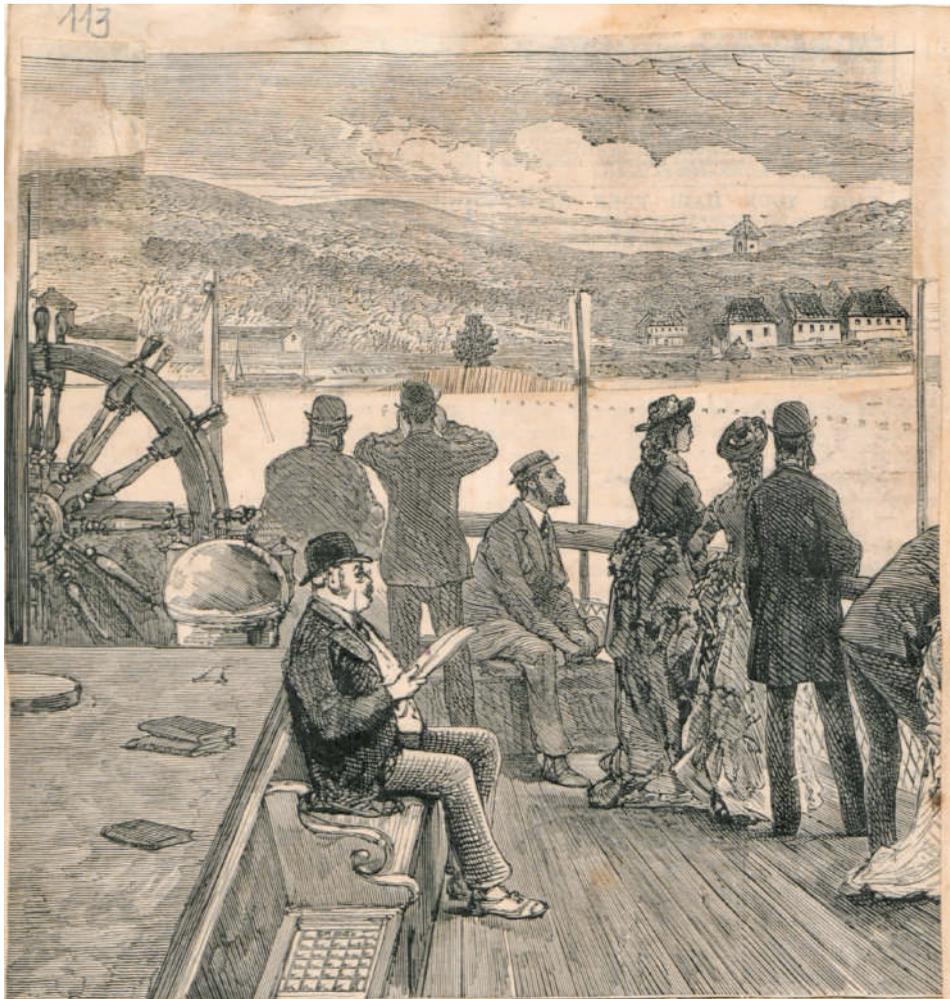
30. “preciosos paisajes”: “preciosos y pintorescos paisajes”, en 1888 (49).

31. 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), 111.

32. Soledad Acosta de Samper, *Una holandesa en América*, 111.

33. ver Alzate, Carolina. “Elisa y Una holandesa en América”. En *Soledad Acosta de Samper y el discurso letrado de género, 1853-1881*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2015. 116-137.

34. Lo hará de nuevo, en la edición de 1888, cuando remonta el río Magdalena a bordo de un vapor: “Lucía vio deslizarse *como en un panorama* el hermosísimo paisaje que se desplegaba a uno y otro lado del río” (1888, 56). Este fragmento está ausente en la edición ilustrada. Lucía parece aferrarse al sueño del panorama hasta último momento.



blas como gasas transparentes que se fueron haciendo más y más espesas, y bajando gradualmente como un velo que ocultó poco á poco una parte del paisaje. Me dijeron que estaba lloviendo en la isla, y como era la primera vez que veía aquel espectáculo, no me cansaba de contemplar las revueltas nubes y nieblas que se paseaban por los cerros pasando de uno á otro. Mercedes estaba á mi lado mirando también en silencio la isla, y en sus ojos brillaron dos lágrimas como gotas de diamantes.

—Ah! exclamó, qué sensación tan extraña me ha causado este espectáculo!... Hacia cuatro años que no veía un aguacero sobre un monte, y esta sencillísima vista me ha traído mil recuerdos de mi infancia y de mi patria idolatrada! Hasta ahora comprendo de cuántas [futilezas y memorias vagas se compone aquel amor profundo que llaman patrio!

El carácter de esta niña es cada día ménos comprensible para mí: mezcla de serias reflexiones y expansivas chanzas, de loca alegría y completa reserva, su carác-

©Biblioteca Nacional de Colombia - Instituto Caro y Cuervo

Imagen 3. Primera vista de América, desde el barco. Página 113. Soledad Acosta de Samper, *Una holandesa en América*. ca. 1880. Volumen del Instituto Caro y Cuervo digitalizado por la Biblioteca Nacional de Colombia.



