

El teatro de Jorge Isaacs

Mauricio Doménici

Resumen

Jorge Isaacs ha sido definido como el autor insigne de *María*, una novela excepcional, escrita por un joven escritor caleño, desconocido, de escasos treinta años y que ni antes, ni después, escribió nada que trascendiera su obra cimera única y extrañamente aislada en su gloria de todo lo demás que hiciera en su contradictoria vida. Tenemos pues, el autor de un solo libro ampliamente reconocido, el cual cubrió con una sombra espesa el resto de su existencia y de su obra. De esa oscuridad habremos de “rescatar” sus tres obras dramáticas (*Paulina Lamberti*, *Los montañeses de Lyon* y *Amy Robsart*) anteriores y precursoras de *María*, acerca de las cuales podemos adelantar la hipótesis general de ésta indagación: el teatro fue para Isaacs su taller *iniciático* de escritura literaria, su laboratorio de búsqueda, el lugar donde elaboró el lenguaje de su

Abstract

Jorge Isaacs has been defined as the distinguished author of *María*, an exceptional novel written by a young Caleño writer, unknown, barely thirty years old who neither before nor afterward wrote anything that transcended his only masterwork, strangely isolated in its glory from the rest of his literary production in his contradictory life. We have then the author of only one widely recognized book, which greatly overshadowed the rest of his existence and his work. From this obscurity we will have to “rescue” his three dramatic works (*Paulina Lamberti*, *Los montañeses de Lyon* y *Amy Robsart*) which are the precursors to *María*, about which we can advance this general hypothesis: the theater was for Isaacs the workshop of initiation for his literary writing, his research laboratory, the place where he developed the language for his

identidad romántica. Sin ese teatro desconocido, Isaacs, tal vez, nunca hubiera sido el novelista de *María*.

Resumo

Jorge Isaacs tem sido definido como o autor insígne de Maria, uma romance excepcional, escrito por um jovem de Cali, desconhecido, que tinha apenas 30 años e que nem antes, nem depois, escreveu nada que transcendesse sua obra única e isolada em sua glória de tudo o mais que fez na sua contraditória vida. Temos pois, o autor de um só livro amplamente reconhecido, que cobriu com uma sombra espessa o resto de sua existência e obra. Destas escuridão resgataremos suas três obras dramáticas (*Paulina Lamberti*, *Los montañeses de Lyon* y *Amy Robsart*) anteriores e precursoras de Maria, sobre as quais podemos levantar a hipótese geral desta indagação: o teatro foi para Isaacs sua oficina de iniciação de escritura literária, seu laboratório de buscas, o lugar onde elaborou a linguagem de sua identidade Romântica. Sem esse teatro desconhecido, Isaacs, talvez, nunca haveria sido o novelista de Maria.

romantic identity. Without this unknown theater background, Isaacs perhaps never would have been the author of *María*.

Palabras clave

Jorge Isaacs
Paulina Lamberti
Los montañeses de Lyon
Amy Robsart
Teatro colombiano

Keywords

Jorge Isaacs
Paulina Lamberti
Los montañeses de Lyon
Amy Robsart
Colombian theater

Palavras chave

Jorge Isaacs
Paulina Lamberti
Los montañeses de Lyon
Amy Robsart
Teatro colombiano

La hipótesis

El teatro de Isaacs nunca ha figurado como parte significativa de la historia del teatro colombiano, rara vez se lo menciona en ese ámbito, salvo anecdóticamente, puede ser que con razón, en tanto que sus tres obras teatrales nunca fueron montadas, ni publicadas en su tiempo, ni hasta ahora, exceptuando la edición de *Paulina Lamberti* hecha por Rafael Maya en la revista *Bolívar* con grandes reservas, en la década de 1950. No obstante, estas obras son parte del patrimonio dramático nacional y debieron merecer en algún momento, por lo menos, un estudio académico, desde el ángulo específico de la crítica teatral. Esas obras no son grandes monumentos del canon oficial de la literatura colombiana, pero, pueden figurar con dignidad al lado de otros dramaturgos del siglo XIX, igualmente domésticos, pero ellos sí instalados con mayor énfasis retórico en el olimpo teatral criollo. Es decir, en su caso, se trata de una injusticia “poética”, originada en el carácter marginal del teatro en el contexto de la cultura colombiana o tal vez no sólo eso, sino como lo ha formulado E. Anderson Imbert en su *Historia de la literatura hispanoamericana*, algo que pasó con la mayor parte del teatro romántico hispanoamericano, donde se escribieron centenares de obras, pero, pocas se representaban porque “...tampoco valían gran cosa”. En torno al teatro de Isaacs hay, pues, un registro negativo que debemos encarar.

