

**El realismo de medio siglo en la literatura
decimonónica colombiana:
José María Samper y Soledad Acosta de Samper**

Flor María Rodríguez Arenas*
Colorado State University-Pueblo

Primera versión recibida: 14 de marzo de 2004;

versión final aceptada: 22 de abril de 2004 (Eds.)

Resumen: El presente artículo de investigación presenta un análisis crítico y heterodoxo sobre la conceptualización tradicional del costumbrismo y del realismo. Para ello la autora examina agudamente algunas obras de Soledad Acosta de Samper, y con ello fundamenta su crítica al peso del tradicionalismo en la construcción de la historia de la literatura Colombiana.

Descriptores: Literatura Colombiana; Realismo; Costumbrismo; Historia de la literatura; Acosta de Samper, Soledad; Samper, José María; Siglo XIX; Rodríguez Arenas, Flor María.

Abstract: This article presents a critical and heterodox analysis about the traditional conceptualization of costumbrism and realism. The author examines in detail some works by Soledad Acosta de Samper on which she fundamentes her critic on the importance of traditionalism in the building of the history of Colombian literature.

Key words: Colombian literature; Realism; Costumbism; History of literature; Acosta de Samper, Soledad; Samper, José María; Siglo XIX; Rodríguez-Arenas, Flor María.

Las designaciones de Romanticismo y Costumbrismo oscurecen más de lo que revelan cuando se aplican a la literatura, especialmente a la ficción del siglo XIX en Hispanoamérica. Las denominaciones eliminan las diferencias en las estrategias poéticas que los escritores emplearon para politizar la literatura y ocultan el papel de las mujeres en el establecimiento de una forma novelística que no sólo

* El presente artículo es resultado de la investigación sobre el Realismo en la literatura colombiana del siglo XIX que adelanta la profesora Rodríguez Arenas en Colorado State University-Pueblo, USA.

involucraba muchos de los aspectos de libertad intelectual y política que se debatían durante esas décadas y que en países como en Francia estaban directamente relacionadas con la emancipación y la vida social.

En todos los países hispanoamericanos se periodiza la historia literaria en términos de los mismos autores y de las mismas obras, canonizando la estética consagrada por generaciones anteriores de críticos; de esta manera, se deja sin examinar la noción que cada texto propone. Si se acepta la historia literaria como una colección de obras maestras, la asunción en sí misma implica que la literatura fluye a través de un "tiempo vacío y homogéneo" en contraste con el proceso conflictivo que según Walter Benjamin caracteriza a la historia en el nivel de la formación de las sociedades en su totalidad (200, 119).

Esa postura muestra la tradicional historia literaria en la manera en que los críticos de la literatura hispanoamericana conceptualizan aspectos literarios. Para repensar estas circunstancias de manera que hagan justicia a lo que los escritores proponían en el momento de la producción de sus textos, debe entenderse la literatura como una red de relaciones sociales hecha de instituciones formales e informales que van desde las academias, las casas editoriales, los movimientos y los géneros literarios a la situación personal de cada uno de los autores.

Para realizar esta labor debe hacerse una historia literaria escrita desde los archivos; ya que las prácticas que conforman las génesis de los movimientos literarios en Hispanoamérica se encuentran en los textos mismos. Muchos de los cuales tienen que redescubrirse y leerse dentro del contexto del archivo, como define Foucault el término, buscando dirigir la indagación histórica lejos de los trabajos individuales, pero enfocándola en las estructuras discursivas en las que ellos se apoyan. Al analizar los textos desde esta perspectiva, diversos autores emergen como productores literarios entre otros productores, buscando un nicho en un mercado genérico que promete la posibilidad de retribución cultural y a veces económica.

Al efectuar una investigación desde los documentos originales se observa que los movimientos literarios no produjeron las obras maestras que los críticos posteriores han canonizado. Los textos no fueron celebrados en su propia época como Románticos, Costumbristas o Realistas porque la estética en la que la crítica posterior los ha clasificado no era la teleología inevitable de la ficción cuando ellos aparecieron por primera vez. Los escritores decimonónicos hispanoamericanos modelaron la literatura como una producción social conflictiva en la que la historia literaria, la historia del libro y la sociología de las instituciones culturales se entrecruzan. Con esta perspectiva se requiere una revisión total de la forma en que deben entenderse los artefactos literarios.

Para conceptualizar las luchas literarias que modelan los códigos textuales es muy útil la teorización de la literatura que hace Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*. Este crítico señala que si un texto literario responde a conflictos sociales, el producto está conformado tanto por factores literarios como sociales; o mejor, por factores sociales que son en sí mismos literarios, porque responden a un horizonte de códigos literarios y de restricciones institucionales que el escritor enfrenta en un particular momento histórico y literario (Bourdieu, 1995, 302-303). Esta situación se complica posteriormente, por el hecho de que el escritor no está solo en lo que Bourdieu llama el "campo literario", término que usa para designar una red de referencias compuesta de relaciones sociales convencionalizadas tanto por instituciones oficiales como por instituciones informales. La producción de un escritor o de una escritora está determinada por la competencia con otros escritores contemporáneos que responden a los mismos códigos y restricciones, ya que los escritores toman posiciones en relación con los demás, luchando según Bourdieu, por el reconocimiento literario y posiblemente el económico (307-309). El modelo de Bourdieu efectúa entonces una transformación mayor en la manera en que los críticos han organizado el pasado literario. La identidad de un momento histórico y literario se define no por las obras canonizadas sino más bien por las luchas que involucran un amplio rango de escritores, lectores y textos.

Al leer las historias de la literatura hispanoamericana sobre el Realismo de la mitad del siglo XIX, los críticos repiten la existencia indiscutible de un único autor en todos esos países: Alberto Blest Gana. Canonizan esta idea: Torres-Rioseco (1951, 207); Ricardo Latcham (1959); Cedomil Goic (1972, 89-93) y Araya (1987), entre otros. Goic, sin dejar ninguna duda, afirma enfáticamente: "es el novelista chileno más destacado de la época moderna y uno de los narradores más importantes y acaso el más completo de los novelistas del período romántico y del realismo hispanoamericano" (1972, 89). La convicción de la afirmación de Goic, maestro de por lo menos cuatro generaciones de hispanoamericanos y extranjeros en Chile y Estados Unidos, es apabullante. Desafortunadamente, este tipo de aseveración lanzada dentro de las lecturas limitadas que todos poseemos sobre los países hispanoamericanos es destructiva; ya que, la ausencia de investigación y, por tanto, de conocimiento de los textos originales de los diversos países hace que se repita hasta el cansancio una falacia que desfigura, en favor de unas regiones y en detrimento de otras, lo que fue el quehacer literario de los distintos países hispanoamericanos durante esas décadas decimonónicas. Al conocer las literaturas que la crítica suele dejar de lado: las de Colombia, Ecuador y Venezuela, entre otras, durante esos años, se

produce una evidente falta a la verdad por parte de los críticos que creen superior las letras de determinados lugares.