Imagen 4. *Panorama de Constantinopla*. Christian Vilhelm Nielsen. Grabado. *Illustreret Tidendet*, vol. 24, n° 1205, October 29th, 1882. Preservada por la Royal Danish Library.

americanas que encontró en sus lecturas en Holanda, le permite repetirse, ante el *panorama*, que América es “una tierra privilegiada [...] que convida á vivir, á gozar y á ser dichoso”.<sup>35</sup> A la mañana siguiente la Martinica ha desaparecido “como un sueño”<sup>36</sup>, y luego los cerros magníficos de Santa Marta, el puerto colombiano por el cual entra al país, desaparecen también a lo lejos, “como sombras ideales de la fantasía”.<sup>37</sup> Faltarán algunos días más de viaje para que la holandesa se percate del carácter literal del *sueño* y del *panorama* que han construido su visión de América. Este es uno de los temas de la novela: en sus páginas el lector asiste a la puesta en escena del imaginario europeo sobre América y a su descolonización, así como a una nueva colonización criolla, ahora por cuenta de Soledad Acosta de Samper.

La *América* de la primera parte de la novela, que narra la historia familiar y el viaje de la holandesa al *Nuevo Mundo*, se mueve entre sueños y panoramas. Y lo hace de forma elocuente también en el volumen ilustrado. La peculiaridad de esta novela de Soledad Acosta con respecto a las narrativas de sus contemporáneos es que tematiza y despliega lo que Christopher Conway llama *tecnologías de la mirada*, en este caso las de las narrativas visuales y verbales europeas, sin limitarse a reproducirlas. Acosta trabaja en el inicio de esta novela con miradas, no con realidades. Y es consciente de eso que afirma Conway cuando dice que los “panoramas, aparte de encerrar distintas posturas epistémicas, también se relacionan con el ejercicio del poder”.<sup>38</sup> En el panorama americano de la novela, y revelado

35. Soledad Acosta de Samper, *Una holandesa en América*, 114.

36. Soledad Acosta de Samper, *Una holandesa en América*, 114.

37. Un “ensueño poético e inverosímil” (1888, 50). Soledad Acosta de Samper, *Una holandesa en América*, 114.

38. Christopher Conway, “Tecnologías de la mirada: Ignacio Manuel Altamirano, la novela nacional y el realismo literario.” *Decimonónica* 10, n° 1 (2013): 34.

por un grabado inglés como su hipotexto visual, está la tecnología en su faceta colonial y orientalizante, como espero mostrar.

### Panoramas orientales

En su novela, Acosta *ilustra* la llegada de la holandesa a puerto americano con un fragmento del grabado de un barco que zarpa de Venecia (Img. 5), ciudad que en la tradición simbólica es puerta entre *Oriente* y *Occidente*, y más *oriental* que *occidental* ella misma. Del grabado original, como puede observarse (Img. 3 y 5), Soledad Acosta conserva el barco y los viajeros, pero recorta el puerto europeo y lo cambia por lo que sería un paisaje americano. Acosta toma el grabado del periódico *The Graphic*, de Londres, titulado “On the way to India — A last look at Venice” (nov 6, 1875), grabado que ilustra uno de los varios números que acompañaron el viaje a *Oriente* del Príncipe de Gales en 1875. “Herewith some more of our special artists’ sketches on their journey to the East // Here we have his ‘last look’ at the Queen of the Adriatic from the deck of the P. and O. vessel Sumatra, in which he proceeded to Alexandria”, leemos en el artículo que aparece en las páginas interiores.<sup>39</sup>

La edición en libro de 1888 de la novela remarca este rasgo europeo colonial orientalizante usando directamente la metáfora orientalista:<sup>40</sup> cabría preguntarse si este es un tema que el proceso de ilustrar la novela le reveló con claridad a la autora, si bien lo había identificado ya en 1859 al comenzar su escritura pública como corresponsal en París a los veintiséis años. En su “Revista Parisiense” del periódico *Biblioteca de Señoritas* (No. 49) de Bogotá, la autora había escrito:

Hace como diez o doce días que apareció en el mundo literario una novela de una señorita Girard, de la cual empiezan a hablar con elojios. Esta obrita [...] lleva el epígrafe [título] de *Paquita*, i es una serie de cuadros de la revolución de 93, i de varias descripciones de costumbres de la India. La trama es anticuada i ridícula, [...] En cuanto a las descripciones de la India, *imaginadas* por una persona que apenas conoce la Francia, no pueden ser verídicas. *Esta moda de componer novelas sobre países que jamás ha visto el autor se está haciendo muy común...* [El autor] se sueña poemas magníficos en que los personajes son estraños i nobles, i donde el vil metal llueve sobre los héroes con una constancia estraordinaria; i no hai ni serpientes, ni calor ni mosquitos, así es que no se encuentra ningún obstáculo para hacer el bien o el mal.<sup>41</sup> (El énfasis es mío)

La India aparece repetidamente en la edición de 1888 como metáfora a través de la cual la holandesa se figura el *Nuevo Mundo*, guiada por sus lecturas. La correspondencia de Harris, el padre de Lucía:

39. *The Graphic*, 443.

40. Aquí por supuesto retomo las ideas de Edward Said en su libro *Orientalism* (1978), desarrolladas ulteriormente en *Culture and Imperialism* para ocuparse de otros territorios coloniales (1993).

41. “Revista parisiense”, *Biblioteca de Señoritas* 49, 1859.