El origen

Situemos en primer lugar el origen de éstas obras dramáticas de Isaacs, el cual está referido en la cándida biografía de Luís Carlos Velasco Madriñan, titulada significativamente *El caballero de las lágrimas*. Allí se cuenta que Isaacs escribió cuatro dramas entre 1860 y 1863 en el “estilo francés” de la época. El propio Isaacs escribió: “regresé al Cauca en 1861, con motivo de la muerte de mi padre y por haberlo ordenado él así hube de hacerme cargo de sus intereses hasta 1863. Manejando sus haciendas en aquella época escribí, en las veladas, los dramas que conservo inéditos y varias poesías publicadas por la sociedad de *El mosaico*”. Respecto a los dramas ya anoté que habrían sido iniciados en 1860, según nota al margen de los manuscritos originales de *Paulina Lamberti*. Se ha hablado poco de esto que invita a un psicoanálisis y no

deja de ser revelador que en estos tres años surge “el genio” de la obra de Isaacs: aquí ya está todo lo que sería Isaacs como escritor, lo demás de su vida parece sólo el desvarío de un militante apasionado por la anarquía política de su tiempo.

Los dramas escritos por Isaacs son los siguientes: la obra citada *Paulina Lamberti* cuyo nombre el escritor intentó cambiar por el de *Jacobo de Carignam*, *Amy Robsart* cuya historia está tomada de la novela de Walter Scott *El castillo de Kenilworth*; *María Adrian o Los montañeses de Lyon*; y el último acerca del cual el biógrafo Luís Carlos Velasco Madriñan plantea la tesis más interesante y provocativa: se trata del texto de un cuarto drama que se “perdió” o que no era otra cosa que el primer borrador de *María*, originalmente concebida como obra dramática. El drama habría de convertirse en novela gracias al consejo oportuno del cofundador de la tertulia costumbrista *El mosaico* don José María Vergara y Vergara, amigo, protector y promotor del joven poeta de la provincia caucana, en trance de hacerse un sitio al lado de los intelectuales capitalinos. La conversión del drama *María* en novela indica un arduo proceso de reelaboración en el pensamiento literario de Isaacs: en su estructura de conflictos *María* es un melodrama al “estilo francés”, extranjerizante, exótico, pero en el molde de la influencia costumbrista se convierte en una novela americana original, su espíritu es de identidad autóctona, nacional, sin caer en el pintoresquismo cerrado de los cuadros de costumbres, en el parroquialismo de la vida aldeana, eso hasta allí, pero, transformado, el tono narrativo trasciende la pura copia del paisaje o de los tipos regionalistas.

La influencia del programa costumbrista de *El mosaico* en *María*, nos interesa en relación con la crítica a su obra teatral anterior. En *María* las fronteras entre romanticismo y costumbrismo parecen estar bien divididas a la hora de describir bailes, fiestas, comidas, medios de vida campesinos, vestuario y utilería local. Muchos investigadores de la obra de Isaacs se han interesado por cierto en la verdad histórica del folclor contenido en la novela, no obstante, es posible mirar que esa frontera no es tan clara y que el espíritu de esas dos tendencias se compenetran en una clave personal del estilo de Isaacs. El costumbrismo de Isaacs carece

del tono naturalista o satírico de los “cuadros de costumbres” y el “exotismo” romántico en *María* ha desaparecido por completo. Lo que mantuvo a Isaacs por fuera de la tendencia costumbrista a la que su entorno lo invitaba e hizo de su obra algo más trascendente, fue justamente su conciencia romántica, rastreable en sus obras de teatro y ferozmente atacada por la crítica referida a ella. Rescatar el teatro de Isaacs es una forma de intentar comprender la conciencia Romántica en la vida y obra del escritor vallecaucano.