Si a la labor anterior se unen diversas situaciones idiosincrásicas surgidas en determinadas épocas en diferentes territorios, la desfiguración se convierte en dogma. Una de las tantas situaciones que coadyuva a la tergiversación de las letras hispanoamericanas, sucede en el marco de Colombia a mediados del siglo XIX. En 1866, para homenajear al recientemente fallecido Eugenio Díaz Castro,¹ José María Vergara y Vergara publicó en dos volúmenes, una colección de algunos de los textos aparecidos en *El Mosaico*,² (difundido en cinco épocas entre diciembre de 1858 y diciembre de 1872), cuyos autores eran hombres reconocidos, y los divulgó bajo el título: *Museo de cuadros de costumbres i variedades*. Posteriormente en 1878, José Joaquín Borda reunió también en dos tomos varios de los escritos que se habían hecho públicos tanto en *El Mosaico* como en la edición de 1866, y los compiló junto con narraciones aparecidas en épocas anteriores de otros autores distinguidos del siglo, titulándolos: *Cuadros de costumbres y descripciones locales de Colombia*. Entre los diversos ejemplos de esta anómala situación está la novela histórica de Juan Francisco Ortiz: *El Oidor de Santafé*, aparecida en el periódico *El Día* (1845), que en la obra de 1878 seleccionada por Borda no sólo cambia de título: "El Oidor Cortés de Mesa", sino que transmigra a otro género convirtiéndola de novela histórica en relato costumbrista.³ Clasificación que repiten tanto la colección de obras de la Biblioteca del Banco Popular (volumen 48 de 1973), como la Biblioteca Luis Ángel Arango en la reedición y difusión de los textos anteriores que ha efectuado por medio de la publicación digital en la Biblioteca Virtual del Banco de la República⁴. De esta manera, primero por un capricho de editores y luego por falta de interés en el estudio de los textos, no sólo los escritores que publicaron en *El Mosaico*, sino todos los que en una u otra forma fueron autores reconocidos, comenzaron a ser clasificados como "costumbristas"; asignación que los críticos ulteriores han aceptado sin cuestionar. En el siglo XX, Frank Duffey para la academia norteamericana, dio el

1 Eugenio Díaz Castro muere el martes 11 de abril de 1865.

2 José María Vergara y Vergara y Eugenio Díaz Castro fundan *El Mosaico* el 24 de diciembre de 1858.

3 Véanse: Otero Muñoz (1930), Maya (1975), Mujica (1977), Téllez (1979), Reyes (1988), Cristina (1992). Todos estos críticos parten de los primeros estudios y colecciones de textos recopilados, incluso copiando errores anteriores, sin hacer una revisión de lo que uno de ellos llama "el panteón" de la literatura colombiana, para realizar sus escritos.

4 http://www.iablaa.org/blaavirtual/letra_c/cuac/cuac30a.htm.

espaldarazo final al publicar el libro: *The Early Cuadro de Costumbres in Colombia* (Chapel Hill, 1956), en el que subdivide y canoniza a los escritores colombianos del siglo XIX entre "Pre-Mosaico Writers" y "The Mosaico Circle", estudio que citan todas las historias de la literatura hispanoamericana publicadas posteriormente.

Además, para muchos de los críticos e historiadores de la literatura hispanoamericana, el hecho de que diversas obras de ficción lleven el subtítulo "de costumbres" contribuye a axiomatizar las obras como tales canonizándolas; así de inmediato, encasillan los textos en cuyos títulos aparece la palabra "costumbres" dentro de la amorfa y oscura clasificación de "Costumbristas"; taxonomía que impide cualquier clase de acercamiento teórico o crítico original. Lo interesante es que esta denominación no se aplica a la producción de todos los escritores hispanoamericanos; como es el caso de la del escritor chileno Alberto Blest Gana, quien tituló sus novelas: *Martín Rivas; novela de costumbres político-sociales*, *La aritmética en el amor, novela de costumbres*. *El ideal de un calavera; novela de costumbres*. *La fascinación, una escena social de costumbres*.

Teniendo todo esto en cuenta, se hace necesaria una revisión de los textos de ficción de la misma época en los distintos países hispanoamericanos para dejar ver a los investigadores y con ellos, a los lectores de éstos, la necesidad de buscar las fuentes documentales que existen en todos los países; ya que la visión que ha comenzado a manifestarse, al considerar la literatura de unos lugares mejor e influyente en los otros, es una perspectiva miope que no se dio durante el siglo XIX, sino que es producto del origen de los críticos que analizan y evalúan desde el presente las obras del pasado, quienes con desmesurado chovinismo continúan con la visión positivista de que si no existen las obras en las bibliotecas investigadas, (a lo que se debe agregar, que si los literatos e investigadores que ellos consultan tampoco las mencionan) esos textos jamás se escribieron.

Ahora bien, al hacer una revisión de la producción novelística de los esposos José María Samper Agudelo (1828-1888) y Soledad Acosta de Samper (1833-1913), autores de 46 novelas, se encuentra que los historiadores y críticos de la literatura colombiana e hispanoamericana han olvidado o clasificado equivocadamente sus obras como la de tantos otros escritores decimonónicos. Estos dos intelectuales divulgaron varios artículos y textos breves de ficción en el periódico literario *El Mosaico*. Pero, para la época en que los esposos Samper-Acosta comenzaron a escribir y publicar novelas (a finales de la década del cincuenta y los años de la década del sesenta del siglo XIX), los dos

habían vivido y viajado por diversos países de Europa: Francia, Inglaterra, Alemania, Bélgica, España; habían penetrado en diversos círculos intelectuales europeos; además de haber prestado atención a los movimientos literarios y haberlos estudiado. Es decir, estaban imbuidos del movimiento literario imperante en esos países: el Realismo.

Éste fue un movimiento que durante su época ni fue celebrado, ni la estética realista era la tendencia inevitable de la ficción. En Francia escritores como Balzac y Stendhal tuvieron que combatir fieramente en un mercado que se debatía con el producido y controlado por las escritoras del momento, quienes favorecían lo sentimental como resultado social. Hombres y mujeres retaron el prestigio del otro grupo usando códigos que los contemporáneos encontraron atractivos (véase Cohen 1995). De esta forma, modelaron la literatura como una producción social conflictiva que se producía en un campo burgués y en la intersección de la historia literaria feminista y la materialista, con la historia del libro y con la de la sociología de las instituciones culturales.

Aspectos como los anteriores singularizan toda la producción novelística de José María Samper y la de la colección de Soledad Acosta de Samper: *Novelas y cuadros de la vida sur-americana*, que recopila varios de los textos de ficción más novedosos de la autora. En este ensayo el enfoque se centrará en dos novelas de estos autores cuyo tema es la vida limeña: “Una taza de claveles. Escenas de la vida peruana” (1863) y “Teresa la limeña. Páginas de la vida de una peruana” (1869).

José María Samper

José María Samper fue uno de los intelectuales más importantes de Colombia en el siglo XIX; reconocido estadista, político, constitucionalista y diplomático, escribió sobre todos los temas que interesaban y conmocionaban a sus coetáneos. Ideólogo y fundador del partido liberal colombiano, fue su teórico más importante; su pensador más sistemático durante el siglo XIX (Torres Duque, 1994, 150). Terminó sus días como conservador moderado; fue uno de los Constituyentes redactores de la Constitución de 1886, legislación que rigió hasta 1991. Su obra, de gran extensión y variedad, cubre el periodismo, la filosofía, la religión, la poesía, la narrativa, la historia, la sociología, el ensayo, la biografía, la economía, el comercio, el derecho; así como también la estadística, la física y la química experimental; fue miembro de la Sociedad de Geógrafos de París, de la Sociedad Oriental y Americana de Etnografía y del Círculo de las Sociedades Sabias. Como periodista editó o redactó los principales periódicos

liberales por varias décadas; también escribió para diarios de Santiago de Chile, Lima, Madrid, Bruselas, París y Londres. En el texto "Literatura fósil", escrito en París y luego publicado en las páginas de *El Mosaico*, Samper afirma:

[...] ¿Por qué, si la emisión del pensamiento es libre en casi toda la América española, su literatura periódica o militante no adelanta como debiera y se agita con dificultad bajo el yugo de mil vulgaridades tradicionales? ¿Por qué, siendo la América un mundo enteramente nuevo, y debiendo la literatura ser la expresión del movimiento social, y del medio en que éste se produce, la nuestra es tan poco original, tan esclava de imitaciones, citas pedantescas, formas prestadas y lugares comunes?