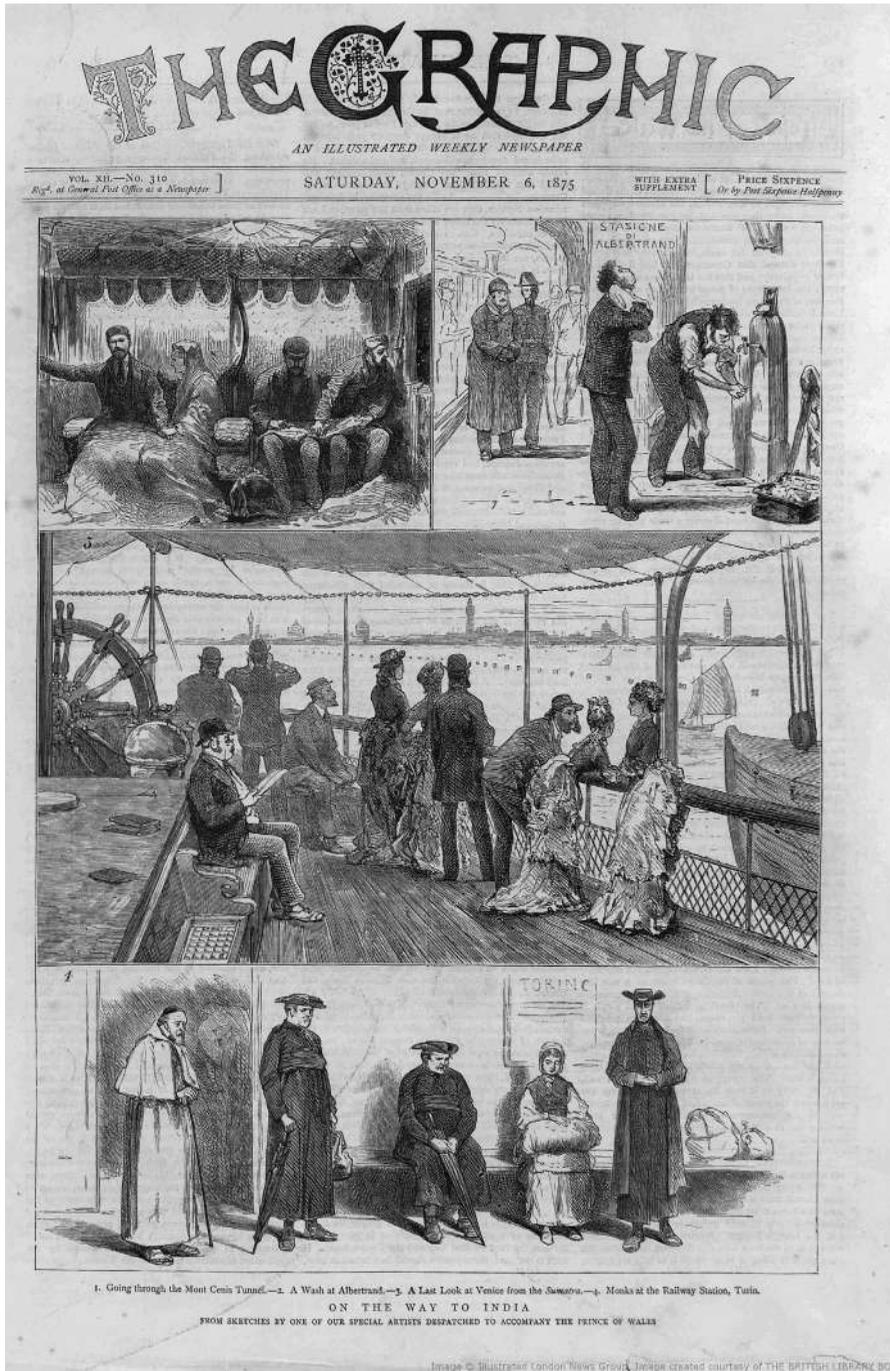


Imagen 5. *The Graphic*, Nov 6, 1875. Primera página: "On the way to India - A last look at Venice".  
Image © Illustrated London News Group. Image created courtesy of THE BRITISH LIBRARY BOARD.  
Image reproduced with kind permission of The British Newspaper Archive ([www.britishnewspaperarchive.co.uk](http://www.britishnewspaperarchive.co.uk))

[...] estaba plagada de rumbosas descripciones de la regalada vida que llevaban él y su familia en la Nueva Granada (hoy Colombia). Allí, según él, era respetado y atendido por todos, y dueño de inmensos y valiosísimos terrenos que beneficiaban en grande escala; *su existencia era igual a la de un príncipe de la India*.<sup>42</sup> (El énfasis es mío)

Los relatos de viaje, por su parte, habían llevado a Lucía “a formarse una idea enteramente poética e inverosímil de aqueste nuevo mundo, en que creía que todo era dicha, perfumes, belleza, fiestas constantes y paseos por en medio de campos ideales”<sup>43</sup>, continúa la narradora. Un francés melancólico y romántico refugiado en Holanda —a quien Lucía ama en secreto y que después se casará con su prima holandesa, todo candor y sencillez— se despide de ella diciéndole: “¡Feliz usted! ... Usted se va a un país nuevo en donde se desconocen las intrigas y los vicios de esta vieja Europa”<sup>44</sup>.

