MAURICIO DOMÉNICI

El teatro de Jorge Isaacs

Identidades y contextos

Universidad del Valle

Programa Editorial

Hubo que esperar hasta el año de 2007 para que el Teatro Completo de Jorge Isaacs estuviera seria y dignamente tratado como lo que era: parte significativa y representativa de uno de los mayores autores de la literatura latinoamericana del siglo XIX. Pasados más de cien años desde su muerte, nadie se había interesa-do, hasta ahora, en intentar comprender el lugar y el sentido de este teatro en el conjunto de su vida y de su obra. Es con la poesía y el teatro como se hace escritor. Su relación con el teatro es fundacional: su primera vocación es escribir para la escena. En esta obra se rastrean los inicios y los sucesos de la vida de Isaacs, revisando todo lo que está implicado en su paso del teatro romántico francés a la novela de costumbres; se describen sus tres obras dramáticas: *Amy Robsart, Los Montañeses en Lyon (o María Adrian) y Paulina Lamberti*, en las que se vislumbran sus propias angustias, anhelos y frustraciones, pues su espíritu indómito está representado más en su teatro que en la novela por la cual es exaltado. Esta obra fue seleccionada como proyecto de investigación, en las convocatorias internas de la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad del Valle en el año 2009.

Universidad del Valle

Programa Editorial

El teatro de Jorge Isaacs

Identidades y contextos

Colección Artes y Humanidades

MAURICIO DOMÉNICI

Colombiano, nacido en Cali. Profesor de historia, teoría y crítica del teatro, en el programa de Arte Dramático de la Universidad del Valle. Formado en literatura de la Universidad Santiago de Cali y vinculado desde el pregrado al movimiento del Nuevo Teatro en Colombia. Fue docente de literatura dramática en el Instituto Popular de Cultura y desde allí hizo parte de los grupos de teatro independiente que participaron activamente en los Festivales Nacionales y en los Talleres de Formación de la Corporación Colombiana de Teatro. Es Magister en Literaturas colombiana y Latinoamericana de la Universidad del Valle. Hizo estudios de lengua italiana en la Universidad de Perugia en Italia. Ha publicado de manera regular artículos sobre teatro y literatura en distintos periódicos nacionales y revistas especializadas.

Ha sido jurado en las becas que otorga el Ministerio de Cultura para las artes escénicas. Fue coordinador académico del Instituto Colombiano de Ballet Clásico, Incolballet. Igualmente, en esta línea, es responsable de la creación de la Licenciatura en Danza Clásica del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad del Valle. Como investigador teatral tiene un trabajo, no publicado, sobre la obra de Antonio Alvarez Lleras y en la actualidad focaliza su interés en la dramaturgia del teatro iberoamericano moderno.

MAURICIO DOMÉNICI

El teatro de Jorge Isaacs

Identidades y contextos

Colección Artes y Humanidades

Doméneci, Mauricio
El teatro de Jorge Isaacs. Identidades y contextos/ Mauricio Doméneci. – Santiago de Cali : Programa Editorial Universidad del Valle, 2012.
84 p.; 24 cm. -- (Colección Artes y Humanidades)
Incluye bibliografía.
1. Isaacs, Jorge, 1837-1895 - Crítica e interpretación 2. Teatro colombian 3. Identidad cultural I. Tít. II. Serie.
Co862.6 cd 21 ed.
Al335376

Universidad del Valle
Programa Editorial

Título: *El teatro de Jorge Isaacs. Identidades y contextos*
Autor: Mauricio Doménici
ISBN: 978-958-670-994-1
ISBN PDF: 978-958-765-723-4
DOI: 10.25100/peu.228
Colección: Artes y Humanidades - Teatro
Primera Edición Impresa marzo 2012
Edición Digital junio 2018

Rector de la Universidad del Valle: Édgar Varela Barrios
Vicerrector de Investigaciones: Jaime R. Cantera Kintz
Director del Programa Editorial: Omar Díaz Saldaña

© Universidad del Valle
© Mauricio Doménici

Diseño de carátula y diagramación: Hugo H. Ordóñez Nievas
Corrección de estilo: Luz Stella Grisales H

Este libro, o parte de él, no puede ser reproducido por ningún medio sin autorización escrita de la Universidad del Valle.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad del Valle, ni genera responsabilidad frente a terceros. El autor es el responsable del respeto a los derechos de autor y del material contenido en la publicación (fotografías, ilustraciones, tablas, etc.), razón por la cual la Universidad no puede asumir ninguna responsabilidad en caso de omisiones o errores.

Cali, Colombia, junio de 2018

CONTENIDO

Introducción 9

El rompecabezas del teatro colombiano 9

Capítulo 1
Situación y destino del teatro de Jorge Isaacs 15

Capítulo 2
Formación y vocación dramática 21

Capítulo 3
Recepción negativa del teatro de Jorge Isaacs 25

Capítulo 4
Romanticismo y radicalismo en la formación de Jorge Isaacs 31

Capítulo 5
El teatro romántico colombiano 41

Capítulo 6
Las obras 49

Capítulo 7
Hipótesis provisional:
fábulas extranjeras y alegorías nacionales 75

Bibliografía 81

PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA

INTRODUCCIÓN

El rompecabezas del teatro colombiano

A veces preguntan de golpe: ¿cuál es el canon textual del teatro colombiano? O peor aún: ¿existe en el teatro colombiano algo parecido al canon de las cuatro o las once novelas básicas de la narrativa nacional? En fin, se trata de algo un tanto embarazoso de responder; de hecho, se trata de una pregunta en crisis desde que los denominados estudios culturales han sustituido a Shakespeare por las telenovelas. Las normas tradicionales de clasificación ya no operan, sobre todo aquellas que se refieren a la excelencia literaria; en cambio, muchas obras ignoradas son sometidas a nuevos estudios bajo el concepto según el cual son representativas culturalmente o hacen parte de un periodo de la historia literaria no suficientemente analizado. Hubo varios intentos de establecer y legitimar un canon de la literatura colombiana, donde el teatro tiene una tímida participación. Se pone como ejemplo la Colección Samper Ortega, un conjunto de cien obras del patrimonio intelectual colombiano en donde estaría lo mejor de la herencia nacional. Allí se propone un grupo de trece autores de teatro, de los cuales sólo tres son hoy más o menos reconocibles en el medio teatral.

Agréguese a esto que el teatro, por su naturaleza multidisciplinaria –en su interior interactúan otras artes–, es algo más que literatura teatral; por ello ha habido la costumbre de tratar de ver sólo esa totalidad que es el espectáculo, donde los textos muchas veces naufragan. Además, la obra de la mayoría de autores nacionales del

pasado no ha sido llevada a la escena, arguyendo que es obra de "literatos", no de "gente de teatro" –entre los unos y los otros se levantó una oposición radical– y el movimiento teatral de los últimos cincuenta años las ha ignorado olímpicamente. De un lado, se tiene el extraordinario desarrollo de las semiologías del espectáculo cuyo interés estuvo centrado en los lenguajes no-verbales, el texto ha sido allí solo un factor entre muchos –secundario–; y del otro, la indiferencia del teatro vivo por ese pasado textual colombiano. Se busca, entonces, realizar una doble operación: sacar del olvido el teatro de Jorge Isaacs y mostrar su representatividad en el contexto cultural de su época; así como revalidar el rol del texto dramático en la reconstrucción de la historia del teatro colombiano. No se puede prever si Isaacs debería entrar o no en el canon inestable de los autores del teatro nacional; depende de lo que se quiera significar con su obra, pero no cabe duda de que sus textos merecen ser inscritos en la historia del teatro colombiano.

Se trazará primero un panorama de la evolución del teatro colombiano en el siglo XIX. Carlos José Reyes[1] describe la historia del teatro nacional como un rompecabezas sin orden de continuidad, lleno de ausencias, y agrega que no se puede esperar que sea un reflejo de los acontecimientos históricos. No se aventura a proponer ninguna teoría que dé cuenta de este problema. No obstante, es posible señalar ciertas ideas y periodos con bastante claridad. El Teatro Colonial apenas ha sido un teatro artesanal, aficionado, para ocasiones y celebraciones; eventualmente, hay referencias a la dudosa existencia de una compañía teatral, desaparecida sin dejar rastro ni memoria. Había desarrollos de actividad teatral inspirados en los modelos medievales religiosos, unos; y cómicos barrocos, otros. Pero no quedó registro ninguno de obras dramáticas de valor ni de compañías teatrales autónomas, cuya huella hubiera creado una tradición profesional. Éste era un teatro de grupos itinerantes que venían de España y de aficionados locales ligados a las fiestas públicas. Antes de 1800 no hay mucho de qué hablar, como de grandes obras, desarrollos de los oficios teatrales, actores ni la creación de un público interesado.

[1] WATSON, Maida; REYES, Carlos José (eds.) (1978) *Materiales para una Historia del Teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, etc., p. 9.

Pasan por lo menos doscientos años de instauración de una cultura colonial donde el teatro, como expresión válida de la vida social, no existe. Es necesario esperar hasta la convulsionada época de la Independencia.