La crítica

La revista *Bolívar* dirigida por el poeta y crítico literario, Rafael Maya, publicó alrededor de 1951, el drama *Paulina Lamberti*, el único publicado hasta la fecha, los otros dos reposan como manuscritos en la Biblioteca Nacional. En el prólogo, Rafael Maya expone lo esencial de la crítica acerca del teatro de Isaacs: sólo tiene un valor histórico, dice, es inferior a *María*, mientras la novela hunde sus raíces en el suelo nacional, su teatro es sólo imitación francesa, absurdo, extravagante, truculento y falso. Evitando un juicio demasiado parcial y negativo que ensombreciera la gloria de Isaacs, Rafael Maya reconoce de un lado que todo el teatro de la época romántica obedece al mismo patrón, no obstante el teatro de Isaacs es más “atemperado”, “mejor escrito”, y elaborado con una “técnica adecuada”; de otra parte, dice Rafael Maya: “tampoco, en épocas anteriores, fue más afortunada la producción dramática en Colombia”. La idea de Maya sobre el teatro de Isaacs no deja de ser contradictoria, ese teatro no tiene un valor literario intrínseco, dice, pero, entre todo el mal teatro romántico de su época e incluso de todo el teatro anterior, del que sólo valora *Las convulsiones* de Luís Vargas Tejada, el teatro de Isaacs puede considerarse entre los mejores.

La crítica del teatro de Isaacs se centra en el hecho de ser un teatro de imitación francesa, exótico, ajeno a las realidades americanas, incluso un biógrafo devoto como Velasco Madriñan suelta una inesperada andanada al calificarlo como: “...imitaciones pedestres y ramplonas que no ofrecieron sino una ridícula exhibición de mediocridad”. Como dice el refrán: ni tanto que queme al santo, ni tan poco que no lo alumbre. No voy a tratar de demostrar si el teatro de Isaacs posee o no una calidad

literaria que injustamente no ha sido reconocida, vamos a mostrar primero el contexto en el que surge y luego, tratar de valorar el significado de este teatro como laboratorio de una concepción romántica que paradójicamente triunfará en *María*.

La historia

A mediados del siglo XIX, en el contexto de una República con grandes antagonismos sociales, agitada por un espíritu beligerante de partido, un estado débil, amenazado por los cuarteles y las guerras civiles, sumida en fuertes batallas ideológicas, la introducción del teatro Romántico francés significaba hacer una apuesta por la libertad teatral, por la inscripción de la cultura nacional en las corrientes filosóficas, sociales y políticas más avanzadas de Europa, lo cual, al mismo tiempo, significaba un desafío a los valores dominantes de la cultura tradicional colombiana, tutelada por el clero e inscrita en un fuerte tradicionalismo hispánico-católico. De esta manera, la Escuela francesa se enfrentaba a la virulenta resistencia de los partidarios de la Escuela española, considerada la fuente verdadera y eterna del carácter nacional.

El historiador Jaime Jaramillo Uribe ha descrito con extraordinaria claridad, en su libro *La personalidad histórica de Colombia*, esta confrontación que puedo resumir así: con la desintegración del Imperio español las nuevas naciones americanas en crisis, enfrentaron la disyuntiva entre lo hispánico tradicional y la pragmática moderna o mejor entre la herencia cristiano-española, y los valores propios de la conciencia burguesa del capitalismo moderno. La inundación de la influencia francesa y el espíritu romántico en Colombia, entre 1840 y 1870, significó la apertura de un proceso de “desespañolización” cultural y de “liberación” tanto en política como en literatura. Las tres grandes figuras, dice Jaramillo Uribe, que orientaron la inteligencia neogranadina de entonces, fueron: Hugo, Lamartine y Sue. En éste vértice se encuentra la decisiva etapa de formación del escritor Jorge Isaacs.