Ya cerca del encuentro con su padre en América, vemos a la holandesa:

[...] hondamente conmovida al considerar que antes de que se pasara la semana llegaría a la espléndida morada de su padre, cuya elegancia y lujosas comodidades él la había descrito tantas veces, y allí con él y su familia querida pasaría una vida como la de *aquellas princesas de la India cuyas existencias parecían un cuento de hadas*, de las cuales ella *había leído tantas veces narraciones que la encantaban*.<sup>45</sup> (El énfasis es mío)

Así reescribe la autora este fragmento, que en 1876 era menos detallado al respecto:

[Lucía] sentía el corazón conmovido al considerar que ántes de ocho días abrazaría á su querido padre y viviría rodeada de esplendor y elegancia, en medio de la naturaleza más bella del mundo.<sup>46</sup>

Esta es apenas una de las denuncias de la metáfora orientalista en la novela de 1888, denuncia que la versión ilustrada le habría permitido precisar, como mencioné antes.

### Barandales y plataformas

Volvamos ahora a nuestro panorama. En el grabado de la novela tenemos la cubierta del barco y el barandal, es decir, la plataforma de observación: esto es lo que la autora conserva del original de *The Graphic*. Barco y barandal podrían no ser otra cosa que utilizaría en la ficción realista del panorama como simulacro. Lo

42. Soledad Acosta de Samper, *Una holandesa en América*, 23-24.

43. Soledad Acosta de Samper, *Una holandesa en América*, 1888, 24.

44. Soledad Acosta de Samper, *Una holandesa en América*, 1888, 33.

45. Soledad Acosta de Samper, *Una holandesa en América*, 1888, 57.

46. Soledad Acosta de Samper, *Una holandesa en América*, 1876, 121.

que Acosta conserva es la plataforma: el lugar desde donde se mira y la mirada que se elabora desde allí. Qué pinte el panorama parece ser subsidiario. El barandal es cerca y apoyo a la vez para quien mira. Y con esto se abre un segundo momento de la novela. Lucía, la protagonista, choca con la realidad americana: lo leído y (pre)visto se le revela ficticio, y en lo que resta del relato deberá hacerse una nueva visión de América, construir otra tecnología, otra estética de simulacro (ya no consciente de sí) que le permita sobrevivir y que termina siendo un proyecto civilizador criollo, como mostraré a continuación. En realidad, como se verá, no es otra tecnología sino otro panorama, pero ahora quizá inconsciente de sí.

“—Ah! —pensaba Lucía con angustia—, cuán distinta es la ilusión de la realidad!” (Img. 6). La página en la que aparece este fragmento está mayormente ocupada por el grabado de una escena natural virgen y exuberante, (Img. 6) y la naturaleza parece así imponerse sobre la palabra, retar el texto verbal.<sup>47</sup> Esta no es la única página en la que la naturaleza *sobrecoge* y se impone para tomarse la página, como se verá más adelante. En ausencia del panorama leído y soñado, lo que Lucía deberá construir es el lugar de la mirada como plataforma de domesticación.

La desilusión de la holandesa comienza en el momento mismo de desembarcar en Santa Marta, pero se completa sólo en la casa del padre, última ilusión a la que se aferraba. La hacienda del padre no era lo que él había descrito en las cartas. Los cerdos viven en los corredores de la casa, llenos de barro, y en estancias que fueron habitaciones y en las que se conserva algún libro sobre una carpeta desteñida. Sus hermanos duermen en los alrededores de la casa con los peones, y las hermanitas, harapientas, comparten su espacio de la casa con las criadas, las peonas y las gallinas. No hay cercas, pues, ni vallas: esas que definen la propiedad y marcan y defienden el terreno ganado a la barbarie. *Paráiso* significa jardín vallado:<sup>48</sup> el jardín, por principio, deja fuera la barbarie, lo que no ha recibido aún la forma de lo humano, *el desierto*, como se nombraba en la época al territorio por civilizar.

La tercera parte de la novela, “La hacienda”, comienza con una carta de la holandesa a su amiga colombiana Mercedes, una carta que visualmente aparece rodeada por una naturaleza que quizá la excede pero cuya M capital para “Mi querida amiga” pone una luz de esperanza en *la letra* (Img. 7).<sup>49</sup>

En esta carta aparece el siguiente barandal de la novela, el del corredor sobre el cual se abre la habitación de Lucía en la bárbara hacienda de su padre en la Nueva Granada. Por eso Lucía le escribe a su amiga en la carta recién mencionada:

Mi querida amiga:

Es inútil, en verdad, tratar de ocultar á usted por más tiempo mi situación de ánimo y mis sufrimientos ... [P]ara que usted comprenda bien cuál es mi vida aquí y los raros contrastes de esta casa, le diré que está situada en la cumbre

47. Debo esta observación a Josué D. Cabrera, estudiante que hizo su trabajo de final de semestre sobre esta novela (2016).

48. DRAE. “Paráiso. Del lat. tardío *paradisus*, este del gr. *παράδεισος* *parádeisos* ‘jardín’, ‘paraíso’, y este del avéstico *pairidaēza* ‘cercado circular’, aplicado a los jardines reales.” (Web). “Avéstico. Dialecto oriental del iranio antiguo que se habló en la parte septentrional de Persia y en el cual está escrito el Avesta” (DRAE, Web).

49. Está pendiente el estudio de esta novela en términos de historia del diseño gráfico de la época. No sé aún qué publicaciones tiene en mente la autora cuando diseña su volumen, pues no sigue las formas de los periódicos ilustrados ni de las novelas a las que he tenido acceso.



Imagen 6. “—Ah! —pensaba Lucía con angustia—, cuán distinta es la ilusión de la realidad!” (129). Soledad Acosta de Samper, *Una holandesa en América*. ca. 1880. Volumen del Instituto Caro y Cuero digitalizado por la Biblioteca Nacional de Colombia.