[...] Es que en Hispano-América no hay todavía *pueblos*, sino apenas *poblaciones*; y las poblaciones no leen ni meditan, sino que duermen o vegetan: sólo los *pueblos* alimentan las letras. Por eso, careciendo de una índole bien determinada de horizonte, de opinión pública que critique, de estímulos y casi hasta de objeto, la literatura se mantiene generalmente con plagios y vulgaridades, imitaciones serviles y tradiciones. Con tradiciones, ¡quién lo creyera!, en un suelo donde todo es nuevo en la naturaleza, y todo debe ser renovación y progreso en la sociedad! (*El Mosaico*, 1864, 207), (La ortografía está modernizada).

El énfasis negativo que el escritor hace en la parte final del fragmento extractado sobre el empleo en la literatura de las *tradiciones*, del conjunto de las costumbres, es lo que marca la diferencia entre las *poblaciones* y los *pueblos*; ya que: "la literatura debe ser la expresión del movimiento social, y del medio en que éste se produce".

Esta idea sobre el movimiento social proviene de Francia, en donde se consideraba el sistema económico existente injusto, disparatado y caótico. Además se pensaba que junto a la igualdad civil había que dar un paso hacia la igualdad económica y social. En las conciencias se cernía el peso y las terribles consecuencias de la Revolución Industrial y los fracasos revolucionarios de 1848 se dejaban sentir. Esto trajo como consecuencia la abolición de todo atisbo de idealismo; se dio paso a la temática social, tendiendo a representar al ser humano en sus quehaceres cotidianos. Al reivindicarse el valor de la realidad objetiva se prescindía de todo embellecimiento, corrección y selección preconcebida y se sostenía con gran vigor polémico la necesidad de tratar temas de la vida contemporánea y de introducir como protagonistas a las clases bajas de la sociedad. El Realismo es un fenómeno del siglo XIX, ligado a un declarado intento filosófico de carácter materialista y a las consiguientes tomas de posición

políticas y sociales; circunstancias que los Samper conocían y habían vivido en su estadia en ese país.

El fragmento del texto "Literatura fósil" critica el estancamiento de las letras al seguir con la representación de las *tradiciones*: "creencias, saberes y modos de actuar que se transmiten y mantienen entre generaciones; en un sentido más restrictivo, lo que se legitima en términos de su sacralidad ancestral" (Giner, et. al., 796). Desde esta perspectiva, la representación del conjunto de nociones, de costumbres, que se manifiestan como verdades indudables que se derivan de usos habituales de una comunidad, además de mostrar un carácter normativo son un mecanismo de control y reproducción social esencialmente conservador que va en contra de la modernización de los pueblos; puesto que "son un conjunto heterogéneo, borroso y puramente reactivo que denota todo aquello que es anterior y no se atiene al tipo de cultura de las sociedades modernas" (Giner, et. al., 796). De esta manera, la imagen que se producía a través de la escritura, aunada al empleo de las técnicas literarias idealistas, aparte de mostrar lo añejo del pensamiento, indicaba la inhabilidad para renovar y hacer progresar las sociedades. En este ensayo crítico se observa claramente la tendencia social que seguía el pensamiento de Samper; dirección que él aplicará a partir de este momento en cada uno de sus textos.

Ahora, el movimiento literario en el que el escritor se inscribe bajo esta tendencia social, el Realismo, como concepto crítico, se extiende en Francia durante los últimos años de la década del cuarenta y toda la década del cincuenta del siglo XIX. Sin embargo, muchos historiadores de la literatura francesa datan el origen del Realismo hacia 1830, un año después de que Balzac publicara *Les chouans*, e indican el fin con el cierre del Segundo Imperio o con la publicación de la novela de Zola, *Thérèse Raquin* (1867). No obstante, además del rasgo característico de la ilusión mimética que persiste y que posee un poder paradójico de producir una sensación de realidad del mundo representado con el que se asocia el movimiento realista, en el siglo XIX, una narración podía considerarse realista únicamente por contener personajes de clase baja o criminales (como es el caso de *Les Mystères de Paris* de Eugène Sue y varias de las novelas de Balzac), también porque presentaba escenas bélicas (*La chartreuse de Parme* de Stendhal) o sexo (Mortimer, 2000, 2-4).

En el libro de memorias de José María Samper, *Historia de un alma: memorias íntimas y de historia contemporánea, 1834 a 1881*, se lee explícitamente en diversos pasajes el cambio estético-literario que sucedió en el escritor entre 1858 y 1862, años durante los que vivió en Europa, cuyos

acontecimientos políticos y sociales, junto a las lecturas efectuadas lo ayudaron a modificar la perspectiva frente a la vida:

[...] desde 1862 me propuse [...] extirpar en mi espíritu las viejas preocupaciones románticas que me dominaban, cual resabios de la primera juventud [...] esta modificación que en mí se operaba [...] coincidía con un hecho psicológico que lentamente se había verificado en mí. Por una parte, al llegarme a Europa los libros y periódicos que se publicaban en Hispano-América, y particularmente en Bogotá, Lima y Caracas, percibía yo la hinchazón de que generalmente adolecía el estilo hispanoamericano, fuese por causa del envanecimiento democrático, o por exceso de imaginación y entusiasmo, o porque el romanticismo europeo del presente siglo hubiese ejercido desastroso prestigio entre los jóvenes escritores del Nuevo Mundo. Poco brillaban a mis ojos por su solidez o su seriedad la mayor parte de los escritos de mis cofrades hispanoamericanos, y no estando yo bajo el influjo de la atmósfera que hasta 1857 me había rodeado, mi criterio se aclaraba y adquiría imparcialidad, hasta el punto de juzgar con cierta severidad y mucha menor satisfacción lo que el patriotismo, obcecado, me había hecho estimar antes como perfecto o poco menos [...] no había concebido ideas bien claras sobre los fenómenos estéticos hasta el punto de comprender que había y tenía que haber una ciencia de lo bello. El día que adquirí esta noción, comencé a sospechar la falsedad de los sistemas literarios, del absolutismo de los clásicos y de los románticos; y como la belleza es inseparable de la verdad, o es una de las condiciones esenciales de ésta, [...] lo falso carece en realidad de belleza [...] (1948, II, 322-326).

Bajo estas convicciones, José María Samper escribió y publicó las novelas que produjo durante su existencia.⁵ Es decir, hubo en él un abierto rechazo de la emoción y el sentimiento en favor de la objetividad y la verdad. Con la eliminación de los aspectos subjetivos, hechos y pasiones, que se alejaran de lo verdadero comenzó a estudiar la realidad, ofreciendo un retrato detallado de lo que observaba; de ahí los problemas de la existencia humana en la sociedad

5 "Las coincidencias: escenas de la vida Neogranadina". (*Revista Americana*, 1863, 10-205). "Los claveles de Julia: escenas de la vida peruana". *Revista Americana*, (1863). "Viajes y aventuras de dos cigarros". *Miscelánea o colección de artículos escogidos*. París: E. Denné Schmitz, 1864: 165-219. *Martin Flores*. Bogotá: Imprenta de Gaitán, 1866. *Un drama íntimo*. Bogotá: Foción Mantilla, 1870. *Florencio Conde. Escenas de la vida colombiana*. Bogotá: Imprenta de Echeverría, 1875. "Coroliano". *El Deber* (Bogotá) I.sem. 2.52-64 (abril-mayo, 1879). "Clemencia". *El Deber* (Bogotá) I.sem. 2.76-97 (jul.-sept., 1879). *El poeta soldado. Escenas de la vida colombiana*. Bogotá: Zalamea Hermanos, 1881. *Lucas Vargas. Escenas de la vida colombiana*. Bogotá: Imprenta de Luis M. Holguín, 1899 (escrita en 1887, fue publicada póstumamente). Casi todas las novelas tuvieron nuevas ediciones.

circundante que se explicita en sus novelas. En ellas se encuentra un gran interés por la explicación del carácter, del temperamento y de la conducta de los personajes; es decir, existe un estudio minucioso de las motivaciones que los mueven y de las acciones que se basan en las costumbres, en el modo de vida específicamente humano de cada determinado grupo social representado. Acercamiento que le sirve para denunciar los estatismos y las homeóstasis de las instituciones, las relaciones y las formas sociales que incluyen no sólo los procesos materiales de permanencia o replicación, sino también los mecanismos simbólicos de legitimación de los mismos y sus resultados.