La nueva sociedad republicana naciente, en lo que tiene que ver con la literatura y el arte, estaba sujeta ideológicamente, como lo denominó Rafael Maya[2] de forma despectiva y graciosa, a la escuela pseudoclásica, reflejo del espíritu europeo del siglo XVIII, muy mal aclimatada en la América Hispana, retórica y postiza. En términos políticos, es un periodo determinado absolutamente por las figuras heroicas de Bolívar y Santander, la vida pública gira directa o indirectamente en torno de estas grandes personalidades. No deja de ser sintomático que dos hombres claves para la historia del teatro colombiano tomaran partido por el general Santander contra Bolívar y la dictadura de los generales venezolanos: Luis Vargas Tejada y Lorenzo María Lleras, implicados en el atentado del 25 de septiembre de 1828. Ambos inscritos en escuelas literarias opuestas.

Luis Vargas Tejada (1802-1829) cultivó dos formas dramáticas: la tragedia neoclásica y la comedia italiana. Era políglota, había aprendido idiomas modernos y varias lenguas muertas. Se le debe una traducción de Metastasio y algunas escenas del *Vero Amico* de Goldoni, el último de los grandes dramaturgos de la Commedia Dell' Arte. Sus tragedias, como ha dicho Rafael Maya, son obras "frustráneas", atrapadas en un caduco espíritu academicista, cuadros artificiosos de la escuela pseudoclásica. Debe su fama a la comedia *Las Convulsiones*, obra excepcional y trascendente, la cual lo sitúa como precursor de la sátira costumbrista colombiana. No sobra señalar, como lo han indicado varios investigadores, que la sombra amenazante del Libertador Bolívar aparece encubierta en imágenes alegóricas como trasfondo histórico de su obra.

Habrá que esperar hasta mediados del siglo XIX para que el teatro colombiano intente otra nueva aventura de constitución y consolidación. Es en este periodo donde entra la obra de Jorge Isaacs. En materia cultural, la verdadera gran revolución del siglo XIX vendrá

[2] MAYA, Rafael (1982) *Obra Crítica*. Bogotá: Banco de la República. Tomo I, p. 127 (Apartado: "La Independencia").

de la mano del Romanticismo. A esta época pertenecen en América Latina las raíces profundas de la identidad nacional; para algunos, la Edad de Oro del pensamiento latinoamericano. Apenas ahora se da inicio a una independencia más de fondo en materia política y cultural. Ahora bien, será el género de la novela, y no el teatro, el llamado a desempeñar el papel protagónico en la creación de una cultura colombiana. No obstante, en la figura de Jorge Isaacs, el más notable novelista del movimiento Romántico americano, se puede encontrar también al autor dramático desconocido, que simboliza como ningún otro las frustraciones y contradicciones de un género que –como el teatro– no lograba ser eficaz en su acción sobre la cultura. El teatro romántico será acusado de no estar acorde con la índole del carácter nacional, de haberse apartado de los motivos y ambientes nacionales, de ser una pésima imitación extranjera. El espíritu romántico traerá, en contraste con esta descripción crítica de su dramaturgia errada, la extraordinaria experiencia del trabajo teatral promovido por don Lorenzo María Lleras, considerado el "padre del teatro colombiano".

¿En qué consiste esta paternidad que se le atribuye a Lorenzo María Lleras? Se trata de su invento de hacer del teatro parte del proyecto formativo de una nueva generación: el Colegio del Espíritu Santo en Bogotá. No es la idea del teatro sólo como afición, relajamiento o entretenimiento de las horas muertas: es la idea de formar neogranadinos en una cultura humanística total, abierta y liberal. Al respecto, dice Alberto Lleras Camargo, su nieto: "En el colegio había varios focos de interés pero el teatro era uno de los más importantes… La sociedad bogotana… oía y veía a los chicos representando comedias y dramas..."[3]. Lo que resulta notable en este proceso de mediados del siglo es la apertura de la cultura colombiana a otras influencias europeas distintas de la española. Una reforma fatal del liberalismo radical de entonces echó abajo esta aventura magisterial al abolirse en el país la necesidad de grados y reconocimientos académicos para el ejercicio laboral. Antes de su cierre definitivo, allí se alcanzaron a formar varios de los escritores del teatro romántico

[3] LLERAS CAMARGO, Alberto (1991) *Mi Gente*. Bogotá: El Ancora Editores, pp. 14-15.

colombiano: Santiago y Felipe Pérez, José María Samper, Honorato Barriga y Jorge Isaacs, entre otros. El valor y el papel de don Lorenzo María Lleras es el de haber educado a una generación en el conocimiento y el amor por el teatro, entendido como clave en la formación de un hombre más integral y moderno.

A primera vista, del teatro romántico colombiano no parece que ha quedado huella ni trascendencia alguna; encarna una época y sucumbe con ella, salvo si se comprende que una corriente literaria paralela o simultánea es de claro origen romántico: el Costumbrismo. El teatro romántico afrancesado murió, pero sobrevivió el teatro romántico costumbrista. El verdadero canon de la literatura nacional comienza en Colombia con Eugenio Díaz, autor de *Manuela* (novela costumbrista ejemplar) y fundador, junto con José María Vergara y Vergara, de la famosa tertulia *El Mosaico*. De la misma manera, casi que se podría decir que la historia del teatro colombiano, propiamente dicha, arranca con la comedia costumbrista *Un alcalde a la antigua y dos primos a la moderna* (1856), de José María Samper (1828-1888). La tradición del teatro costumbrista nunca ha desaparecido del todo en nuestro medio y una prueba de ello es la adaptación que hizo el maestro Enrique Buenaventura del cuento de Tomás Carrasquilla (1858-1940) *A la diestra de Dios Padre* en 1958, la cual se escenifica repetidamente hasta nuestros días.

Habrá que esperar hasta los inicios del siglo XX para que, con la aparición del teatro de Antonio Álvarez Lleras (1892-1956), haya una nueva evolución en la historia del teatro colombiano. Lo esencial del teatro nacional en la segunda mitad del siglo XIX estará de la mano de la corriente del teatro costumbrista, acerca de cuyo origen y naturaleza es necesario decir lo siguiente. Se describe al costumbrismo como género aparte, diferente –del romanticismo– por su estilo llano, haciendo contrapeso a los arrebatos declamatorios y sentimentales de la novela romántica. Hay que recordar, sin embargo, que la raíz filosófica del costumbrismo es de ascendencia romántica. La idea de tener raíces, pertenecer a un pueblo, a una nación, fue creada por Herder. El modo como un alemán o un ruso baila, come, legisla o escribe literatura, música, todas estas acciones obedecen a un mismo espíritu, a un cierto modelo cualitativo, a una manera de ser que está escrita de forma impalpable en la tradición, en la len-

gua, en la tierra, en la historia; esta concepción pertenece al romanticismo. En esta idea se funda la razón política del costumbrismo: frente a la amenazante revolución radical de mediados del siglo XIX, el costumbrismo vuelve la mirada a los valores tradicionales de la cultura, al espíritu ancestral, a la observación del paisaje humano, de las condiciones sociales; a la descripción de la ropa, los muebles, las comidas, los bailes, la manera de hablar, los giros pintorescos, el dialecto popular. Como literatura de vocación regional, de un lado intenta ser una copia más o menos fiel y benévola del campo, y del otro, una parodia del atraso, una sátira política, una crítica del idealismo igualitario y la nueva "tiranía" democrática.

Capítulo 1

SITUACIÓN Y DESTINO DEL TEATRO DE JORGE ISAACS

Al teatro de Isaacs le fue mal; ha tenido mala suerte y, dada la categoría del escritor de *María,* podía esperarse un tratamiento más considerado, menos virulento. Nada de eso ha sucedido. Hubo que esperar hasta el año de 2007 para que el Teatro Completo de Jorge Isaacs estuviera seria y dignamente tratado como lo que era: parte significativa y representativa de uno de los autores mayores de la literatura latinoamericana del siglo XIX. Pasados más de cien años de la muerte de Isaacs, nadie se había interesado, hasta ahora, en intentar comprender el lugar y el sentido de este teatro en el conjunto de su vida y de su obra. Salvo los juicios negativos sobre la "calidad" de las obras, este teatro es referido como otra anécdota insólita en la diversidad de los "extravíos" del hombre que fue atrapado por la épica de su tiempo. Es, pues, necesario restituir al teatro de Isaacs su contexto para entender que sus obras dramáticas no están desarraigadas de la realidad de su tiempo.

La época en la que Isaacs escribe poesía, luego teatro y después novela, corresponde al período de la muerte de su padre y al derrumbamiento económico de su familia: 1860-1865. La crisis tiene el ingrediente doloroso de su propio fracaso en la administración de los bienes familiares que le habían sido encomendados. Es un largo proceso que durará muchos años, mucho mas allá del remate de las haciendas "La Manuelita" y "La Rita", que tuvo lugar en

Palmira el 20 de abril de 1864. La idea de su mala disposición para los negocios lo perseguirá por el resto de la vida. Uno se pregunta: ¿cómo fue que surgió de aquí el escritor? Hay, al parecer, aquí una oposición clásica, el hombre de letras es la negación del comerciante, representa el mundo del espíritu frente al mundo utilitario; también podría sospecharse en sentido psicoanalítico una oculta confrontación con el padre; en la novela María el padre se opone a la relación de Efraín con su "prima" enferma y es, en cierto sentido, la causa remota de su tragedia; igualmente, en la vida real, a la hora de tenerse que ocupar de los negocios familiares en bancarrota, su negligencia y desinterés han sido señalados por sus biógrafos. Las obras de este período pueden ser interpretadas como una reacción al infortunio y la adversidad. Isaacs tiene bien claro el momento de la escritura de estas obras, así lo describe en una carta:

> 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 del Mosaico[4].