Imagen 7. Parte tercera, “La hacienda”. “Mi querida amiga: Es inútil, en verdad, tratar de ocultar...” (130). Soledad Acosta de Samper, *Una holandesa en América*. ca. 1880. Volumen del Instituto Caro y Cuero digitalizado por la Biblioteca Nacional de Colombia.

de un cerro más bajo que los demás que dominan el valle, circundado de *altísimas montañas casi vírgenes*, donde *el pie humano no ha dejado huella*<sup>50</sup> ... [E] clima es delicioso y la situación de la casa no puede ser más bella. Pero ¿qué le diré á usted de la casa misma? ... Hay<sup>51</sup> en ella imitaciones de comodidades europeas que causan grima y tristeza y parecen una burla<sup>52</sup> (131). [...] Felizmente mi padre me había señalado una bonita estancia que tiene *vista sobre el lejano paisaje*.<sup>53,54</sup>

El paisaje es hermoso, pero las montañas son casi vírgenes; no hay en ellas huella humana, como no la hay casi en la casa del padre.<sup>55</sup> Tres páginas más adelante Lucía continúa la descripción de ese paisaje, y ahora se explicita la baranda:

Muchas veces [...] acodada á *la baranda* del corredor frente a mi estancia, con los ojos fijos en los paisajes andinos, mi imaginacion sólo me representa las escenas de mi cara Holanda: los cerros desaparecen á mis ojos, y en su

50. Soledad Acosta de Samper, *Una holandesa en América*, 130.

51. “Hay”, había (1888, 73).

52. Soledad Acosta de Samper, *Una holandesa en América*, 131.

53. Soledad Acosta de Samper, *Una holandesa en América*, 132.

54. “con puerta sobre un corredor o galería que tiene vista sobre el lejano paisaje del que te hablé al empezar mi carta” (Soledad Acosta de Samper, *Una holandesa en América*, 1888, 75).

55. El tema del padre europeo incapaz de llevar una hacienda ha sido estudiado por Vallejo y por Alzate (“*Elisa y Una holandesa*”), así como el papel civilizador que pasa a desempeñar Lucía ayudada por los consejos de su amiga neogranadina.

lugar veo los canales, las llanuras, las sementeras, las barcas y las risueñas y pintadas casas[...]<sup>56</sup>

Las montañas casi vírgenes americanas contrastan con un paisaje holandés domesticado de canales, sementeras, barcas, casas, un paisaje que es lo único que Lucía es capaz de *ver* (recordar, extrañar). En esta cita, Lucía fija sus ojos en un paisaje andino que en verdad no logra observar. Esto debe corregirse, y así lo hace Acosta en la versión de 1888 de este fragmento, cuando puede comenzar a edificar la mirada americana desde el barandal:

Cuando después de las faenas del día logro buscar algunos momentos de soledad, me gusta mucho apoyarme en el *barandal del corredor* frente a mi cuarto, y de allí contemplar el hermoso paisaje que *se desarrolla a mi vista*.<sup>57</sup> (El énfasis es mío)

Los paisajes americanos que observa Lucía son los magníficos paisajes que conocemos por la narrativa de la época, tanto europea como americana: grandiosos y aterradores, masas sublimes e informes que *ruegan* civilización, y que en las páginas de la novela siguen sobrecogiendo a *la letra* (Img. 8 y 9), apabullantes.

Pero Lucía, poco a poco y con gran trabajo, construye una *plataforma* que le permite elaborar esos paisajes: desde su *barandal* logra finalmente abarcarlos y observarlos en un despliegue que se hace ante ella y para ella. Así, cinco años más tarde,

La hacienda Los Cocos, en otro tiempo tan triste y descuidada, presentaba ya un aspecto risueño y de completo bienestar que dejaba atónitos a quienes la habían visitado antes de la llegada de Lucía. [...] Si damos la vuelta al frente de la casa, encontraremos a Lucía en *su lugar predilecto*, es decir, en *una galería* que daba sobre *la huerta*, en donde *los árboles frutales empezaban ya a dar fruto*, y de donde *se abarcaba* el hermosísimo paisaje andino que otras veces hemos descrito.<sup>58</sup> (El énfasis es mío)

Este es un fragmento de la versión de 1888. En ella se corrige uno de la edición de 1876: Lucía allí no miraba el paisaje enmarcado por la huerta y los árboles frutales que acabo de citar sino, con él como fondo, los primeros rizos cortados a la hija de su prima en Holanda y llegados de allí con una carta. No es que los rizos hayan desaparecido en la versión de 1888, pero se encuentran en un párrafo aparte: su lugar lo ocupan ahora la huerta y los árboles que comienzan a dar fruto. En la edición de 1876, la del volumen ilustrado leemos que:

56. Soledad Acosta de Samper, *Una holandesa en América*, 135

57. Soledad Acosta de Samper, *Una holandesa en América*, 1888, 79.

58. Soledad Acosta de Samper, *Una holandesa en América*, 1888, 79.



Imagen 8 y 9. *Una holandesa en América*, pág. 136 y 149. Soledad Acosta de Samper, *Una holandesa en América*. ca. 1880. Volumen del Instituto Caro y Cuervo digitalizado por la Biblioteca Nacional de Colombia.