Las huellas de esta etapa de formación se pueden rastrear a partir de lo señalado en el primer capítulo de *María*, en el primer párrafo de la novela: “Era yo un niño aún cuando me alejaron de la casa paterna para que diera principio a mis estudios en el colegio del doctor Lorenzo

María Lleras, establecido en Bogotá hacía pocos años, y famoso en toda la república por aquél tiempo”. Don Lorenzo María Lleras es una de las figuras centrales cuando se habla del teatro romántico colombiano. Fundó el colegio del Espíritu Santo en 1846 y lo regentó hasta 1852. Isaacs estudió allí entre 1848 y 1852. Era don Lorenzo María Lleras partidario fervoroso del general Santander, amigo de varios de los conjurados de la conspiración contra el Libertador el 25 de septiembre de 1828, como eran don Florentino González y don Ezequiel Rojas, por lo cual abandona el país y se radica en Filadelfia (U.S.A.) en los años de 1829-1832. A su regreso participa del gobierno del general Santander y como intelectual y periodista estará al servicio del radicalismo liberal.

El colegio de don Lorenzo María Lleras tenía una particularidad pedagógica: el teatro constituía una de las actividades culturales centrales de su currículo. El salón de actos fue organizado como un teatro de actividad permanente, “ornamentado con bellísimas decoraciones”, los alumnos representaban piezas dramáticas de autores nacionales y se traducían del inglés y del francés las obras de los dramaturgos románticos. La otra particularidad de éste colegio era la introducción de la enseñanza de las lenguas “modernas”, inglés y francés, como claro indicio de ruptura frente al modelo colonial centrado en el latín. Al respecto vale la pena citar este pasaje de la biografía de Luís Carlos Velasco Madriñan donde habla de Alcides Isaacs, el hermano mayor de Jorge, y quien estudió con él en el colegio del Espíritu Santo: “En 1848 cursa estudios secundarios en compañía de su hermano Jorge y hay constancia de que representó el papel del señor Des Arcis, el joven consejero de Chatelet, en la comedia *Domingo o El endemoniado*, escrita en prosa por M. Spaguey y M. Dupin, puesta en verso castellano y representada en ambos idiomas por los alumnos del colegio en la noche del 24 de noviembre de 1848”. Lo más interesante de este texto, para nuestro cometido, es constatar que aquí se encuentra el modelo dramatúrgico del que parte Jorge Isaacs y revela el claro ejemplo de un movimiento teatral que traduce y adapta esos textos. Don Lorenzo María Lleras está en el centro del primer gran proyecto de una dramaturgia nacional inspirada en modelos de ruptura del teatro francés e inglés, claramente románticos. Su relación con el teatro fue intensa: además de lo ya dicho, fue director del Teatro de

Bogotá entre 1855-1859, organizó la primera Compañía dramática nacional que tuvo la República, tuvo un teatro propio en la Plazuela de San Victorino y fue traductor, también, de óperas de Gaetano Donizetti y Giuseppe Verdi, dos de los grandes representantes de la música escénica romántica.

Debemos suponer, entonces que la vocación literaria y dramática de Isaacs nació de su experiencia formativa en el colegio del Espíritu Santo y bajo el impacto de una personalidad destacada como don Lorenzo María Lleras, un claro representante de la época denominada por Álvaro Tirado Mejía como el período de la “hegemonía liberal” de 1849 a 1885. De esta manera podemos entender que el teatro de Isaacs está inscrito, en los términos de la descripción que ha hecho el historiador Jaramillo Uribe, en la Escuela francesa, salvo que la cuarta obra de esta serie teatral refundida y convertida en la novela *María*, estuvo también determinada por la Escuela española, es decir, por el costumbrismo. La crítica contra el teatro “absurdo”, “extravagante”, “truculento”, “falso”, de Isaacs, proviene ideológicamente, de la Escuela española cuyo triunfo político definitivo y reactivo se consumaría en el período de la Regeneración de Rafael Núñez, programa educativo-cultural que estaría volcado hacia la fidelidad por la tradición hispánica-cristiana.

La paradoja de Isaacs ha sido la separación rotunda que se produjo entre *María*, obra única, católica, cristiana, y la vida política posterior del escritor. En el teatro de Isaacs podemos, en cambio, encontrar las huellas de su tiempo histórico, las ambigüedades ideológicas en que se destaca la falta de armonía entre el yo del artista y su sociedad.