María Teresa Cristina ha hecho notar, en su introducción *Jorge Isaacs,* que en los manuscritos de Isaacs se dan otras fechas: 1859 para *Amy Robsart* y el inicio de la escritura de *Los Montañeses en Lyon* en 1860 y su revisión en 1864. Las imprecisiones en las fechas no cambian el contexto de esta crisis, revelan más bien un proceso de escritura menos espontáneo, menos "romántico"; textos que viene trabajando desde antes y que en la veladas de esas noches del derrumbe familiar reelabora, y seguirá reelaborando o deseándolo hasta el fin de sus días. El teatro de Isaacs estuvo siempre a la espera de una corrección o revisión final que nunca se produjo; no obstante, en su estructura argumental las obras están definidas y cerradas; están, por así decirlo, completas. Se ha dicho para negarlas que estas obras son "trabajos juveniles"; lo cual, de

[4] ISAACS (2007) *Obras Completas*. María Teresa Cristina (ed.) Bogotá: Universidad Externado de Colombia, etc. Vol III. p. XX.

paso, disculparía su "imperfección" o su "inmadurez", pero se olvida que *María* también sería un "trabajo juvenil", la escribe cuando tenía 28 años (entre 1864-65), después vienen las correcciones de los intelectuales del Mosaico y su publicación en 1867.

En la primera parte del importante libro de Donald McGrady, donde traza una visión de la biografía de Isaacs, aparece una idea polémica con respecto a su papel en la administración de los bienes familiares:

> El joven e inexperto poeta aumentó las ya gravosas hipotecas, y no logró poner en marcha los negocios. Es indudable que fue en gran parte culpable de este fracaso porque olvidaba sus tareas para escribir poesía y drama. Su ruinosa administración de la herencia familiar continuó hasta finales de 1863, cuando renunció a la agricultura y viajó a Bogotá […] más de treinta acreedores de la herencia de George Henry Isaacs entablaron una demanda en los tribunales en abril de 1864. Las fincas 'La Rita' y 'La Manuelita' fueron vendidas en subasta a James Eder por las dos terceras partes de su valor […][5]

El tema de la condición temprana y apremiante de Isaacs como escritor, así como la época en que ésta se manifiesta, es lo esencial, no que escribiera en las "veladas"; más bien, descuidó todo para ponerse a escribir.

Es con la poesía y el teatro como Isaacs se hace escritor. La relación de Isaacs con el teatro es fundacional: su primera vocación es escribir para la escena. No obstante, las biografías y la crítica sobre el autor caucano no le han dado mucha trascendencia a este hecho, ni siquiera se detienen a considerar el carácter formativo de su teatro; aunque se ha mencionado el uso de técnicas típicamente teatrales en *María* y la habilidad dramática en la tensión de los conflictos. Sin embargo, ni los más avezados y críticos, como McGrady, se han tomado el trabajo de leer atentamente su única obra teatral *Paulina Lamberti*, publicada en la década del cincuenta. La cuestión es esencial, al punto de que existe un debate no resuelto acerca de si *María* pudo ser originalmente un drama.

---

[5] ISAACS (2006) *María*. MCGRADY, Donald (ed.) Bogotá: Universidad Externado de Colombia, p. 21.

No existe documentación cierta que valide esta idea. Para lo que sirve la discusión es para mostrar la conexión de Isaacs con el teatro y abrir una ventana hacia un aspecto relevante de su formación como escritor: la que, como la de muchos de sus contemporáneos, revela estar estrechamente unida al teatro y muestra la dinámica cultural de su época. Acerca del tema, McGrady afirma: "Un informe no confirmado dice que Isaacs primero escribió '*María*' en forma de drama, pero que por consejo de Vergara lo reescribió como novela"[6]. Después agrega que esto ha podido ser un error, basado en el hecho de que uno de los dramas no publicados de Isaacs se titulaba *María Adrian.* Existe, también, la conjetura que sale de la carta de Isaacs en 1864 a Don José Manuel Marroquín donde le ha pedido que retoque el último "acto" de "*María*". ¿De qué "María" están hablando? Hay por demás otra carta de Isaacs a Don Miguel Antonio Caro en 1868 donde le dice: "Le tengo miedo a la publicación de los dramas antes de exhibirlos, y todos mis versos han dado en la flor de parecerme bestiales. El remedio no puede ser otro que dar otra novela en lugar de todo eso"[7]. La conciencia teatral de Isaacs es muy clara al dar a entender la necesidad que tiene el teatro de la representación escénica como efecto para la escritura; pero lo importante para el caso es la última frase donde '…dar otra novela' es como repetir la experiencia con el original 'dramático' de María. Es evidente que Isaacs está hablando de convertir las obras de teatro en novela para así garantizar el éxito que ya ha tenido con *María*. Se sabe que ésta, al entrar en contacto con el grupo de intelectuales del Mosaico (que la conocieron antes de su publicación), sufrió algunos cambios, no se sabe cuántos, se podría suponer que no fueron pocos ni de forma; dado que Isaacs, no siendo un escritor costumbrista, hará de su novela una fuente de "color local". ¿No era éste, acaso, el centro de interés político y literario de los intelectuales del Mosaico? De hecho, esto se puede contrastar con la evidencia de que su teatro sería enteramente romántico y ajeno por completo a la idea de los "cuadros de costumbres".

---

6 *Ibíd*., p. 23.

7 ISAACS. *Obras Completas. Op. cit*., vol. III, p. XX.

Jorge Isaacs escribió tres obras de teatro: *Amy Robsart, Los Montañeses en Lyon (o María Adrian) y Paulina Lamberti*. Al parecer este es el orden cronológico de su escritura, pero no hay certeza de ello. Lo que sí se sabe, por el análisis, es que hay una evolución en el dominio técnico de la escritura dramática. En ese sentido, la más lograda sería *Paulina Lamberti. Los Montañeses en Lyon* tuvo tres versiones a partir de su primera escritura en 1860; la última, fragmentaria: se ve al autor dramático lidiando con la perfección de su material. Los manuscritos de estas obras fueron conocidos y leídos por tres de sus asesores literarios de la tertulia del Mosaico, fundada por Eugenio Díaz –autor de *Manuela*– y comandada por José María Vergara y Vergara –el primer historiador de la literatura colombiana. Los asesores de este primer tribunal implacable fueron Ricardo Carrasquilla, José Manuel Marroquín y Miguel Antonio Caro. No se conoce su veredicto, pero se puede presuponer (por lo que se afirma más adelante) que no pasaron dicho examen. Sin embargo, Isaacs tiene una actitud ambivalente frente a su teatro y su posición es defensiva; insistirá constantemente en correcciones de "estilo"; conservará los manuscritos e irá agregando notas al margen hasta el final de su vida; las atesora y no se deshace de ellas, porque poseen un valor que sus críticos se han negado a reconocer. En 1868, ante el extraordinario e inmediato éxito de *María,* piensa reeditar ésta conjuntamente con sus poemas y su obra teatral, pero problemas financieros se lo impiden. Este intento prueba el alto valor que atribuía a su teatro.

En resumen, se puede indicar lo siguiente: Isaacs escribió tres dramas enteramente románticos. Se ha especulado inútilmente acerca de la existencia de un cuarto, que habría dado origen a la novela *María*. En su contenido, son dramas ajenos por completo al discurso dominante del costumbrismo literario; fueron obras escritas en un periodo personal muy crítico, cuando se derrumbaba el alto mundo social de su familia, de su infancia y adolescencia. Nunca fueron representadas en vida del autor y no se publicaron en una edición crítica hasta 2007. Las consideraciones acerca de su valor, hechas principalmente desde un punto de vista político, han sido negativas; el medio teatral hasta hace muy poco las había ignorado por completo; en fin, su destino ha sido desafortunado. En

este trabajo, son reivindicadas por estas razones: a Isaacs siempre le interesaron, las guardó hasta el final y las legó a la posteridad. Están estrechamente articuladas a los años de la escritura de *María* y no se puede seguir ignorando el papel que su formación teatral ha tenido en su vida de escritor. Por último, si acaso no tuvieran un valor estético notable, cosa que se intentará revisar, estas obras dramáticas tienen un valor histórico indudable.

Capítulo 2

FORMACIÓN Y VOCACIÓN DRAMÁTICA

Hay dos cosas decisivas en la biografía de Isaacs como escritor: su paso por el Colegio del Espíritu Santo y su encuentro con la tertulia del Mosaico. Los años de su formación escolar van de 1848 a 1853 en Bogotá; son los años decisivos que despiertan su vocación y le dan la formación romántica que lo define. Inicia sus estudios secundarios con sus hermanos Alcides y Lisímaco en el Colegio del Espíritu Santo en 1848, del cual fue fundador don Lorenzo María Lleras, figura notable en muchos aspectos, cuyos descendientes han sido protagonistas liberales de la vida política y cultural colombiana. El primer párrafo de la novela *María* comienza con esta alusión autobiográfica que es mucho más que una pura anécdota y tiene connotaciones políticas hoy desconocidas: "Era yo niño aún cuando me alejaron de la casa paterna para que diera principio a mis estudios en el colegio del doctor Lorenzo Ma. Lleras, establecido en Bogotá hacía pocos años, y famoso en la República por aquel tiempo"[8].

En la nota a la edición crítica de *María*, dice María Teresa Cristina que en las tres ediciones anteriores se había omitido este nombre y sólo en la de 1891 aparece como un acto de afirmación de su credo radical en plena época de la Regeneración del presidente Rafael

---

[8] *Ibíd.*, vol. I, p. III.