La antes triste hacienda de “Los Cocos” presentaba un aspecto risueño de bienestar, que llamaba la atención de las personas más descontentas. [...] Al frente de la puerta de su aposento, y *teniendo á la vista el bellissimo paisaje andino* que otras veces hemos descrito, Lucía, recostada contra la baranda, *miraba á la luz de la tarde una guedeja de pelo rubio*[...].<sup>59</sup> (El énfasis es mío)

Son matices, pero matices importantes y revelados en el diálogo entre letra e imagen. Los rizos holandeses no roban ya protagonismo al paisaje, enmarcado ahora por la huerta y de cuya descripción ha desaparecido el desierto angustioso, virgen y lejano.

### El gesto panorámico

Como afirma Ainaí Morales Pino (2014), “es evidente que la centralidad de la imagen no solo desarrolla los dispositivos de las tecnologías de la mirada como formas de disciplinamiento, sino también como espacios de subversión, resemantización y relativización de los discursos normativos”<sup>60</sup>. Así, en Acosta observamos una conciencia de la estética del simulacro colonial, y su puesta en escena busca claramente deslegitimarla. Lo hace, sin embargo, para autorizar un nuevo simulacro: el de una mujer que ha hecho la experiencia americana y

59. Soledad Acosta de Samper, *Una holandesa en América*, 1876, 197.

60. Ainaí Morales Pino, “Tensiones disciplina-rias. Palabra, imagen y subversión semántica en la estética realista de *El Zarco*”, *Decimonónica* 11, n° 1 (2014): 16.

que, con ayuda de su amiga neogranadina —Mercedes, *alter ego* de Acosta en la novela, aunque aquí no lo puedo comentar—, se ha hecho una nueva plataforma de observación para elaborar nuevos panoramas, que ya no se llaman así aunque siguen siéndolo. En el Epílogo de la novela el texto vuelve a hablar del corredor, del “magnífico paisaje”, de “la mejora de la hacienda” y “el crecimiento de los árboles”,<sup>61</sup> pero no hay un grabado que lo ilustre. Curiosamente, el grabado del Epílogo (Img. 10) es otro desierto: el final no se ilustra con un paisaje domesticado sino con un reiterado desierto con el que de nuevo lucha la palabra. La novela parece ser, por tanto, antesala de un proyecto civilizador, ella misma plataforma de observación y *barandal* sobre un paisaje por domesticar. Ahí su proyecto civilizatorio, el futuro nacional.

Soledad Acosta en su novela desenmascara la *estética del simulacro*, para usar con Conway (2013) la frase acuñada por Beatriz González-Stephan “para definir un campo cultural en el cual la mirada y la letra se entremezclan y se canalizan por medio de nuevas tecnologías (158)”.<sup>62</sup> Esas tecnologías son aquí la novela nacional,<sup>63</sup> la prensa, el grabado, el panorama. Pero este desenmascaramiento es contradictorio, como la modernidad en general y la hispanoamericana en particular. Hablando de Ignacio Manuel Altamirano, Conway señala que la novela nacional “es una óptica”, “una manera de mirar”, y que

Mirar no es solamente ver, sino encontrar una tecnología de la mirada [...] capaz de extender, dar forma y autorizar la mirada en aquella manera de referir el acto de mirar en términos de una óptica, un resorte o un aparato. No estamos hablando solamente de la fotografía, sino también de otras metáforas relacionadas [con] la mirada y la *reproducción* de la imagen (cámara oscura, negativo fotográfico, *panorama*, diorama, etc.) que surgen de la necesidad de superar algún problema de percepción o de perspectiva para lograr una revelación más pura o esencial de la realidad. [...] En otras palabras, al concebir de la mirada y la representación en términos de aparatos ópticos, la mirada vence los límites de miradas que pudieran ser parciales y se reviste de la autoridad de una imagen absoluta.<sup>64</sup> (El énfasis es mío).

En su novela, Acosta quiere dar forma a una mirada y autorizarla, para superar con ella un problema de percepción y lograr una revelación más *pura* de la realidad. Esta es, creo yo, la autoridad criolla de la que Soledad Acosta reviste su novela y su proyecto tras la desautorización de la mirada imperial, apropiándose para sí de la tecnología de mirada europea que es el panorama.

Como señalan Andermann y González-Stephan, las “nuevas tecnologías miméticas” (9) de la época del panorama —y que lo incluyen— “permiten salvar distancias físicas y discursivas mediante la transformación de cosas, lugares,

61. Soledad Acosta de Samper, *Una holandesa en América*, 202.

62. Christopher Conway, “Tecnologías de la mirada: Ignacio Manuel Altamirano, la novela nacional y el realismo literario”, 33.

63. Cabe mencionar aquí que la inmensa mayoría de la literatura nacional de la época apareció por entregas en los periódicos, como lo hizo *La holandesa en América* en 1876.

64. Christopher Conway, “Tecnologías de la mirada: Ignacio Manuel Altamirano, la novela nacional y el realismo literario”, 33.



Imagen 10. Epílogo. Soledad Acosta de Samper, *Una holandesa en América*. ca. 1880. Volumen del Instituto Caro y Cuero digitalizado por la Biblioteca Nacional de Colombia.

65. Jeanns Andermann y Beatriz González-Stephan, "Introducción", 9-10, citando a Latour, Bruno. *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society* (Cambridge, Mass.: Harvard U. P, 1987), 224.

66. Jeanns Andermann y Beatriz González-Stephan, "Introducción", 10, citando a Latour, Bruno. *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society* (Cambridge, Mass.: Harvard U. P, 1987), 220.