Para el caso de su escritura dramática, nos interesa señalar su participación en dos guerras civiles: la de 1854 y la 1860. En la primera, caracterizada por Álvaro Tirado Mejía en su ensayo *El Estado y la política en el siglo XIX* como una guerra clasista entre comerciantes libre cambistas y artesanos proteccionistas, detonada por el golpe de Estado de un oficial de extracción popular, el general José María Melo aliado de los artesanos. Isaacs se alinea con las fuerzas que encarnan las oligarquías terratenientes del Cauca, lideradas por los generales Herrán y Mosquera.

En 1860, Isaacs se enrola en la lucha contra la sublevación del general Mosquera, la cual fue hecha en nombre de la soberanía caudillista de los

Estados Regionales; como corolario de esta guerra, ganada por Mosquera, se expedirá la Constitución de Rionegro (1863), la cual consagró el sistema federal colombiano. Isaacs interviene en esta guerra en defensa del gobierno legítimo, conservador, de Mariano Ospina Rodríguez. La posición política de Isaacs parece haber cambiado de orilla: ahora, en marcha la decadencia y bancarrota de su familia, apoya la concepción “centralista” de Ospina. En ambas guerras civiles Isaacs nos ha sido presentado como un idealista defensor de la legitimidad de los gobiernos constituidos enemigo de todo intento dictatorial. Entre una guerra y la otra en Isaacs se ha producido un cambio esencial. La lucha entre Revolución y legitimidad será parte del subtexto de sus obras teatrales.

Paulina Lamberti

Esta investigación ha estado centrada en el texto de *Paulina Lamberti*. Ahora bien, de manera complementaria o comparativa, hemos estudiado la obra *Amy Robsart*. De la tercera *María Adrian*, sólo tenemos noticias fragmentarias, el manuscrito permanece inédito. Al estar este proceso ligado al trabajo escénico de la obra *Paulina Lamberti* nos hemos situado, no tanto en un método genético, sino más bien en un método de recepción: no tanto eso de leer a Isaacs desde lo que quiso decir en su contexto, sino qué puede ser significativo del teatro de Isaacs desde nuestro contexto.

No sabemos de donde proviene la fábula de *Paulina* o si ha sido inventada por Isaacs. Tiene todo el aire de ser una historia romántica francesa. De hecho está ubicada en París, en la época del Imperio Napoleónico, de allí un “exotismo”. Ya hemos dicho que el teatro de Isaacs ha sido engendrado por la Escuela francesa, de la misma manera como la narrativa de García Márquez lo fue a partir de Faulkner. La teoría contemporánea llama a este fenómeno la “intertextualidad”: la literatura es autorreflexiva, se inscribe en una red de relaciones o vasos comunicantes muy basta y compleja, la originalidad pura en los términos de la crítica tradicional ha desaparecido por completo. Shakespeare reelaboraba fábulas italianas, danesas o isabelinas, que se prestaban unos a otros descaradamente, no obstante, nadie se atrevería a acusar a

Shakespeare de plagio o falta de “originalidad” o “exotismo”. Sea como sea, la organización poética de la fábula de Isaacs ha sido elaborada con un claro dominio del melodrama Romántico y con maestría en la concepción dramática de las situaciones, y los personajes. Tres hechos esenciales gravitan en la estructura del texto: un duelo, una conspiración y una revelación. En la primera escena vemos a Jacobo de Carignan gravemente herido, inconciente, se acaba de batir en un duelo contra el conde Valmont. La fiebre no cede, el desenlace puede ser fatal, su esposa Paulina Lamberti angustiada lo cuida, Jacobo en su delirio habla inconcientemente y revela su íntima pasión por Mirta, el verdadero amor de su vida. Solo falta el último elemento: Jacobo en la confusión del duelo ha perdido unos papeles que revelan un complot contra el Emperador. Paulina lucha por la vida de Jacobo, pese a su traición, pero, en una agitada concentración de sucesos la obra se precipita hacia la autodestrucción de Jacobo, acorralado por las circunstancias adversas que él mismo ha desencadenado.