Durante su estadía en Lima (1862-1863) fue redactor principal de *El Comercio* y fundador y redactor, junto con su esposa Soledad Acosta de Samper, de la *Revista Americana*.⁶ En las páginas de esta última publicación aparece su novela: *Una taza de claveles. Escenas de la vida peruana. Novela original*, firmada con el seudónimo Juan de la Mina.⁷

Siguiendo los parámetros empleados por Balzac en sus *Escenas de la vida privada* (1830-1833) y en *La comedia humana*⁸ (1842-1855), Samper, emplea la misma denominación de "escenas", dada por el autor francés a las colecciones de textos de ficción que escribiera, y logra precisión histórica al situar lo relatado a partir del movimiento independentista; además escoge un marco narrativo: Lima y la sociedad peruana apegada a títulos de nobleza y a costumbres coloniales en la que, como expresa en *Historia de un alma*:

Había muchos títulos, rezagos de la época colonial, que subsistían en el seno de aquella titulada República; y no solo hacían mucho hincapié en su nobleza de pergaminos, haciéndose llamar condes y marqueses, sino

6 "Puedo afirmar que la *Revista Americana*, cultísimo auxiliar de *El Comercio*, fue honra para la empresa de la América española y título de honor para mi esposa y para mí. Alcanzó a llegar hasta la página 288, de suerte que su composición equivalió a cosa de tres gruesos volúmenes en 12 o, y (con excepción de algunas páginas) fue obra mía y de mi esposa, porque, si bien hice grandes esfuerzos por lograr la colaboración de los escritores peruanos, rarísimos quisieron suministrar alguna cosa. El egoísmo de unos, y la preferencia que los más daban a la prensa maldiciente y personalista, nos dejaron sin colaboradores. Así, mi esposa sostenía con su pluma dos o tres secciones, y yo con la mía las siete u ocho restantes; y a fin de atender a tal variedad, yo tenía que hacer prodigios de diversificación de estilo y de estudio y tratamiento de materias, procurando, para mantener la ilusión de los lectores y hacerles creer que colaboraban muchos otros escritores, diversificar los nombres y pseudónimos con que mis artículos, novelas, cuadros de costumbres, etc., aparecían suscritos" (1948, II, 356).

7 Se citará por la edición del periódico *La Opinión* (1864).

8 *La comédie humaine* contiene en 20 volúmenes: *Scènes de la vie privée, Scènes de la vie parisienne, Scènes de la vie politique, Scènes de la vie militaire, Scènes de la vie de campagne, y Etudes analytiques*.

que era un medio seguro de adulación, para muchos que se decían demócratas, el empleo de tales designaciones, cuando hablaban con aquellos personajes hueros (1948, II, 355).

Con este enmarque narrativo, Samper ofrece una interpretación personal del estado de la sociedad del Perú en la época de su residencia en esa capital. Representa un ambiente limeño específico, cuyos motivos esenciales no están limitados por el espacio o el tiempo. De esta manera, explota los temas de las relaciones entre padres e hijos, la educación o falta de ésta, la ingratitud filial, la avaricia y el juego en un mundo movido por intereses económicos, la intervención de un narrador que informa los aspectos sociales, políticos y económicos que contribuyen a la formación de los personajes principales.

La novela *Una taza de claveles. Escenas de la vida peruana*⁹ crea una ilusión de realidad por medio de la descripción detallada de la vida social y de personajes verosímiles; del mismo modo, proporciona un análisis de la sociedad peruana decimonónica. El mundo ficcional representado puede entenderse en dos niveles: 1) la historia constituye una representación realista llena de detalles vívidos; 2) todos los elementos que contribuyen a crearla están tejidos dentro de una red compleja de relaciones que los hace adquirir un significado simbólico. Esta combinación de lo verosímil y lo simbólico, de lo mimético y la

- 9 Argumento: Abre con una descripción física del Perú de la época, destacando problemas sociales y sus causas. En este ambiente, Pascual de Herrera, hijo de español, descuidado por su progenitor, crece ignorante y es realista taimado. Para que los patriotas no se fijen en él, cultiva la amistad de las patrióticas familias Peralta y Aldana, así salva su dinero y su posición. Contrae matrimonio con la hija de Peralta, a la muerte de éste (1825) y tiene dos hijos: Pablo y Teodoro. Tacaño, codicioso y animado por la especulación y el agio hace una oscura fortuna con el dolor ajeno. No se salva ni su antiguo protector Aldana, a cuya esposa e hija roba impunemente. Deja la educación de los hijos en la esposa; al morir ésta, desatiende a Pablo, quien es ya adolescente, pero malcria a Teodoro, apenas un niño. Para evitar reconvenciones de Pablo, lo interna en un colegio y después lo manda de viaje a Europa, al darse cuenta de que él emplea su tiempo libre apoyando la causa patriótica. Al crecer, Teodoro se dedica al juego y roba a su padre. Éste, al darse cuenta enferma; abandona Lima por Trujillo, esperando lograr un cambio que no sucede. Pablo regresa de Europa, descubre los pasos del hermano, se los comunica a Pascual, pero éste ya moribundo por los nervios, la desilusión y el pesar, confiesa la procedencia de su fortuna y deja en los hijos, especialmente en Pablo, el deber de restituir tanto lo hurtado como su buen nombre. Teodoro obedece las decisiones del hermano, pero cuando éste viaja a Lima a cumplir con la restitución, pierde al juego lo que quedaba en Trujillo. Movido por las acciones de Pablo, se arrepiente y corrige su conducta expiando sus culpas al trabajar en las minas y después en el ejército, al servicio de la patria. En Lima, Pablo, buscando reintegrar la fortuna, se enamora de Carmen Aldana y contrae matrimonio con ella después de una serie de aventuras y circunstancias que giran alrededor de una taza de claveles. La historia concluye cuando Teodoro, reconocido por su heroísmo, se reencuentra con Pablo en Chorrillos.

estructura narrativa es la esencia del realismo de Samper. Así, ofrece un esquema comprensivo para describir e interpretar la formación social. Los patrones formales llevan a los significados sociales; las configuraciones explícitas de personajes, lugares y escenas descubren la lógica de la vida peruana a mediados del siglo XIX.