Núñez. El Colegio del Espíritu Santo fue, pues, una institución de hondo significado en la construcción de la República colombiana.

Había tres elementos claves en el colegio del doctor Lleras: una educación laica, no confesional; la enseñanza de las lenguas modernas (inglés y francés) y la intensa actividad teatral. Es necesario entender el telón de fondo de lo que en materia educativa está pasando. A mediados del siglo XIX se va a producir el verdadero movimiento de ruptura con la herencia cultural y el modelo de vida de la colonia española. La idea es levantar una república orientada hacia el paradigma económico y político anglosajón, asimilar la ciencia moderna, el espíritu racionalista y positivista de las sociedades burguesas modernas. El centro del mundo ya no está en Madrid o en Salamanca, había que volver la mirada hacia Londres o Nueva York. La segunda generación republicana, de la que hizo parte don Lorenzo María Lleras, fue educada bajo la influencia espiritual de Francia, Inglaterra y los Estados Unidos. Las tendencias antiespañolas se fortalecieron y muchos hombres prominentes, como José Eusebio Caro, Florentino González, el propio Lleras, viajaron a los Estados Unidos y quedaron deslumbrados por la riqueza económica, la tolerancia religiosa, la apertura a la inmigración europea, el industrialismo y el liberalismo protector de los derechos individuales. A partir de aquí, todo el legado sociocultural hispánico queda puesto en cuestión. Nace así la exigencia de un nuevo ideal educativo.

La solución educativa apareció, también, como una respuesta a la polémica fatalista según la cual los problemas de nuestro desarrollo cultural, político y económico, eran una consecuencia de los atributos inmutables de una "raza" americana anómala. Circulaba la teoría desoladora de lo que se llamó el "sofisma de la raza"; la idea que la raza hispano-americana era perezosa, turbulenta, degradada y envilecida. Como respuesta, era necesario reeducar al hombre colombiano con otros patrones de vida que no fueran los hispánicos, ir más allá de las dos o tres carreras tradicionales e introducir las nuevas profesiones técnicas. De lo que se trataba era de cambiar la vieja tabla de valores coloniales por un proyecto liberal de inspiración anglosajona.

El Colegio del Espíritu Santo albergaría a una nueva generación de líderes e intelectuales republicanos, laicos, todo había sido

previsto con la solemnidad de ese objetivo; los estudiantes vestían de frac y pantalón de paño azul oscuro, sombrero de copa y guantes blancos. Este recinto estaba ubicado en dos grandes quintas del barrio de San Victorino, a las afueras de Bogotá, donde el Doctor Lleras construyó un edificio amplio, con gabinete de física, mineralogía, laboratorio de química, mapas, muebles, entre muchas otras cosas traídas de los Estados Unidos e Inglaterra; una ornamentada sala de teatro para 650 espectadores y entrada gratuita. Lo importante de esto para la formación de Isaacs es que, en este colegio, el teatro ocupa un papel curricular determinante y hace parte del proceso formativo de los estudiantes. No se puede asimilar a la experiencia contemporánea del bachillerato clásico colombiano donde, cuando existe, el teatro es una actividad extracurricular y recreativa.

La descripción detallada de Andrés Soriano Lleras, en su biografía de L. M. Lleras[9], muestra que la actividad del Colegio del Espíritu Santo resulta, todavía hoy, insólita y pedagógicamente revolucionaria: allí se traducían muchas obras teatrales del inglés y del francés, que luego eran representadas en sesiones gratuitas en el teatro del colegio; se promovieron con generosidad las carreras intelectuales de una generación de jóvenes dramaturgos como Santiago Pérez, José María Samper, Honorato Barriga, Lázaro María Pérez y Constantino Franco, entre otros; se publicaba un periódico cultural cuyo nombre indica la magnitud y el entusiasmo de lo que se hacía: "Repertorio teatral del Colegio del Espíritu Santo". En sus páginas se pueden rastrear la variedad de títulos y autores, así como los elencos de los jóvenes actores; luego, figuras ilustres de la vida pública nacional; fue un verdadero ejército de alumnos dedicados a una frenética vida académica de estrenos y lecturas dramáticas, algo que no tiene comparación con nada parecido en la historia del teatro colombiano.

No cabe duda acerca de que es aquí, en este colegio, donde Isaacs adquiere su formación literaria y que en ese marco el teatro es la fuente primordial de su vocación; e incluso, es sabido que expresó su deseo de dedicarse al teatro, el cual leía y veía con pasión. Su

[9] SORIANO LLERAS, Andrés (1958) *Biografía de Lorenzo María Lleras*. Bogotá: Editorial Sucre, pp. 44-46.

vocación dramática se revela, también, en la construcción de situaciones y diálogos en *María*, así como en varios poemas y en otros textos dialogados, como el titulado *La última Noche en Capua*. El hecho notable es que esa actividad y productividad dramática no va a ser reconocida, la cubre una negatividad tan sistemática que hoy día resulta sospechosa.

Capítulo 3

RECEPCIÓN NEGATIVA DEL TEATRO DE JORGE ISAACS

En el año de 1951, Rafael Maya publica el drama *Paulina Lamberti* de Jorge Isaacs y allí, en un prólogo contundente, descalifica de una vez por todas no sólo el teatro de Isaacs, sino a todo el teatro romántico de su época: "Es claro que este drama no tiene más que un valor histórico, sin que añada nada a la gloria de Isaacs"[10]. Luego agrega que la literatura dramática de origen romántico es "la negación espiritual de la raza y del pueblo"[11]. Son comentarios muy agudos y revelan su estudio profundo y amplio de la literatura nacional, no son opiniones azarosas o arbitrarias; y, salvo el teatro costumbrista de dos o tres obras, su interpretación del teatro del siglo XIX es demoledora: "Tampoco, en épocas anteriores, fue más afortunada la producción dramática en Colombia"[12]. Incluso Velasco Madriñán, pese a su devoción por Isaacs, no ahorra los epítetos descalificativos a su teatro, que llama "imitaciones pedestres y ramplonas que no ofrecieron sino una ridícula exhibición de mediocridad"[13].

---

[10] MAYA, Rafael (1952) "Prólogo 'Paulina Lamberti'". En: *Revista Bolívar.* Bogotá: Ministerio de Educación Nacional. N° 12, p. 4.

[11] *Ibíd.* p. 4.

[12] *Ibíd*. p. 5.

[13] VELASCO MADRIÑÁN, Luis Carlos (1987) *Jorge Isaacs: El Caballero de las Lágrimas*. Cali: Litocencoa, p. 114.

Hay un sesgo ideológico en estas críticas que es necesario poner en cuestión. En síntesis, lo que está diciendo este implacable tribunal literario es que el teatro de Isaacs es "inferior" a *María*, mientras que esta hunde sus raíces en suelo nacional, su teatro es imitación francesa: absurdo, extravagante, truculento y falso. Es necesario comprender bien la orilla donde se sitúa la crítica coherente y sólida de Rafael Maya, bien amarrado (como dice David Jiménez[14]), al mástil de la cultura clásica y a la tradición española. Del siglo XIX colombiano, valora por encima de todo los espíritus que han sido capaces de servir a una cierta idea nacional, al genio colombiano, a la historia patria, al paisaje nativo, a la raza, al modo particular de sentir y pensar. Allí están los poetas románticos como José Eusebio Caro, Julio Arboleda, Rafael Pombo, Miguel Antonio Caro y Rafael Núñez; no aparecen Guillermo Valencia o José Asunción Silva; el modernismo le parece artificioso. Ahora bien, donde Maya revela su sesgo conservador es en el prólogo a *Paulina Lamberti, donde* dice: "De que tales dramones no gustaron ni al público ni a la crítica dan testimonio el artículo de Don Mariano Ospina, que en otra parte de esta revista publicamos, contra el 'Jacobo Molay' de Santiago Pérez […]"[15].

En verdad, en los días de su estreno en el teatro del Colegio del Espíritu Santo, el 15 de noviembre de 1851, la obra debió ser todo un éxito; dado que a partir de allí don Lorenzo María Lleras dio a la luz pública la obra, junto con otros escritos poéticos del autor, y escribió un prólogo muy elogioso. El problema no era una discusión de carácter estético sobre si la obra era buena o mala, había un trasfondo político: *Jacobo Molay* es una obra anticlerical y antimonárquica; su lenguaje puede ser hiperbólico, su tono exacerbado, su trama inverosímil, pero el debate correspondía a las luchas del liberalismo radical por transformar la sociedad colonial heredada; la obra, pues, no era sólo el exotismo de unos personajes históricos, como el Papa Clemente V, el Maestre de la orden de los Templarios Jacobo Molay y la Francia del siglo XIV; lo que está en juego son las ideas de la Revolución Radical de medio siglo en Colombia.

---

[14] JIMÉNEZ, David (2009) *Historia de la Crítica Literaria en Colombia: 1850-1950*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia (UNAL), p. 279.

[15] MAYA, R. En: *Revista Bolívar*. *Op. cit*., p. 6.