67. Jeanns Andermann y Beatriz González-Stephan, "Introducción", 10, citando a Latour, Bruno. *Science in Action: How to Follow Scientists*

eventos y personas en 'móviles inmutables y recombinables'.<sup>65</sup> Un paisaje puede ser Constantinopla, Venecia o la costa americana, *lo mismo da*, al parecer, mientras se tenga la plataforma panorámica. Pero no da igual, dice Soledad Acosta en su novela, identificando y contraviniendo el gesto colonial que busca la "confluencia espacial de lo visible hacia un punto de observación localizado en los 'centros de calculación' occidentales"<sup>66</sup> y que pretende "ubica[r] a la modernidad europea en la cúspide del progreso humano e incluso universal".<sup>67</sup>

Con todo, su proyecto colonizador criollo dirigido hacia su propio entorno parece no poder dejar de repetir el gesto panorámico. Aunque no autoriza ya la mirada imperial, autoriza sí la suya como integrante de la clase letrada

que se ha asignado a sí misma el papel de construir la nación, de decidir sobre lo real. Quizá lo que ocurre es que, como sugerí al comienzo del artículo, las tecnologías de la mirada no producen solo objetos sino también sujetos, y por ello Lucía y su autora no pueden dejar de reproducir la mirada panorámica. Como señala Jonathan Crary,

[...] beginning early in the nineteenth century, a new set of relations between the body on the one hand and forms of institutional and discursive power on the other redefined the status of an observing subject.<sup>68</sup>

Vision and its effects are always inseparable from the possibilities of an observing subject who is both the historical product *and* the site of certain practices, techniques, institutions, and procedures of subjectification.<sup>69</sup>

Acosta y su novela son producto y lugar de esas prácticas modernas de *observación*. Crary propone también distinguir entre *espectador* y *observador*, y prefiere para su reflexión la palabra *observador*. *Espectador*, en el contexto del siglo XIX, connota una acción pasiva por parte del sujeto que mira. *Observar*, en cambio, además de mirar significa cumplir lo que se espera, como cuando se *observan* reglas o códigos:

Though obviously one who sees, an observer is more importantly one who sees within a prescribed set of possibilities, one who is embedded in a system of conventions and limitations. [...] If it can be said that there is an observer specific to the nineteenth century, or to any period, it is only as an effect of an irreducibly heterogeneous system of discursive, social, technological, and institutional relations.<sup>70</sup>

El siglo XIX produjo, según Crary, formas en las cuales la visión fue discutida, controlada y encarnada en prácticas culturales y científicas.<sup>71</sup> Si bien este autor se ocupa de artefactos ópticos de sujeto inmóvil (como los estereoscopios, por ejemplo), creo que lo que afirma explica también prácticas de tecnologías de mirada como el panorama: “The nineteenth century optical devices [...] involved arrangements of bodies in the space, regulations of activity, and the deployment of individual bodies, which codified and normalized the observer within rigidly defined systems of visual consumption.”<sup>72</sup> Ningún sujeto escapa a las tecnologías de mirada de su siglo, a las formas de consumo visual que caracterizaron el siglo XIX en este caso —y de las que no escapa el nuestro. La mirada panorámica parece regular los movimientos de la holandesa, sus actitudes y posturas, su sensibilidad. La codifican y normalizan como *observadora* tanto de la realidad que la reta como de los códigos de su momento.

*and Engineers Through Society* (Cambridge, Mass.: Harvard U. P, 1987), 220-

68. Jonathan Crary, “Modernity and the Problem of the Observer” en *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century*. (Cambridge: MIT Press, 1992), 3.

69. Jonathan Crary, “Modernity and the Problem of the Observer”, 6.

70. Jonathan Crary, “Modernity and the Problem of the Observer”, 6.

71. Jonathan Crary, “Modernity and the Problem of the Observer”, 7.

72. Jonathan Crary, “Modernity and the Problem of the Observer”, 18.

### Iconoclasia e iconodulia. Cierre

Cortar un grabado de un lujoso ejemplar de prensa europea que ha logrado llegar a las periferias remontando océanos, mares, ríos y montañas, viajando como Lucía en vapor, champán y lomo de mula, no deja de ser un gesto iconoclasta. Pegarlo para resituarlo críticamente, como creo que ocurre, se mueve entre la iconodulia y la iconoclasia.

Si nos asombra que la autora se atreva a cortar la imagen de un lujoso periódico y a pegarla sobre un libro en blanco —haciendo ilegible, además, el texto europeo del envés de la página que lo contiene—, conviene recordar que la práctica de recortar libros tampoco era inusual en la época. Como señalé antes, Garvey reproduce una lista de reglas para el cuidado de los libros aparecida en la década de 1880 en Estados Unidos; la lista, así como prescribe no acercar los libros al fuego ni prestar libros ajenos, por ejemplo, aconseja también —para mi asombro y en descargo de Soledad Acosta— *cortar sus hojas* “with a paper cutter or ordinary table knife”: “[n]ever cut the leaves of a book or magazine with a sharp knife, as the edge is sure to run into the print, nor with the finger”.<sup>73</sup> La lista de reglas que Garvey reproduce, curiosamente, está pegada sobre la página de un libro, conservada gracias a un lector que lleva un *scrapbook*.