En este contexto, el usurero don Pascual de Herrera encarna el poder maligno del dinero creado por los vicios de una sociedad corrupta. Como profundo conocedor de su sociedad, dedicada en su mayoría a la especulación y a vivir de rentas y sueldos gubernamentales, "tenía un conocimiento empírico de la jurisprudencia peruana en cuanto podía relacionarse con sus negocios" (1864, 371); por eso, no había situación en la que no sacase provecho propio. El narrador lleva al lector implícito más allá del retrato de una sociedad dominada por el dinero y la especulación, para mostrar cómo en la mente de Pascual y de otros como él, el culto al dinero había deteriorado a tal punto que su mal proceder era ya una religión. El avaro atribuía el dinero que poseía no al agio ejercido sino al premio que recibía por su sagacidad y habilidad de poderse mover entre todos los medios sociales y políticos con los que nunca se comprometía, pero que había aprendido a manipular y a explotar en beneficio propio. El placer absoluto de lo que extorsionaba lo obtenía todos los sábados después de hacer cuentas:

Quando don Pascual se entregaba a semejante operación, se sentía en la plenitud del deleite sensual. Su voluptuosidad de avaricia era tal que a veces le producía convulsiones casi lujuriosas. Con frecuencia tenía la tentación de darse un baño, una ablución general de onzas y patacones, y si no lo hacía era sólo por temor de llamar la atención con el indiscreto retintín de las monedas (398).

Más allá de la dimensión psicológica, la novela denuncia una sociedad donde los lazos personales y familiares están mediatizados por el dinero. De ahí que la consabida transparencia de las relaciones humanas no se halle ni en el capital ni en el poder. Ellas son escasamente un mundo nostálgico que existe en el recuerdo de Pablo, porque, desde el comienzo hasta el final, la historia implica los niveles personales y socioeconómicos. En la mente de Pascual el amor, la sensualidad, el afecto paternal están subordinados a lo material.

Poco a poco Pascual se va quedando privado de atributos paternos, tanto por su propia actuación como por las transgresiones que le permite a Teodoro, por su parte Pablo, que recibió más años de protección de la madre, en su viaje por el exterior rápidamente aprende la experiencia del mundo y perfecciona la capacidad de comportarse de acuerdo a las reglas de una sociedad honorable;

circunstancia que Pascual vislumbra sólo en su lecho de moribundo. Pablo solidifica los mecanismos ocultos que mueven a la gente en situaciones familiares y sociales; mientras que el progenitor permanece incapaz de cambiar su actitud con el mundo. De esta manera, la novela explicita la caída del padre y la elevación del hijo. En medio de la representación cruel y apegada a la realidad se ven detalles que informan al lector implícito sobre las situaciones económicas y mercantiles, los diversos manejos gubernamentales y militares; los vestidos del día, los objetos que decoraban los cuartos de viviendas ricas y pobres del Perú de la época; lugares como Lima, Trujillo, Chorrillos, que proporcionan las circunstancias que mueven los hilos narrativos. Así, se expone un cuadro atemporal de unos personajes: Pascual y Teodoro que representan el poder invasor y desmoralizante del dinero que ha penetrado en todos los resquicios sociales; y Pablo, que gracias al amor materno, al patriotismo y la educación, hace posible la conservación y consolidación de la base familiar, a su vez, núcleo de la sociedad.

Las oposiciones y los paralelos simbólicos entre el padre y los hijos y sus relaciones sociales revelan los significados ocultos de las dimensiones económicas y sociopolíticas del ambiente representado. La novela señala problemas colectivos y familiares, pero únicamente dentro del mundo familiar destaca soluciones, lo que no sucede a nivel de la sociedad general, la cual está definida en la apertura de la narración en los siguientes términos:

El Perú había sido uno de los pueblos menos violentamente conmovidos por la Revolución, al día siguiente de la constitución definitiva de la República, la democracia estaba muy lejos de haberse aclimatado en el país. La Revolución, removiendo apenas la capa superficial de la sociedad, había dejado en el fondo los más sólidos sedimentos de la formación social de la colonia. Esto es evidente. Las hondas raíces del régimen colonial quedaban intactas; las preocupaciones peninsulares no habían disminuido notablemente, y lo que era peor quizás, del seno de una revolución incompleta, cuyas evoluciones debían seguirse produciendo, surgían elementos viciosos, tales como el militarismo, la empleo-manía y un instinto de especulación egoísta, codiciosa que tarde o temprano debían ocasionar graves complicaciones sociales y políticas (363).

Este sólido inicio que contextualiza la vida y la conducta de Pascual, queda incierto al final, al concluir la historia en un lugar reducido y cerrado: una casa en Chorrillos donde se reencuentran los dos hermanos, sin volverse a hacer ninguna referencia a la situación social, origen del entramado narrativo. De esta manera, las actuaciones de los personajes sirven para dar una conclusión a lo

representado, a la vez que son una guía de conducta. El matrimonio entre el hijo del agiotista causante de la desgracia de la familia Aldana con la única hija de esa familia refleja el deseo de creer en la posibilidad de alcanzar soluciones sociales como la representada. Sin embargo, el examen crítico de los preceptos de esa comunidad que ha originado un ente como Pascual, reclama algún tipo de desenlace, ya que, al definirse de esta forma moralmente, la novela ofrece un final abierto para el estado de la sociedad.

Esta es una tendencia general de la novela decimonónica, propensa a todo lo relacionado con la unidad compositiva y la coherencia interna del texto: la estructura, el diseño, el acabado, cierran atando todos los hilos narrativos, dándole al lector, acostumbrado a esos finales, la sensación de un relato bien o mal acabado, no se encuentra en *Una taza de claveles. Escenas de la vida peruana*¹⁰ de Samper. Este rechazo del desenlace estereotípico es un comienzo de aceptación por parte del escritor de lo gastado de las fórmulas de cierre que se manifiestan en la novelística y de la reelaboración de las convenciones clausurales. La comprensión del final abierto expresado y practicado en esta ficción anticipa en la década del sesenta, lo que comenzará a ejecutarse en las novelas realistas y naturalistas del final del siglo XIX y que repercutirá en la novela del siglo XX, provocando nuevos experimentos audaces y respuestas contra la clausura narrativa y el final feliz.

Soledad Acosta de Samper

En tanto que José María Samper efectúa este tipo de representación, de denuncia y se anticipa técnicamente en la comprensión de la estructura del género, las novelas de su esposa, Soledad Acosta de Samper explicitan otro aspecto del Realismo que se desarrollaba en Francia e Inglaterra. En esos países, el movimiento literario aportaba a la ficción una serie de específicas estrategias narrativas históricas que incluían la extensa descripción física de los seres y del

10 Cristina escribe sobre esta novela: "El costumbrismo tiene importancia sobre todo en las dos primeras novelas de Samper: En Claveles, cuya última parte está formada por una serie de cuadros de costumbres de la vida peruana (Chorrillos) muy débilmente integrados a la estructura de la novela" (1976, 19). Éste y otros comentarios peyorativos, sobre las novelas de Samper, dispersos a lo largo de este texto, además de difundir una visión equivocada, producida por la proclividad del enfoque y la falta de una investigación más profunda, contribuyen a la inclusión de los textos como "costumbristas" y a la divulgación de conceptos personales subjetivos y carentes de solidez de los críticos, quienes llegan a afirmar el "escaso mérito literario" de los textos (Cristina, 1976, 5).

ambiente social, narradores no didácticos y omniscientes, argumentos llenos de suspenso y revelaciones y enfocados en búsquedas ambiciosas por el amor o por cualquier forma de poder social; estrategias que se encuentran en las novelas de Balzac, Stendhal, Bernard, Mérimée y otros.

Las escritoras también contribuían a la revolución narrativa del Realismo; sus textos, sin embargo, ofrecen una serie de estrategias narrativas alternativas; esas obras comparten una temática común, enfocándose casi exclusivamente en los males que las mujeres experimentan a causa de un orden social corrupto que las hace sufrir por diferentes causas y en distinto grado. Las escritoras se preocupaban de que sus novelas representaran las desgracias que sufrían las mujeres por su condición social subyugada. Este tipo de narrativa ha sido clasificado por la crítica como la novela social de la época.