Estas críticas al teatro de Isaacs no son inocentes y revelan el intenso debate que desde mediados del siglo XIX se da en torno a cuál debe ser el proyecto cultural que oriente el espíritu de nuestra nacionalidad. El olvido y el ocultamiento al que fue sometido su teatro ha sido heredado del pensamiento de los más importantes críticos que, como Rafael Maya, subvaloraron todo el teatro romántico de mediados del siglo XIX, al considerarlo exótico, extranjerizante y afrancesado. Su visión era que la literatura que no se ajustase al descubrimiento o a la construcción de la identidad colombiana, cuya determinación o descripción aún hoy resulta ambigua y problemática (como era el caso aparente de este teatro afrancesado), no era una literatura a considerar como parte del patrimonio cultural nacional, salvo como evidencia de una opción fracasada. Se ha dejado de ver que la tensión entre tradición e innovación, entre lo propio y lo externo, es constante desde la Revolución de Independencia; de esta contradicción se ha ido nutriendo y emergiendo la diversidad del arte colombiano.

La figura del autor de *María* es, desde siempre, una figura compleja y problemática. De hecho, la crítica tradicional ha centrado su interés y reconocimiento sólo en la novela; todo lo demás parece que no hubiera existido o fuese sólo el comportamiento errático, vehemente e indigno del genio de un solo libro. La crítica sobre el conjunto de la obra de Isaacs no ha podido articular todas sus piezas: en el centro esta *María* y, alrededor, antes o después, otros textos cuyo valor literario es puesto en duda y, en general, descalificados. En particular su teatro, sometido a las pasiones de la lucha partidista, no ha sido mirado con los instrumentos autónomos del análisis literario; incluso, toda la erudición filológica e histórica de un crítico profundo y eminente como Don Miguel Antonio Caro es sintomática en su toma de partido por el teatro español del Siglo de Oro, el Romancero y Don Quijote, señalados como los verdaderos inspiradores del genio nacional. Acerca del Romanticismo su postura es adversa, lo considera una influencia nefasta.

Situando el teatro romántico en la cultura de su tiempo, se tiene que: la historia de la literatura nacional propiamente dicha apenas comienza, casi no hay una literatura teatral reconocible, la novela recién aparece y, para poder consumar la independencia intelectual

de España y romper el aislamiento colonial, toca volver la mirada, el interés, la sensibilidad, hacia la literatura europea vigente; es decir, hacia el romanticismo francés e inglés, que dominan el panorama de entonces. España es una nación en crisis o en franca decadencia; las nuevas generaciones ven con horror la persistencia de la tradición hispánica, y el proyecto de una nueva nacionalidad anclada en el modelo español es políticamente inaceptable. Al interior del romanticismo colombiano y Latinoamericano se van a expresar en distintas claves estas contradicciones; por ejemplo, la que hay entre el relato costumbrista y la ficción romántica, un proceso no suficientemente cuestionado y que ha producido obras, de uno y otro lado, de diverso calibre estético. Es necesario, pues, ver la ficción romántica del teatro en otro registro: tras su aparente afrancesamiento o tras el uso deliberado de un trasfondo francés, lo que se encuentra al correr esa cortina de distanciamiento es la lucha del liberalismo radical contra el viejo aparato social –colonial–, todavía vigente a mediados del siglo XIX. La acusación de 'afrancesamiento' y 'exotismo' hay que relativizarla.

En el momento que el romanticismo colombiano engendra a su mejor exponente, Jorge Isaacs, la literatura nacional está dominada por el costumbrismo. El supuesto predominio de la corriente Romántica entre 1860 y 1890 hay que matizarlo; además, su influencia sobre la novela, la poesía y el teatro es muy distinta; no se trata del mismo género. De allí, que el auténtico teatro romántico de Isaacs en casi nada se parezca a su novela (que combina en su trama los relatos románticos idílicos de Chateaubriand y Saint-Pierre); está habitados por sus misterios, sus mitos, sus vaguedades y sus símbolos, por el subgénero de los cuadros de costumbres, llenos de color local, realismo, objetividad fotográfica, bodas de esclavos y cacerías de tigres. Los románticos radicales tienen una muy mala relación con la realidad social y tienden a reemplazarla por la realidad interior, atormentada. Buena parte de la crítica contra el Romanticismo en el siglo XIX proviene del enfoque sociológico de intelectuales destacados; como Salvador Camacho Roldan, quien repudió abiertamente las historias fantásticas y absurdas de los románticos, basado en su concepto según el cual la literatura hay que verla como documento social. Se ignora así que la literatura romántica se ocupa de otras

realidades, no menos 'reales': el sueño, la locura, la imaginación, las dualidades interiores, el inconsciente colectivo; todo eso que poéticamente se ha denominado como el lado nocturno de la vida. El romanticismo es la mirada interior, las creencias en los universos espirituales, los laberintos de la angustia, de la culpa, los abismos de la soledad o el fracaso. Mientras los costumbristas documentan sus cuadros de la vida real, los románticos elaboran la confesión de sus sueños y sus profecías.

La crítica negativa al teatro de Isaacs ha tenido dos orígenes: en el debate con los costumbristas de su propio tiempo y en las luchas partidistas de los defensores de la tradición hispánica contra las influencias culturales francesa y anglosajona. En esas dos perspectivas, su teatro salió mal librado y, finalmente, borrado hasta hoy.

PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA

Capítulo 4

ROMANTICISMO Y RADICALISMO EN LA FORMACIÓN DE JORGE ISAACS

Jaime Jaramillo Uribe ha escrito que para comprender el período histórico colombiano que va de 1850 a 1870, "sobre todo en su corriente de ideas"[16], es necesario entender la influencia de la Revolución de 1848 en Francia. No sólo eso, es decir, no sólo las ideas políticas revolucionarias; hace falta, también, calibrar la influencia arrasadora que tuvieron los escritores Alphonse de Lamartine, Víctor Hugo, Alejandro Dumas y otras celebridades de 1848, considerados "los verdaderos maestros de la inteligencia neogranadina"[17]. La agitación intelectual y política en Bogotá era intensa, en la ciudad se publicaban más de diez semanarios, había varias librerías que importaban y traducían las novedades francesas e inglesas del momento. No se puede dejar pasar desapercibido que 1848 es el año en que Jorge Isaacs llega a Bogotá para estudiar en el Colegio del Espíritu Santo. A este contexto pertenece la obra teatral de Isaacs; de estas influencias derivan sus preocupaciones literarias y políticas.

---

[16] JARAMILLO URIBE, Jaime (1994) *La Personalidad Histórica de Colombia y otros ensayos.* Bogotá: El Ancora Editores, p. 119. (Apartado: "Tres Etapas de la Historia Intelectual de Colombia").

[17] *Ibíd*. p. 124.

A mediados del siglo XIX se produce un afrancesamiento de la cultura colombiana que durará treinta años. Es una época de crisis y desmesura, de grandes conmociones sociales e intelectuales que irrumpen sin orden ni concierto: cristianismo liberal, neo-cristianismo cientista, fourierismo, anarquismo y socialismo utópico, entre otros; una explosión súbita, como se ha dicho, de diversas corrientes sociales. La novela social romántica y los estudios de la historia política están en el orden del día. Las huellas ideológicas de toda esta agitación romántica-liberal, francesa, en el teatro de Isaacs son notorias: *Paulina Lamberti* está ubicada en Francia, en la época del Imperio Napoleónico; esta figura está presente como trasfondo en los debates contra la tiranía y en defensa de las doctrinas democráticas. *Los montañeses en Lyon* se refiere a uno de los trágicos episodios de la Revolución Francesa, al enfrentamiento entre Jacobinos y Girondinos por las rebeliones realistas de los departamentos del sur contra la Convención. En cuanto a *Amy Robsart,* aunque al parecer proviene de la novela de Walter Scott, *Kenilworth*, no puede dejarse de lado el hecho de que Víctor Hugo hizo su propia adaptación de esta obra para teatro; lo cual ha hecho pensar que la inspiración de Isaacs pudiera tener algo que ver con esa versión del romántico francés; esta presunción puede ser errada, como lo señala María Teresa Cristina[18].

La conciencia intelectual y moral de Isaacs va a ser moldeada de manera contradictoria por la generación Radical o Gólgota que lidera la revolución neogranadina de 1848 a 1854, una generación cuyo balance histórico ha sido y sigue siendo muy polémico. Para algunos historiadores, como Indalecio Liévano Aguirre[19], eran peligrosos soñadores de utopías, afectos a teorías políticas extranjeras e ignorantes de la realidad nacional. Para otros, como Germán Colmenares[20], se le debe reconocer su intento, aunque fallido, de extender los principios democráticos a la masa indígena, negra y mestiza, en

[18] ISAACS. *Obras Completas. Op. cit.*, vol. I, p. XXII.

[19] LIÉVANO AGUIRRE, I. (2002) *Rafael Núñez.* Bogotá: Intermedio Editores, p. 55.

[20] COLMENARES, Germán (2008) *Partidos Políticos y Clases Sociales*. Medellín: La Carreta Editores, p. 24.

una república donde reinaban las más chocantes desigualdades sociales y raciales. Por otro lado, como sostienen otras tesis, esta fue una generación a la que se debe la verdadera emancipación de la Colonia, generación que pudo quebrantar el poder reaccionario de los latifundistas criollos. Lo evidente es que la vida de Jorge Isaacs está en el centro de un periodo histórico conocido como la "hegemonía liberal", que abarca más o menos entre treinta y cuarenta años, época del desmonte del Estado Colonial, del surgimiento de los partidos liberal y conservador, de liberalización de la enseñanza contra el privilegio de exclusividad de la Iglesia sobre el saber que se impartía, de abolición de la esclavitud, de supresión de los Resguardos indígenas, de supresión de la pena de muerte, del sufragio universal, en fin, una larga lista de ideas y de leyes que provocan enconadas luchas por el control del Estado e innumerables rebeliones, levantamientos y guerras civiles.