Isaacs ha dudado con respecto al nombre definitivo para su obra en tanto que el verdadero protagonista de ella es Jacobo. Aquí no tenemos el “amor sano”, casto y pudibundo de *María*, sino a un hombre poseído por una pasión violenta, Jacobo, que rompe las amarras de la moral convencional, abandona a Paulina, a su hijo y se lanza al abismo. El primer Isaacs es “revolucionario”, nada que ver con los cuadros patriarcales de *María*, nada de idealidad o de ensueño. Por el contrario, Jacobo es más un anti-héroe romántico, al estilo de Carlos Moor de *Los bandidos* de Shiller, quien actúa conforme a lo que siente y cree, desea escapar de la prisión burguesa de su matrimonio con Paulina, pero ya es demasiado tarde.

Jacobo es un traidor y un conspirador. La obra relata el intento fatal de deshacer su pasado, de volver a su verdadero amor, Mirta, pero, en su intento se convierte en un inmoral, desata la deshonra de dos familias y revela la cobardía de su matrimonio. Jacobo es como muchos otros un noble desplazado por la revolución, despojado de su orgullo, su poder y su riqueza, en un intento por sobrevivir se casa con Paulina, hija de un coronel de Napoleón, pero interiormente es un desgraciado. Se une a un grupo de conspiradores para atentar contra la vida del Emperador, no

obstante, el plan es abortado y los conspiradores descubiertos, entre ellos, Jacobo. No actúa por maldad, sino guiado impulsivamente, emotivamente, tratando de reconstruir un pasado de gloria y felicidad, en su intento pasa por encima de la familia que lo ama y respeta. Se convierte en un paria.

La intriga de la obra gira en torno a la salvación de Jacobo: Paulina lo perdona, luchará para no perderlo, no obstante que ocupa un sitio humillante y el coronel Lamberti para proteger a su hija consigue que el Emperador perdone al conspirador, todo ello al precio de olvidarse de Mirta. La última acción de Jacobo debe ser vista como un martirio romántico: va por Mirta a su casa, entra subrepticamente, ella lo ama, pero, ha sido obligada a casarse con otro, le pide que huyan a Italia, aparece el conde Valmont, no hay nada que hacer, Jacobo se suicida. La fábula se adentra en giros emocionales hacia situaciones de crueldad sentimental inevitables y Jacobo avanza hacia su autodestrucción, nadie puede salvarlo, su única liberación posible es la muerte.

El rechazo hacia el teatro de Isaacs proviene en buena parte de la “truculencia” sentimental de estos argumentos, que no son otros que los del “clásico” melodrama. En las filas del romanticismo criollo, tipo José María Samper, inclinado al costumbrismo, era ya evidente el distanciamiento con respecto a este romanticismo exaltado y rebelde, sobre todo el lado inmoral del protagonista de la fábula: Jacobo es un traidor, un conspirador, no encarna propiamente ninguna virtud burguesa, su comportamiento es un desafío al orden social y familiar, no obstante, el autor está a favor de su héroe. En estos márgenes se mueven, también los protagonistas de *Amy Robsart*.

La “evolución” de Isaacs desde su teatro a su novela *María* revela aquí un aspecto nunca antes mencionado: se trata del paso del “melodrama de pasión” al “melodrama familiar”, según los términos de un investigador como Pablo Pérez Rubio. El “melodrama de pasión” narra los efectos de un deseo desbordado y desequilibrado, condenado al fracaso, tormentoso, desdichado, cuyo desenlace violento es la muerte del protagonista. Mientras que el “melodrama familiar” está basado en la concurrencia del sacrificio, la renuncia y la represión, en la defensa de un orden patriarcal-burgués. Fue justamente este último melodrama

conservador, moralista, el que fue adoptado como ideología de la crítica cultural dominante, proceso que tendrá su expresión más lograda en el “realismo” de la obra del dramaturgo colombiano más representativo de principios del siglo XX: Antonio Álvarez Lleras.