La novela social francesa tiene, además de un explícito proyecto moral, fuertes lazos con la tradición sentimental de finales del siglo XVIII, que buscaba poner el arte al servicio del cambio social. Este proyecto de retar la clásica noción liberal de la esfera estética como separada de otras áreas de la vida social, no fue privativo únicamente de las escritoras; los hombres también escribieron muchas novelas sociales sobre la condición femenina así como sobre las iniquidades que producían las divisiones de clase.

En Francia tanto como en Inglaterra, la novelística producida por mujeres a partir del siglo XVIII fue mucho más nutrida que la masculina; asimismo, esas escritoras no dejaron la construcción del "discurso femenino" en la novela a los hombres; por el contrario, bastante frecuentemente empleaban su escritura como un vehículo ideológicamente contestatario y subversivo, haciendo uso de la capacidad de la novela para emplear diferentes técnicas perturbadoramente e interrogar en forma sostenida los códigos sociales existentes (Cf. Davidoff, Maza, 1989 y Nelly, 1957). Uno de los elementos de la lucha cultural de las mujeres planteada en la narrativa se realizó en un nivel textual intrínseco en el que emplearon técnicas que "creaban una impresión de fidelidad al mundo real, al destacar representaciones anteriores, que dependían de las convenciones del estilo y del género" (Brinker, 1983, 254); es decir, querían lograr representar un tipo de realidad que hiciera que el lector creyera en la verdad del mensaje, como copia de lo real.

Soledad Acosta de Samper creció y se educó en Francia e Inglaterra; vivió durante tres etapas de su existencia en París y dos, en Londres. Para 1862, cuando llegó con su esposo al Perú, ella había pasado más de un tercio de su vida en esos países europeos, además de que hablaba el francés y muy

seguramente el inglés, ya que su madre era de familia inglesa, en 1866 comenzó a publicar una serie de novelas y narraciones en periódicos de Bogotá, que reunió en volumen bajo el título: *Novelas y cuadros de la vida Sur-americana* y las publicó en Gante, la capital de Bélgica en 1869.¹¹ Las narraciones contenidas en el volumen, calificadas como "cuadros homogéneos", poseen un elevado nivel estructural. Esta escritora fue la primera mujer que adoptó en Colombia públicamente en el siglo XIX, una posición con respecto al tratamiento de la mujer a través de la ficción y su destino como miembro componente de la sociedad.

La colección de narraciones de Soledad Acosta de Samper reunidas en el volumen de 1869, como característica diferenciadora, indican al lector que la historia que relatan, aunque sea ficticia, es relevante a la experiencia de las mujeres al mostrar signos de plausibilidad que hacen que se reaccione a las historias como si fueran verdad. Para expresar sus ideas, la autora hizo que el tema central de cada uno de sus relatos fuera la vida de un personaje femenino con un conflicto propio que era relevante para la mujer de la época: la enfermedad, la soledad, la pasión, la injusticia, la soberbia, etc. De esta forma, cada protagonista halla amenazada su identidad por expectativas socioculturales; cada una experimenta una tensión entre el cuerpo y la mente, entre la sociedad y la propia definición. Soledad Acosta de Samper empleó la novela social realista francesa; se concentró en el mundo que la rodeaba y al que conocía; y experimentó con la conciencia de los personajes que creó hasta convertirlos en portavoces de un mensaje para que la sociedad hiciera frente a la fosilización de las estructuras tradicionales que creaban prácticas sociales reduccionistas y teleológicas e impedían el avance cultural.

Teresa la limeña, *Páginas de la vida de una peruana*,¹² la novela más extensa del volumen, presenta en su discurso la forma como se internalizaba y proyectaba la presión de la sociedad limeña atada al estatismo colonial sobre las mujeres de clases altas a mediados del siglo XIX, a través del tipo de la novela social del Realismo. Temáticamente, Teresa, la protagonista, es una víctima, cuya resistencia es puesta a prueba por una serie de situaciones extremas

11 En *Novelas y cuadros de la vida Sur-Americana* se encuentran: "Dolores", "Teresa la limeña", "El corazón de la mujer: Matilde, Manuelita, Mercedes, Juanita, Margarita, Isabel", "La perla del valle", "Ilusión y realidad", "Luz y sombra", "Tipos sociales: la monja, mi madrina", "Un crimen". Todas las citas serán tomadas de esta edición.

12 Sobre este texto véase mi artículo: "Soledad Acosta de Samper, pionera de la profesionalización de la escritura femenina colombiana: *Dolores, Teresa la limeña y El corazón de la mujer* (1869)" (1991, 133-178).

de sufrimiento causadas por complejas circunstancias sociales entronizadas; estas situaciones crean toda suerte de presiones en ella y la postran física y moralmente, hasta que su fortaleza la hace reaccionar contra la asfixiante sociedad que la quiere absorber sin permitirle su identidad.

La verdad narrativa de esta novela social, de contenido socio-moral, presenta el sufrimiento de Teresa como sujeto en una posición social dominada; la representación novelística se hace en términos explícitamente feministas, saturados con la retórica del socialismo utópico, que pide cambios sociales y políticos, que deben comenzar por la educación de las mujeres y la institución de derechos legales y económicos femeninos.

En la proyección de la memoria de Teresa se observan las implicaciones de crecer como hija única, mujer de clase alta, destinada por el padre a consolidar sus rentas mediante un ventajoso matrimonio pactado por los progenitores y forzado en los futuros cónyuges. Enamorada del amor y de la ilusión, idea reforzada por el tipo de lecturas románticas (Andrés Chénier, Sedaine y Lamartine; cf. 1869, 81) y la educación adquirida ("esperaba verse rodeada de héroes y encontrar una novela en el corazón de cada persona, con quien trataba", 91), la realidad es un duro golpe para la protagonista. Este destino que ella debe aceptar, conforma la lógica de la economía de los intercambios simbólicos definidos según los intereses masculinos y destinados a reproducir su capital representativo (hombria, poder, prestigio), que funciona en la construcción social de las relaciones de parentesco y económicas, en las que la mujer posee un estatuto social de objeto de intercambio; como tal es una de las tantas manifestaciones de dominación y de violencia que se ejerce sobre ella. Como afirma Pierre Bourdieu:

[E]s el correlato de la institución de la violencia mediante la cual las mujeres son negadas en cuanto que sujetos del intercambio y de la alianza que se establecen a través de ellas, reduciéndolas sin embargo al estado de objetos o, mejor aún, de *instrumentos simbólicos* de la política masculina. Al estar condenadas a circular como unos signos fiduciarios y al instituir así unas relaciones entre los hombres, quedan reducidas al estatuto de instrumento de producción o de reproducción del capital simbólico y social (2000, 60).

Como mujer casada, dentro de un círculo social que acepta la posición de la mujer como valor único para consolidar el puesto de los hombres, empieza a ser asediada por ellos para convertirla en amante; de esta forma, ellos compiten para demostrar socialmente su "hombria". Viuda a los 17 años de edad,

hereda, con la condición (impuesta por el suegro) de que nunca vuelva a casarse. El padre la obliga a aceptar, por la renta adquirida. Como no se entrega a otros para distraerse, la sociedad la ridiculiza por su aislamiento y la acusa de causar su propio sufrimiento.