Las relaciones entre el Romanticismo literario y las corrientes políticas de Radicales y Conservadores son bastante complejas y contradictorias. El punto es este: tanto liberales radicales como conservadores reaccionarios, fueron románticos, pero de diferente carnadura. Baste con indicar que en los manuales de literatura colombiana, junto a Jorge Isaacs, aparecen como poetas románticos los más caracterizados enemigos políticos del vallecaucano, como son Rafael Núñez y Miguel Antonio Caro.

Las reiteradas acusaciones contra el desafortunado comportamiento de Isaacs como político, sus bandazos ideológicos, su fanatismo, su radicalismo, son parte esencial de las paradojas espirituales e intelectuales de la generación romántica. No se trata, como se ha sostenido, de un asunto exclusivo de la personalidad "problemática" de Jorge Isaacs. Tal vez, sea importante ahora, en una relectura de la obra de Isaacs, ver las cosas en función del carácter de la época y no tanto en relación a las supuestas patologías psicológicas de Isaacs.

Hay dos cambios en la vida y en la obra de Isaacs que son un tanto oscuros, o que no han sido suficientemente dilucidados y comprendidos, más allá de una lectura puramente partidista del problema: su "conversión" a la masonería y el paso del romanticismo francés de su teatro al costumbrismo de su novela *María*. Viendo lo primero,

la carrera política de Isaacs y la valoración de su literatura estarán marcadas de forma negativa por la "traición" al partido conservador del que era representante, lo que levantará un juicio condenatorio sobre la totalidad de su producción intelectual, salvo *María*. Hay que recordar que las relaciones entre literatura y política eran, en este período, muy estrechas: para los románticos granadinos la literatura debía ponerse al servicio de la política; está en el centro de la lucha ideológica. El escritor ha de ser un pedagogo, un visionario de la sociedad del porvenir. El paso de Isaacs al liberalismo radical se atribuye a su "conversión" a la masonería. Como la novela *María* ha sido considerada por la mayor parte de la crítica como "indiferente a las tensiones sociales" de su tiempo, acrítica, esencialmente "conservadora" y alegóricamente interpretada como una defensa de la sociedad colonial, se ha deducido que estos rasgos reflejaban de manera automática en la biografía de Isaacs su evidente pertenencia al partido conservador, así como la gravedad de su posterior "traición". Se ha transmitido la idea de una evolución o transformación de Isaacs desde el conservatismo, dentro del cual escribió *María* en 1864, para luego dar un bandazo "traidor" hacia el liberalismo radical, en 1869-70. Ésta es más o menos la historia repetida en las diversas biografías del escritor. Se ha pasado por alto un hecho bien documentado, la verdadera fecha de su ingreso a la masonería.

En el libro *La Historia de la Masonería* de Américo Carnicelli[21] se establece sin dudas quiénes eran los miembros de la organización y cuándo ingresaron. Con respecto a Isaacs, aparece un retrato suyo a los 45 años de edad, señalado como gran novelista y poeta. Allí se dice lo siguiente:

> Ingresó a la Logia Estrella del Tequendama N° 11 de Bogotá, el 13 de mayo de 1864, a los 27 años. Investido del sublime grado de Maestro Masón el 21 de mayo de 1864. Miembro del Gran Consejo de Caballeros Kadosch de Bogotá del grado 30. Fue uno de los fundadores de la Logia Aurora del Cauca N° 27 de Cali, el 17 de diciembre de 1865, y elegido secretario de la misma. Se reincorpora a su Logia Madre Estrella del Tequendama, entonces distinguida

[21] CARNICELLI, Américo (1975) *Historia de la Masonería 1833-1940*. Bogotá: Cooperativa Nacional de Artes Gráficas. Tomo II, p. 81.

> con el número 2, el 23 de mayo de 1878. En junio de 1876 desempeña el cargo de Secretario de la Cámara de Representantes. El 3 de agosto de 1870 el Gobierno Radical lo nombra Cónsul General de Colombia en Santiago de Chile, cargo que desempeña hasta 1873. También fue Encargado de Negocios de Colombia ante el Gobierno de Chile. A su regreso al país fue Rector de la Escuela Normal de Popayán en 1873. Representante a la Cámara de 1879 y 1880[22].

La fecha clave es, entonces, 1864: cuando empieza a escribir *María* en el año de su ingreso a la Masonería. Su formación inicial en el Colegio del Espíritu Santo, como ya se indicó, procede del Liberalismo de don Lorenzo María Lleras. Isaacs, en esencia, fue siempre un Republicano, la supuesta "traición" al conservatismo sería mejor relativizarla, en el sentido que él mismo propuso en una famosa carta autobiográfica:

> Cuando redacté "La República" creía aun posible poner de todo en todo la fracción avanzada del partido conservador al servicio de la república democrática. En 1868 y 1869, siendo diputado al Congreso Nacional, obtuve el doloroso desengaño y empecé a ser víctima de la demagogia ultramontana y de la oligarquía conservadora. Se me había educado republicano y resulté ser soldado insurgente en las filas del partido conservador. Ahora puedo explicarme eso satisfactoriamente[23].

Es interesante resaltar que Isaacs se consideraba a sí mismo como parte de una "fracción avanzada" del partido conservador y en otras ocasiones reitera su esencial postura republicana.

En vez de hablar de "conversiones" y "traiciones" o de su "errática" conducta política hay que verlo en las paradojas de su propio tiempo y sacarlo de la leyenda negra en que lo envolvió la posteridad; amado por *María* y odiado por el resto de su vida y su obra. Una manera de hacerlo es revisando todo lo que está implicado en su paso del teatro romántico francés a la novela de costumbres. Cuando Isaacs se hace Romántico, el campo de las letras está dominado por el costumbrismo. La novela *Manuela* de Eugenio Díaz, publicada

---

[22] *Ibíd*. p. 81.

[23] ISAACS. *Obras Completas. Op. cit.*, vol. I, p. xxxii.

en 1858, es considerada la primera novela nacional; en cuanto a la época, corresponde al periodo de la avalancha revolucionaria de las reformas liberales que amenazaban el orden rural. Con su realismo ingenuo la obra ha sido vista como "una respuesta a los acontecimientos históricos que se precipitaron entre marzo de 1849 (la elección de José Hilario López) y diciembre de 1854 (la caída del general Melo)"[24], es decir, al periodo de las reformas liberales que amenazaban acabar de raíz con el apacible mundo rural del escritor. Colmenares afirma que *Manuela* puede ser vista como la respuesta irónica de un hombre conservador frente a una generación idealista "moldeada en los excesos retóricos de Lamartine"[25]. La contradicción entre romanticismo y costumbrismo ha sido, también, señalada por Seymour Menton[26] cuando, en su crítica a la novela de Díaz, señala que ésta obedece a la malograda intención de hacer una parodia del romanticismo.

Si el estilo costumbrista es de clara estirpe romántica, los maestros insignes de esta corriente son españoles: Mariano José de Larra, Mesonero Romanos y Benito Pérez Galdós. Este costumbrismo, de raíz española, se daba en Colombia como una respuesta a los peligros del afrancesamiento de la cultura de la época, impulsado por la hegemonía Radical.

La tertulia El Mosaico, a la que llegó Isaacs con sus poemas primero y, luego, con los borradores de su novela inédita *María*, en 1864, tiene como propósito ser una escuela orientada hacia la creación de una auténtica literatura nacional. Allí se daban cita una variedad de políticos e intelectuales de múltiples y variados intereses, como José María Samper, Juan de Dios Restrepo, José Manuel Marroquín, Manuel María Madiedo y Salvador Camacho Roldán, entre otros. No cabe duda de que en el contacto con "El Mosaico", el manuscrito original de la novela de Isaacs debió sufrir cambios esenciales; es decir, a la fábula amorosa de origen francés se le agregaron los cuadros de costumbres y, de esta combinación feliz, surgió

---

[24] COLMENARES, *Op. cit*., p. 155.

[25] *Ibíd*. p. 155.

[26] MENTON, Seymour (2007) *La Novela Colombiana*: *Planetas y Satélites.* México: Fondo de Cultura Económica, p. 58.

la más importante novela romántica-costumbrista latinoamericana. Lo interesante aquí es que el teatro de Isaacs queda enclavado en el periodo anterior a su encuentro con los costumbristas, un teatro que se mantendrá solitario en la estirpe romántica francesa.

El debate sobre la hispanidad, que subyace al costumbrismo, merece una reflexión. José María Vergara y Vergara es el "descubridor" de Isaacs, como lo fue, también, de Eugenio Díaz, el autor de *Manuela,* y es la figura líder de El Mosaico. Como intelectual, el gran proyecto de Vergara y Vergara es su combate contra el discurso anti-hispánico que, en general, sostenía con Murillo Toro, quien planteaba que todo lo malo que tenían los granadinos como pueblo provenía de su origen español. Dos escritores asistentes a la tertulia El Mosaico escribieron cosas de este calibre: "…los españoles fueron aventureros, acostumbrados al ocio y a la rapiña, no necesitaban del trabajo de sus manos para establecerse cómodamente, el trabajo de los indios fue su patrimonio…"[27].

> […] en resumen, nuestro punto de partida, nuestros antecedentes como pueblos, como naciones ante el mundo, son estos: la barbarie aborigen, la barbarie de la colonización, la barbarie del gobierno español. Camino de tinieblas, desde la antropofagia americana, hasta la inquisición europea[28].