La recuperación del teatro de Isaacs sirve para mostrar las limitaciones de una crítica ideológica que lo descartó durante más de cien años y, también, para reconstruir el proceso que va de su teatro a *María*. Esta comparación hará posible introducir nuevos puntos de vista sobre su vida y su obra. De hecho lo que se revela aquí es que entre *Paulina* y *María* hay no sólo dos obras románticas distintas, sino dos imágenes distintas del escritor, que ha sido sospechosa y obsesivamente identificado como Efraín, es decir, es hora de superar esa idea según la cual el joven autor era su personaje idealizado y el posterior hombre público de la vida real era un abominable masón radical, de mal carácter y tornadizo como dijo su otrora, amigo y corrector de *María*, no sabemos hasta dónde, don Miguel Antonio Caro, redactor de la Constitución de 1886 y expresidente de la República. Todo indica que Isaacs era un hombre contradictorio, complejo, arisco y que en su ser habitaban las fuerzas encontradas de un rebelde romántico como Jacobo, que no se sintió nunca cómodo con su destino y su época.

Coda

La recuperación del teatro de Isaacs no sólo revela el proceso esencial de su escritura, sino que hace posible otra perspectiva sobre el escritor. Isaacs se forma en el melodrama francés, romántico, del período de la hegemonía liberal, durante su paso por el colegio de don Lorenzo María Lleras en Bogotá. Escribe influenciado por el modelo literario de la Escuela francesa cuatro obras de teatro, la última de las cuales se convertirá en la novela *María*, un “melodrama familiar”, ajustado a la estética costumbrista de claro signo hispánico-conservador. La crítica a su teatro no lo sería tanto por la calidad o mediocridad de la escritura, o su “exotismo”, como se ha repetido, más bien esta crítica proviene del rechazo de la Escuela española a los “melodramas de pasión” que ponían en entredicho la estructura patriarcal tradicional al proponer historias cuyos protagonistas eran rebeldes, insensatos, aristócratas, adúlteros,

que repudian el matrimonio burgués de conveniencias económicas. En el personaje de Jacobo de Carignan el teatro romántico de Isaacs le apuesta a los que están fuera de la ley, a los que luchan contra la estabilidad política y social instaurada después de la revolución. A diferencia de la moralidad del melodrama clásico orientado a rehabilitar o defender la familia y la patria, en su teatro Isaacs nos invita a comprender el drama de los transgresores. En el “exotismo” de Isaacs podríamos plantear otra interpretación: bajo el esquema de una historia francesa se estaban introduciendo los temas tabú del adulterio, la pasión desenfrenada, la locura, el delirio, la desmesura, y todo aquello atentaba contra los valores de una cultura tradicional que intentaba mejorar la crisis de la Independencia y su “caos” posterior. El teatro de Isaacs resultó anacrónico con respecto a la sensibilidad artística y cultural de su tiempo, él estaba inscrito en la línea contemporánea del teatro Romántico francés, pero, la cultura hegemónica colombiana había iniciado ya su retorno a la raíz tradicional hispánica con respecto a la cual la independencia teatral nacional tardaría cerca de cien años. La intuición de Isaacs con respecto a este anacrónico desajuste lo lleva a la reelaboración de *María*, convertida en novela, pero, la evidencia cierta del valor de su teatro es la conservación de sus manuscritos y el deseo de publicarlos.

Bibliografía

- Berlín, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*, Madrid: Ed. Taurus, 2000.
- Imbert, E. Anderson, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Isaacs, Jorge, *María*, Edición del Centenario de la obra, Mario Carvajal, Cali: Universidad del Valle, 1967.
- Lleras, Lorenzo María, *Biografía de Andrés Soriano Lleras*, Bogotá: Biblioteca Eduardo Santos, Vol. XIV, Editorial Sucre, 1958.
- Mejía Duque, Jaime, *Isaacs y María. El hombre y su novela*, Bogotá: Ed. La Carreta, 1979.
- Nueva historia de Colombia*, República siglo XIX, Bogotá: Ed. Planeta, 1989.
- Nueva historia de Colombia*, Literatura, Pensamiento, Artes, Bogotá: Ed. Planeta, 1989.
- Pérez Rubio, Pablo, *El cine melodramático*, Barcelona: Ed. Paidós, 2004.
- Thomasseau, Jean-Marie, *El melodrama*, México: Fondo de Cultura económica, 1989.
- Velasco Madriñan, Luís Carlos, *Jorge Isaacs: el caballero de las lágrimas*, Cali: 1987.

Mauricio Doménici

Profesor Asociado. Departamento de Artes Escénicas. Universidad del Valle.

Recibido en: 5/06/05

Aprobado en: 21/06/05