Desde el comienzo del relato se observa a la protagonista en una lucha entre lo que siente y el puesto falso que la sociedad le dice que debe desempeñar. Esta errónea posición hace que ella padezca frustraciones y melancolía. Intenta en varias oportunidades corregir su situación mediante el raciocinio, la modificación de costumbres y el cambio de ambiente para cerrar etapas de su vida y concluir relaciones de amistad o de amor. Llega incluso a enfermar gravemente y casi muere; al recuperarse, intenta comprender el porqué de sus actos y emociones (1869, 229). Todo es en vano, porque el corrupto entramado social está sólidamente establecido; de ahí que procure sobrevivir aislada el embate psicológico y moral de la sociedad que la rodea, que además de proterva es juez poderoso de los valores sociales y morales y atribuye el sufrimiento de la protagonista a fallas personales. Esta actuación está claramente determinada en el campo sociológico en las siguientes palabras:

Los actos de conocimiento y reconocimiento prácticos de la frontera mágica entre los dominadores y los dominados que la magia del poder simbólico desencadena, y gracias a las cuales los dominados contribuyen, unas veces sin saberlo y otras a pesar suyo, a su propia dominación al aceptar tácitamente los límites impuestos, adoptan a menudo la forma de *emociones corporales* —vergüenza, humillación, timidez, ansiedad, culpabilidad— o de *pasiones* y de *sentimientos* —amor, admiración respeto—; emociones a veces aún más dolorosas cuando se traducen en unas manifestaciones visibles como el rubor, la confusión verbal, la torpeza, el temblor, la ira, la rabia impotente; maneras todas ellas de someterse, aunque sea a pesar de uno mismo y *como de mala gana*, a la opinión dominante, y maneras también de experimentar el conflicto interior y el desacuerdo con uno mismo, la complicidad subterránea que un cuerpo que rehuye las directrices de la conciencia y de la voluntad mantiene con las censuras inherentes a las estructuras sociales (Bourdieu, 2000, 55).

La lucha desesperada y la actitud retraída y melancólica de la reacción de Teresa expresa relaciones sociales somatizadas que a pesar del empeño de rechazar son casi imposibles de anular con un esfuerzo de la voluntad. La violencia simbólica que ha sufrido en todas las etapas de su vida tiene una eficacia duraderamente inscrita en lo más íntimo de su cuerpo y se manifiesta en ella

como alteraciones orgánicas y funcionales. De ahí, la tristeza y la decepción que acompaña cada una de las etapas de la vida. Pasa de la sumisión, a la resignación, a la rebeldía, a la reflexión, hasta llegar al entendimiento de su situación como mujer en ese entorno social. Se da cuenta de que está sometida a un trabajo de socialización que la menoscaba y la niega. Al practicar la abnegación, la resignación y el silencio, se convirtió en víctima inconsciente de los hombres y, por consiguiente, de la sociedad. La realización de que nunca podría complacer a todos, aceptar lo que se le exigía y, a la vez, estar bien consigo misma, le produce desconcierto, el cual va acompañado de una revelación o redescubrimiento que se relaciona con su reafirmación personal.

Al comenzar y terminar la historia en el mismo punto de retrospectión de la protagonista se produce una interacción compleja de imágenes sobre las instituciones sociales que señalan un elaborado trabajo ideológico con dos énfasis diferentes: 1) expone la ideología sobre las representaciones de género existentes a mediados del siglo XIX. 2) a la vez que manifiesta la situación, elabora una ideología, en la que las representaciones de género prevalentes que se construyen, se debaten y se refutan; es decir, donde ocurren luchas con lo establecido, que son el lugar de asunciones que se destinan a minar la autoridad que instituye esas imágenes.

Las dos perspectivas son importantes para describir la aparente coherencia y autenticidad de la ideología. Este grupo de creencias se hallan no sólo a nivel de las ideas, sino de las prácticas concretas que se producen en las instituciones sociales, que gobiernan las circunstancias que unen en la realidad o en la mente a la gente. Al hacer esto, constituyen tanto la experiencia de las relaciones sociales como la naturaleza de la subjetividad (Althusser, 1971, 162).

La posición cavilante de la protagonista explicita una voz de disidencia en contra relacionar a la mujer con la carne y el deseo, y en oposición a que sea considerada como asocial por ser susceptible a impulsos y pasiones. Obviamente se produce en un campo donde la mujer, relegada a la esfera doméstica, se le impone el formar parte de la vida pública para cumplir con aspectos de lo que debe y no debe hacer. La asimetría radical en la evaluación de las actividades masculinas y femeninas crea una gradual conciencia de rechazo que se evidencia en cada una de las reacciones que se manifiestan en Teresa.

Soledad Acosta de Samper, al emplear las técnicas y recursos de la novela social francesa del Realismo, demostró con sus novelas que existían aspectos sociales, morales y epistemológicos que debían corregirse porque iban más allá de todo lo que tuviera que ver únicamente con técnicas literarias. Como

escritora empleó textos de ficción para la producción y reproducción de una ideología sobre el puesto social de la mujer. Entendía que a través de la imaginación, la escritura podía exponer las operaciones de poder dentro de una sociedad ciega y mistificada, ya que la literatura dice verdades que otros discursos no pueden decir, porque, como producto social, no puede existir fuera de un sistema de relaciones institucionales y sociales; la literatura reproduce el sistema que la hace ser lo que es.

En este sentido, la literatura puede poner en evidencia las operaciones ideológicas dentro de las clases sociales, porque los textos de ficción no conllevan la misma autoridad o producen el mismo tipo de efectos sociales que otros tipos de discurso. Los de la literatura ocupan una posición social distinta y realizan el trabajo ideológico de una manera un poco diferente. Al trabajar con fantasías, proporcionan el lugar en el cual se suelen compartir las ansiedades, y las tensiones pueden emerger ofreciendo una respuesta contestataria simbólica. Así, Soledad Acosta de Samper ofreció a través de su escritura de ficción una resolución retórica mediante la representación y exposición de las contradicciones ideológicas que se vivían socialmente.

Al investigar las obras de los esposos Samper-Acosta, se observa el empleo de las técnicas y métodos del Realismo, ya que ellas son una copia de la vida que revela la verdad por medio de la literatura. Ambos rechazan tanto el Clasicismo como el Romanticismo y el Arte por el Arte. Su interés es por el mundo contemporáneo de sucesos ordinarios, el medio ambiente que los rodea y los movimientos políticos y sociales de su tiempo. Ambos tratan de retratar la condición humana, respondiendo tanto a los conflictos locales de la producción literaria como a la avasallante transformación social proveniente del medio circundante, así como también a los contextos literarios europeos que aprendían e internalizaban. El Realismo existe en las obras de ficción colombianas de mediados del siglo XIX, fue empleado con éxito por escritores que la crítica posterior ha relegado al olvido al aceptar la clasificación estrecha otorgada en el pasado, al dejar sin examinar la noción que cada texto propone y no analizar la situación personal de cada uno de los autores. Durante esos años se desarrolló una dinámica intraliteraria que moldeó los códigos novelísticos más influyentes que se adaptaban, se transformaban o se forjaban en la naciente república colombiana.

Bibliografía

- Acosta de Samper, Soledad. *Teresa la limeña. Páginas de la vida de una peruana*, en: *Novelas y cuadros de la vida Sur-Americana*. Gante: Imp. de Eug. Vanderhaeghen, 1869, 74-237.
- Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)", en: *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York: Monthly Review Press, 1971.
- Araya, Guillermo. "Alberto Blest Gana". *Historia de la literatura hispano-americana. II. Del Neoclasicismo al Modernismo*. Madrid: Cátedra, 1987, 163-191.
- Benjamin, Walter. "Theses on the Philosophy of History", en: *Reading the Past: Literature and History*. Houndmills, Palgrave, 2000, 118-126.
- Borda, José Joaquín (ed). *Cuadros de costumbres y descripciones locales de Colombia*. Artículos escogidos y publicados por José Joaquín Borda. Imprenta y Papelería de Francisco García Rico, 1878.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. 1998. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. (1992). Barcelona: Editorial Anagrama, 1995.
- Brinker, Menachem. "Verisimilitude, Conventions, and Beliefs", en: *New Literary History* 14, 1983, 253-272.
- Cristina, María Teresa. "Costumbrismo", en: *Gran Enciclopedia de Colombia*. Tomo 4. Bogotá: Editorial Printer Colombiana, Círculos de Lectores, 1992, 101-110.
- Cristina, María Teresa. "Novela y sociedad en José María Samper", en: *Razón y Fábula*. Bogotá: No. 42, 1976, 5-47.
- Cohen, Margaret y Christopher Prendergast (eds). *Spectacles of Realism. Gender, Body, Genre*. Minneapolis, London: University of Minnesota, 1995.
- Davidoff, Leonore y Catherine Hall. *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class, 1780-1850*. London, Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Duffey, Frank. *The Early Cuadro de Costumbres in Colombia*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1957.
- Giner, Salvador, Emilio Lamo de Espinosa y Cristóbal Torres (eds.). *Diccionario de sociología*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972, 89-93.
- Latcham, Ricardo A. *Blest Gana y la novela realista*. Santiago de Chile: Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, 1959.