Más adelante dice que la raza española, que había sido víctima de la tiranía de Carlos V y Felipe II, no podía engendrar en América sino odio y crueldad.

No se puede dejar pasar el hecho señalado por McGrady[29], de que Isaacs está implicado en esta polémica, desde la primera etapa de su poesía, es decir, la que va hasta 1864; pues en sus poemas censura gravemente el comportamiento de España y, hasta el final de sus días, en sus últimos poemas, realiza ataques feroces contra la España archiconservadora y archicatólica.

---

[27] PADILLA CHASING, Iván Vicente (2008) *El Debate de la Hispanidad en Colombia*. Bogotá: UNAL, p. 49.

[28] *Ibíd*. p. 49.

[29] MCGRADY, *Op. cit.*, p. 66.

En respuesta a estas acusaciones contra la intolerancia, el despotismo, el fanatismo y la codicia española, que impedía a los radicales, según ellos, fundar una verdadera sociedad liberal, republicana, José María Vergara y Vergara escribió nueve cartas sobre la cuestión española en 1859. En ellas sostenía que "Negar nuestro origen racial y querer ser engendrado por otras razas, es algo monstruoso y perverso"[30]. Su idea es que a España se le debe la destrucción de una América salvaje y la instauración de la civilización cristiana y sus costumbres. Así, pues, el debate acerca del romanticismo francés será ganado por los costumbristas, cuya influencia se sentirá hasta mediados del siglo XX; tendrá figuras relevantes como Tomás Carrasquilla. Será el triunfo de lo regional, de lo local, sobre el cosmopolitismo moderno; de lo nacional, racial, castizo y popular, frente a la invasión de lo erudito y extranjero, considerados puras modas europeas, como se repite todavía.

Se ha visto el romanticismo de Isaacs, en clave biográfica, como la patología de un hombre contradictorio, arrogante, perteneciente a una familia de conversos sospechosos, acusado injustamente de ser responsable de la pérdida de las haciendas familiares, ambicioso, mala paga, ateo, anticlerical, malintencionado en sus polémicas públicas, traicionero; en fin, un mal sujeto. No debe ser casual que haya abandonado su propia tierra. Se propone, entonces, ver a Isaacs inscrito en el movimiento que cambió el pensamiento del mundo occidental en el siglo XIX: el romanticismo. Isaiah Berlín[31] describe el romanticismo como una erupción violenta de la emoción, del entusiasmo; es una ruptura, donde las personas se tornan introspectivas, neuróticas y melancólicas. Me parece más acertado inscribir a Isaacs como actor comprometido con su época y con los valores del movimiento romántico. Su propensión al idealismo, su desajuste esencial con la existencia, su imposibilidad metafísica de encontrar un lugar tranquilo en la sociedad de su tiempo, su falta de sentido común, su exilio, su trashumancia, su falta de moderación política, como eterno "joven romántico"; todas estas posturas lo

[30] PADILLA CHASING, *Op. cit.*, p. 59.

[31] BERLÍN, Isaiah (2000) *Las Raíces del Romanticismo*. Madrid: Editorial Taurus, p. 27.

llevaron toda su vida a ser un desadaptado, un hombre con vocación de mártir.

Queda una última cuestión: se ha querido, por un lado, idealizar al Isaacs de *María* viéndolo como al Efraín de su novela: obediente, aguantador, contenido, respetuoso y, por el otro, señalar a un Isaacs que vino después, malévolo y rencoroso. Es una visión simple: un primer Isaacs joven y conservador, perteneciente a la próspera clase de los terratenientes esclavistas del Cauca, escribe bajo este espíritu reaccionario la novela *María* y ésta se convierte en un ícono de la naciente república que busca su identidad. Después, viene ese otro Isaacs oscuro, confuso, masón y liberal, que terminará sus días pobre, apaleado, enfermo y atormentado en una montaña agreste del Tolima. Isaacs está en el centro de muchas polémicas y la envergadura de su trayectoria hay que verla en la complejidad de su literatura, diversa, desigual y contradictoria, llena de promesas no cumplidas. En este marco se interpretará su obra teatral, casi desconocida, cuyos protagonistas pueden revelar, en este juego de espejos y comparaciones, otro Isaacs distinto al consagrado en Efraín.

PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA

Capítulo 5

EL TEATRO ROMÁNTICO COLOMBIANO

En su examen retrospectivo de la historiografía teatral colombiana, Marina Lamus es clara al indicar que "el teatro no cuenta con material auxiliar específico que facilite la investigación"[32]. Es decir, no hay índices, catálogos, guías, diccionarios, biografías, cronologías o fuentes secundarias que sirvan como herramientas de investigación, salvo la *Bibliografía del Teatro Colombiano* de Héctor H. Orjuela y la *Bibliografía Anotada* de la propia Lamus, publicada en 2003. Acerca del teatro de mediados del siglo XIX en Colombia, los materiales son, igualmente, muy escasos. En su estudio, Lamus relaciona tres textos únicos: el escrito de Juan Francisco Ortiz de 1856, donde reseña la actividad teatral de los años 40 y 50 del siglo XIX. Los *Recuerdos y Apuntamientos* de José Caicedo Rojas, relativos al teatro de 1830 hasta finales del siglo XIX. Y la descripción de los *Espectáculos Públicos* de ese periodo, hecha por el famoso cronista de Santafé de Bogotá, José María Cordovés Moure. Lo que se tiene, entonces, son noticias, recuerdos, reminiscencias, apuntes, reseñas; todavía un conjunto de textos fragmentados. Estudios más puntuales, como señala Lamus, han comenzado a surgir como tesis

---

[32] LAMUS, Marina (2000) *Estudios Sobre la Historia del Teatro en Colombia*. Alcaldía de Bogotá. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, p. 3.

universitarias, sin todavía madurar una visión crítica lo suficientemente rigurosa de este período de mediados del siglo XIX.

Otro hecho no menos problemático es que no hay trabajo investigativo sobre las obras dramáticas de los autores románticos colombianos. Se habla de ellos, pero al parecer nadie lee sus obras, ni volvieron a ser llevadas a la escena, en el caso que fueran sido estrenadas alguna vez. Sobre la adscripción de algunos autores al período romántico las cosas no son menos oscuras: en general, estos están mezclados en las fronteras con otras clasificaciones. Un autor como José Fernández Madrid, ubicado como neoclásico, escribió un drama sentimental titulado *Atala*, claramente inspirado por el relato de Chateaubriand; y autores propiamente "románticos", como José María Samper, escribieron obras realmente costumbristas. Es decir, el campo del teatro romántico colombiano es bastante confuso. No cabe duda que hubo una importante influencia romántica francesa en la cultura colombiana del periodo, pero el teatro romántico de Isaacs es verdaderamente una excepción. La cuestión es que el romanticismo colombiano como el hispanoamericano "no puede ser fijado ni definido con los mismos patrones del movimiento romántico en Europa", así como tampoco su filosofía da "inicio al real espíritu de la modernidad"[33]. En términos de cantidad, el teatro romántico es una "*rara avis*" y sus obras están por redescubrirse. Este estudio sobre Isaacs intenta responder por la existencia confusa y problemática de esa "tradición", rescatando del olvido unos textos dramáticos que, en sí mismos, son respuestas a realidades históricas y culturales por las que ha pasado en su proceso de formación el teatro colombiano.

Hablando del proceso de la literatura colombiana en el siglo XIX, Eduardo Camacho Guizado establece tres períodos: a.) 1820 a 1840. b.) 1840 a 1880 y c.) 1880 a 1900. Estos "corresponden, no a un criterio generacional o puramente historicista, sino a una periodización más bien ecléctica, de tipo histórico-literario"[34]. Tal periodización,

[33] GARCÍA MAFLA, Jaime. En: *Manual de Literatura Colombiana*. Bogotá: Planeta-Procultura. 1988. Tomo 1, p. 270. (Apartado: "La poesía Romántica Colombiana").

[34] CAMACHO GUIZADO, Eduardo. En: TIRADO, Álvaro (dir. acad.) (1989) *Nueva Historia de Colombia*. Bogotá: Planeta. Tomo II, p. 321. (Apartado: "La Literatura Colombiana entre 1820 y 1900").

con cortes tan precisos, aunque evita el criterio generacional, no resulta más esclarecedora, como se ha venido diciendo. El proceso cultural del siglo XIX se parecería más, metafóricamente hablando, a la "Danza de la Trenza" del altiplano cundiboyacence, cuyo movimiento característico es una forma que entrelaza o entreteje varios cordones o cintas alrededor de un palo central. En nuestro caso, al ritmo de un torbellino en cámara lenta que dura 80 ó 100 años. De acuerdo a la caracterización que va haciendo Camacho Guizado de la época en la que se inscribe Jorge Isaacs, 1840-1880, es la época revolucionaria marcada por dos tendencias, el romanticismo y el costumbrismo, pero a la siguiente época la define como de "contrarrevolución conservadora". No obstante, las tendencias siguen siendo las mismas, salvo la aparición en la poesía del modernismo de Silva hacia fines del siglo XIX. Lo que parece dominante es una lectura de los procesos culturales desde el discurso político partidista: el periodo de Isaacs es de clara hegemonía liberal y, en el siguiente, hay una clara hegemonía conservadora. Ahora bien, desde lo cultural, los valores de una visión conservadora marcan todos los procesos del siglo XIX e incluso los primeros treinta años del siglo XX.