De cualquier modo, algo hay de reverencia en esta iconoclasia: quizá toda iconoclasia sea también una forma de iconodulia, un reconocimiento y el (re)nacimiento de un ícono, una celebración. Para atestiguarlo está el hecho de que los recortes de *Una holandesa en América* me han llevado como lectora de regreso a la prensa europea del siglo XIX, a leer sus páginas y a encantarme con esos grabados repitiendo quizá la fascinación de la autora. Esta fascinación la llevó a coleccionar esos periódicos, recordar sus páginas durante años y ponerlos luego sobre una mesa para revisitarlos y homenajearlos con un gesto iconoclasta armado de tijeras que en realidad celebró y reprodujo la práctica panorámica que quería contradecir. Su novela es también una colección y una forma peculiar de archivo transatlántico y de conservación.

73. Ellen G. Garvey, *Writing with Scissors. American Scrapbooks from the Civil War to the Harlem Renaissance*, 5.



## BIBLIOGRAFÍA

- Acosta de Samper, Soledad. *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.
- Alzate, Carolina. “*Elisa y Una holandesa en América*”. En *Soledad Acosta de Samper y el discurso letrado de género, 1853-1881*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2015. 116-137.
- Alzate, Carolina. “Journalism, Novel, and Image Circa 1880: Soledad Acosta de Samper and Her *Cut-and-Paste* Visual Narrative”. Translated by Carol O’Flynn. *Print Culture through the Ages: Essays on Latin American Book History*. Editado por Donna M. Kabalen, Blanca López y Paloma Vargas. Cambridge, Inglaterra: Cambridge Scholars, 2016. 152-183.
- Alzate, Carolina. *Soledad Acosta de Samper y el discurso letrado de género, 1853-1881*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2015. 172.
- Alzate, Carolina e Isabel Corpas de Posada, compiladoras. *Voces diversas: Nuevas lecturas de Soledad Acosta de Samper*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo y Ediciones Uniandes, 2016.
- Alzate, Carolina y Montserrat Ordóñez, comp. *Soledad Acosta de Samper. Escritura, género y nación en el siglo XIX*. Editado por Carolina Alzate. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2005.
- Andermann, Jens y Beatriz González-Stephan. “Introducción”. En *Galerías del progreso: museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Editado por Beatriz González Stephan y Jens Andermann. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2006.7-25.
- Conway, Christopher. “Tecnologías de la mirada: Ignacio Manuel Altamirano, la novela nacional y el realismo literario”. *Decimonónica* 10, nº 1 (2013): 32-44. [http://decimononica2.usu.edu/wp-content/uploads/2013/02/Conway\\_10.1.pdf](http://decimononica2.usu.edu/wp-content/uploads/2013/02/Conway_10.1.pdf)
- Crary, Jonathan. “Modernity and the Problem of the Observer”. En *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century*. Cambridge: MIT Press, 1992. 1-24.
- Foa, Michelle. *Georges Seurat: The Art of Vision*. New Haven, London: Yale University Press, 2015.
- Garvey, Ellen G. *Writing with Scissors. American Scrapbooks from the Civil War to the Harlem Renaissance*. NY: Oxford UP, 2013.
- González-Stephan, Beatriz. “El arte panorámico de las guerras independentistas: el tropo militar y la masificación de la cultura

- (Venezuela siglo XIX)”. En *De independencias y revoluciones. Avatares de la modernidad en América Latina*. Editado por Gastón Lillo y José Leandro Urbina. Santiago: Ottawa/Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2010. 157-192.
- González-Stephan, Beatriz. “Invenciones tecnológicas. Mirada postcolonial y nuevas pedagogías: José Martí en las exposiciones universales”. *Galerías del progreso: museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Editado por Beatriz González Stephan y Jens Andermann. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2006. 221-259.
- Latour, Bruno. *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society*. Cambridge, Mass.: Harvard U. P. 1987.
- Mitchell, Robert. “Section of the Rotonda, Leicester Square, in which is exhibited the Panorama”. London, 1801. <https://www.bl.uk/picturing-places/articles/the-spectacle-of-the-panorama>
- Mitchell, Timothy. “The World as Exhibition”. *Comparative Studies in Society and History* 31(1989): 217-236.
- Mitchell, W. J. Thomas. “Pictures and Power”. En *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: U. of Chicago P, 1994. 325-369.
- Morales Pino, Ainaí “Tensiones disciplinarias. Palabra, imagen y subversión semántica en la estética realista de *El Zarco*”. *Decimonónica* 11, nº 1 (2014): 14-29. [http://www.decimononica.org/wp-content/uploads/2014/02/Morales-Pino\\_11.1.pdf](http://www.decimononica.org/wp-content/uploads/2014/02/Morales-Pino_11.1.pdf)
- Nielsen, C. V. *Panorama de Constantinopla*, de Jules-Arsène Garnier (1847-1889). *Illustreret Tidendet*, vol. 24, nº 1205, 29 octubre de 1882, 55, Copenhague, Biblioteca Real.
- Silva Beauregard, Paulette. “Un lugar para exhibir, clasificar y coleccionar: la revista ilustrada como galería del progreso”. En *Galerías del progreso: museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Editado por Beatriz González Stephan y Jens Andermann. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2006. 373-406.
- Vallejo Catharina. “Dicotomía y dialéctica. *Una holandesa en América* y el canon”. En Carolina Alzate y Montserrat Ordóñez comps., *Soledad Acosta de Samper. Escritura, género y nación en el siglo XIX*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2005. 289-299.
- Vallejo Catharina. “Legitimación de la expresión femenina y apropiación de la lengua en *Una holandesa en América* de Soledad Acosta de Samper”. En *Soledad Acosta de Samper. Escritura, género y nación en el siglo XIX* compilado por Carolina Alzate y Montserrat Ordóñez comps. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2005. 483-492.