- Maya, Rafael. "El costumbrismo en Colombia, una modalidad del pensamiento nacional", en: *De perfil y de frente*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975.
- Maza, Sarah. Dennis Hollier, (ed.). "Women's Voices in Literature and Art". *A New History of French Literature*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1989, 623-627.
- Mortimer, Armine Kotin. *Writing Realism. Representation in French Fiction*. Baltimore y London: The John Hopkins University Press, 2000.
- Moses, Claire Goldberg. *French Feminism in the Nineteenth Century*. Albany: State University of New York, 1984.
- Mujica, Elisa. "El costumbrismo", en: *Enciclopedia de Colombia*. Tomo 5, Madrid. Editorial Nueva Granada, 1977, 20.
- Ortiz, Juan Francisco. "El Oidor de Santafé", en: *El Día*, Bogotá, V. 261 (ene. 23, 1845): 1-4; 262; (ene. 26, 1845): 2-3; 263; (feb. 2, 1845): 2-3. [Republicado] "El oidor Cortés de Mesa", en: *Cuadros de costumbres y descripciones locales de Colombia* Artículos escogidos y publicados por José Joaquín Borda. Bogotá: Librería y Papelería de Francisco García Rico, 1878. 49-83. [Republicado] *Museo de cuadros de costumbres, variedades y viajes*. Biblioteca de *El Mosaico*. III. Bogotá: Biblioteca del Banco Popular, 1973: 271-316.
- Otero Muñoz, Gustavo. "El costumbrismo en Colombia", en: *Santafé y Bogotá*. Bogotá: vol. XIII, 1930, 355-358 y 401-403.
- Reyes, Carlos José. "El costumbrismo en Colombia", en: *Manual de literatura colombiana*: Tomo I. Bogotá: Procultura, Planeta, 1988, 175-246.
- Rodríguez-Arenas, Flor María. "Soledad Acosta de Samper, pionera de la profesionalización de la escritura femenina colombiana: *Dolores, Teresa la limeña y El corazón de la mujer* (1869)", en: *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1991, 133-178.
- Samper, José María. *Historia de un alma* (1881). Tomo II. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1948.
- Samper, José María. "Literatura fósil", en: *El Mosaico*. Bogotá: III.26, julio, 1864, 207-208; III.27, julio 16, 1864, 209-211. [Firmado: Juan de la Mina] [Republicado] *Miscelánea o colección de artículos escogidos*. París: E. Denné Schmitz, 1869, 31-47. [Republicado] *Museo de cuadros de costumbres, variedades y viajes*. Biblioteca de "El Mosaico". I. Bogotá: Biblioteca del Banco Popular, 1973, 127-140.
- Samper José María. *Una taza de claveles; escenas de la vida peruana* (novela original) por Juan de la Mina. *Revista Americana* (Lima) (1863). [s. pp.]. [Republicado]. *La Opinión* (Bogotá) II.70 (jun. 29, 1864): 363-364. II.71 (jul.

6, 1864):371-372. II.72 (jul. 13, 1864): 379-380. II.73 (jul. 20, 1864): 390-391. II.74 (jul. 27, 1864): 397-398. II.78 (ag. 21, 1864): 429. II.81 (sept. 7, 1864): 457-458. II.82 (sept. 14, 1864): 468-469. II.85 (oct. 1º, 1864): 500-501. II.87 (oct. 12, 1864): 515-516. II.90 (oct. 26, 1864):543-544. II.91 (nov. 2, 1864): 559. II.92 (nov. 9, 1864): 567-568. II.93 (nov. 16, 1864): 586-587. II.97 (dic. 14, 1864):618-619. II.99 (dic. 28, 1864):636. II.103 (ene. 25, 1865): 30. II.104 (feb. 1º, 1865): 38-39. [Republicado] *Los claveles de Julia. Escenas de la vida peruana*; novela original por José M. Samper. *El Deber* (Bogotá) III.250 (mzo. 11, 1881): 994-995. III.251 (mzo. 15, 1881): 998-999. III.252 (mzo. 18, 1881): 1002-1003. III.253 (mzo. 22, 1881): 1006. III.254 (mzo. 25, 1881): 1010-1011. III.255 (mzo. 29, 1881): 1014-1015. III.256 (abr. 1º, 1881): 1018-1019. III.257 (abr. 5, 1881): 1022-1023. III.258 (abr. 8, 1881): 1026-1027. III.259 (abr. 12, 1881): 1030-1031. III.260 (abr. 19, 1881): 1034-1035. III.261 (abr. 22, 1881): 1038-1039. III.262 (abr. 26º, 1881): 1042. III.263 (abr. 27, 1881): 1046-1047. III.264 (abr. 29, 1881): 1050-1051. III.265 (mayo 3, 1881): 1054-1055. III.266 (mayo 6, 1881): 1058-1059. III.267 (mayo 10, 1881): 1062-1063. III.268 (mayo 13, 1881): 1066-1067. [Se da cambio de paginación] III.269 (mayo 17, 1881): 1010-1011. III.270 (mayo 20, 1881): 1014-1015. III.271 (mayo 24, 1881): 1018-1019. III.272 (mayo 27, 1881): 1022-1023. III.273 (mayo 31, 1881): 1026-1027. III.274 (jun. 3, 1881): 1030-1031. III.275 (jun. 7, 1881): 1034-1035. III.276 (jun. 10, 1881): 1038-1039. [Se da cambio de paginación] III.277 (jun. 14, 1881): 1312-1313. III. 278 (jun. 17, 1881): 1316-1317. III.279 (jun. 21, 1881): 1320-1321. III.280 (jun. 24, 1881): 1324-1325. III.282 (jul. 1º, 1881): 1334-1335. III.283 (jul. 5, 1881): 1338-1339. III.284 (jul. 8, 1881): 1344-1345. III.285 (jul. 12, 1881): 1348-1349. III.286 (jul. 15, 1881): 1352-1353. [Republicado] *Los claveles de Julia*. Bogotá: Imprenta de Zalamea Hnos., 1881, 292.

Téllez, Hernando. "El costumbrismo", en: *Textos no recogidos en libro*. Tomo 2. Bogotá: Colcultura, 1979, 561-565.

Torres Duque, Óscar. "José María Samper". *Gran Enciclopedia de Colombia*. Tomo 5. Bogotá: Círculo de Lectores, 1994, 150.

Torres Rioseco, Arturo. *La gran literatura iberoamericana*. 2ª ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1951.

Vergara y Vergara, José María (ed). *Museo de cuadros de costumbres i variedades*. Biblioteca de "El Mosaico". Tomos I y II. Bogotá: Imprenta a cargo de Foción Mantilla, 1866.