Como lo han propuesto investigadores del teatro latinoamericano, para salir de este impase es necesario configurar otra visión de los procesos culturales específicos del mundo hispánico, visión que supere el discurso crítico de las historias del teatro y la literatura, fundadas en el modelo generacional. En este sentido van las reflexiones de Juan Villegas[35], director de la Revista *Gestos* de la Universidad de Irvine, California, quien propone un estudio de los discursos críticos del teatro hispanoamericano utilizando en su descripción la relación dinámica entre dos conceptos como son *culturas marginales* y *culturas hegemónicas*. En la especificidad del contexto de nuestra propia historia es necesario registrar qué opera como discurso ideológico-cultural dominante y cuáles ocupan el lugar subalterno de otros sectores sociales, cuya visión ideológica es innovadora e incluso revolucionaria. En el caso colombiano, entender los textos dramáticos del teatro romántico como un teatro cuya

[35] VILLEGAS, Juan (1997) *Para un Modelo de Historia del Teatro*. California: Universidad de Irving, etc., p. 117.

marginalidad no fue superada, ya que estuvo en disputa permanente con la hegemonía ideológica del costumbrismo, puede resultar clave para la comprensión del destino del teatro de Jorge Isaacs.

El panorama de la literatura colombiana a mediados del siglo XIX estará marcado por el conflicto entre el romanticismo y el costumbrismo, y éste, a su vez, se enfrentará más tarde al modernismo. El movimiento romántico va a surgir o va a representar la cultura del cambio en ese periodo, caracterizado por el asenso del capitalismo mercantil o librecambista. Ésta será en esencia una literatura reactiva al cambio, de negación de esos nuevos valores. Para el historiador Jaime Jaramillo Uribe, el periodo de 1840 a 1870 de la literatura colombiana es una época de influencia romántica francesa: "la difusión de Lamartine, Sue y Hugo fue tal, que estos autores alcanzaron a modelar las actitudes y opiniones de la gente corriente."[36]. No hay duda acerca de que las tres obras teatrales de Isaacs tienen un claro antecedente en el romanticismo inglés y francés, sobre todo en este último, así como que su novela *María* procede de *Pablo y Virginia* de Saint Pierre, entre otros, como demuestra McGrady[37]. Isaacs, como escritor, en su adopción del romanticismo, asume un compromiso con su época, se inserta conscientemente en una corriente y, de esta forma, manifiesta su pertenencia a un grupo. Pese a su cercanía a Vergara y Vergara, un costumbrista-romántico como muchos otros, es claro que Isaacs no pertenece a la tertulia de El Mosaico, se mantiene más bien como un romántico aislado o tardío, como aquí se ha dicho.

La paradoja del teatro de Isaacs es que, al mismo tiempo, es revolucionario y conservador, ambigüedad que en el campo político le cobraron a un alto precio. La lectura en clave política de su obra teatral lo ubicaría como conservador, pero por otro lado, su aislamiento de la tradición hispánica lo hace revolucionario. Los herederos naturales de las tradiciones culturales españolas en el siglo XIX son los conservadores, pero el teatro de Isaacs procede de una clara y fuerte influencia francesa; esto bastaría para revelar la índole contradictoria de Isaacs y el mecanicismo de la crítica partidista.

---

[36] JARAMILLO URIBE. *Op. cit.*, p. 165.

[37] MCGRADY, *Op. cit.*, p. 84.

Como se ha visto, el rechazo al teatro de Isaacs proviene, esencialmente, de dos circunstancias político-culturales: la visión hegemónica de la intelectualidad bogotana de El Mosaico por la literatura costumbrista, y la defensa política de la tradición cultural hispánica en contra de las influencias francesas y anglosajonas. Los tormentos ideológicos y personales del vallecaucano han debido ser muy grandes: la época de la formación de Isaacs en Bogotá (1848 a 1853) coincide exactamente con la revolución colombiana de mediados del siglo, cuando se desmontaron las instituciones coloniales y se dio inicio a un conflictivo proceso de autonomía e independencia. Esta época coincide, también, con el nacimiento de los dos partidos históricos colombianos y la intensa actividad intelectual de una generación de ambos partidos políticos que renovará por completo la vida cultural de la época.

La de Isaacs es la época de la revolución anticolonial de 1850. Como dice Colmenares,[38] la estructura colonial entonces subsistía íntegra, sin que a ella pudieran incorporarse con naturalidad las formas republicanas de vida. Las masas campesinas y, con mayor razón los propietarios territoriales, no advertían diferencia alguna favorable en los nuevos tiempos ni en las nuevas instituciones, que sólo parecían embozar amenazas al *statu quo*. En Isaacs, hay una lucha interior entre el ideario republicano-radical de su formación por el magisterio de don Lorenzo María Lleras y la crisis de su posición de clase, dado el debilitamiento de las clases terratenientes a las que pertenece, las cuales empiezan a ser desposeídas de la tierra por el avance del capitalismo industrial. El drama de la familia Isaacs es atribuido esencialmente a los errores del padre del escritor, a quien se presenta como un jugador irresponsable y, también, a la falta de sentido comercial o administrativo del propio autor vallecaucano. No obstante, no se le atribuye mayor importancia al hecho del debilitamiento económico de la aristocracia terrateniente con la introducción del librecambismo a mediados del siglo XIX. Para el período de la escritura de su teatro, Isaacs ya ha tenido la experiencia de participar en dos confrontaciones armadas: en 1854, combate contra la dictadura del General Melo y, en 1860, combate contra

[38] COLMENARES. *Op. cit.*, p. 25.

el levantamiento del General Mosquera. Su participación en estas dos guerras parece confusa: ¿Cuál es la posición de Isaacs? ¿Actúa como liberal o como conservador? Actúa en defensa del orden establecido, como un republicano al pie de la letra que defiende la legitimidad de los que están en el poder por elección democrática; no es un radical revolucionario, actúa como legitimista republicano. En el primer caso, defiende a un liberal draconiano, el presidente Obando, quien ha regresado del oprobioso exilio en Lima apoyado por don Lorenzo María Lleras; en el segundo caso, a un conservador, Mariano Ospina Rodríguez, quien dirigía un gobierno de cerrada hegemonía partidista, de intenciones centralistas, lo que provoca la sublevación de Mosquera.

Hay que ver el teatro de Isaacs en la experiencia de una generación romántica desarraigada, anti-burguesa, inmersa en el cataclismo de una época de cambios profundos, enferma, escindida, inestable, amenazada por el caos, la violencia, entre la idealización de un pasado colonial hispánico y las utopías libertarias de los folletines franceses.

Las obras del teatro de Isaacs son "melodramas" o "dramas novelescos", a la manera de Hugo, Dumas o Sue, es decir, son obras con algún trasfondo histórico alterado, movidas dramáticamente por los recursos técnicos de la literatura de su tiempo: desafíos, raptos, puertas secretas, subterráneos, convulsiones histéricas, dagas, espadas, duelos, cartas. En otras palabras, estas obras no reflejan nada de serenidad, ecuanimidad ni nada de la contenida sobriedad clásica, que halaga a la gente discreta y culta. Por tanto, no se trata de un arte destinado al reposo y la armonía. Su obra dramática nada tiene que ver con la distancia irónica de los intelectuales del altiplano costumbrista y sus retratos irónicos de la vida rural.

Al romanticismo de Isaacs se lo ha querido despojar de su melodramatismo, y a su teatro, en particular, se lo ha acusado –no sin razón– de afrancesamiento. Se han escrito muchas páginas en contra del sentimentalismo "lacrimoso" de su obra. Estos críticos quieren un Isaacs menos "romántico", menos truculento, más documental con respecto a su tiempo histórico, más objetivo; pero ignoran que el nacionalismo romántico se disfraza con trasfondos extranjerizantes. El teatro de Isaacs representa el "estado" de la cultura de su tiempo;

el problema no es tanto el uso de la historia de otros países, en vez de la historia nacional, a la que –según este nacionalismo precario– estaría obligado el escritor; sino un problema estructural o funcional. La historia no era en el melodrama –como se ha dicho a propósito de Dumas– "más que un clavo del que se colgaba el cuadro". El teatro de Isaacs, como buena parte de todo el teatro de su época, va a ser más un teatro de emociones y pasiones, que de ideas.

PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA

Capítulo 6

LAS OBRAS

Amy Robsart

Estructura y origen del relato

Es importante señalar un aspecto relativo a la organización formal de esta obra, ya que Isaacs la divide en un Prólogo y cinco Cuadros. El Prólogo opera como una síntesis de los antecedentes que componen la fábula dramática de la obra y entre el Prólogo y el Primer Cuadro, hay un lapso de tiempo de un año largo, temporalidad compleja en el marco de la tradición teatral clásica, aristotélica. De otro lado, la denominación "cuadros", en vez de *actos* o *jornadas*, indica en Isaacs una conciencia dramática "realista". El hombre está en sintonía con su tiempo: lo que sugiere esta concepción es ver la escena como una unidad espacio-ambiental, se procura pintar un ambiente o una época en el escenario, como si se tratara de lienzos épicos, en una sucesión de imágenes muy dinámicas. La palabra "cuadro" no es, entonces, un mero cambio de denominación; se trata de un concepto dramatúrgico: "el dramaturgo no se centra en una crisis, sino que descompone una extensión de tiempo, propone fragmentos de un tiempo discontinuo, no se interesa en el lento desarrollo sino en las rupturas de la acción"[39].

---

[39] PAVIS, Patrice (1990) *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós, p. 108.

La estructura del relato dramático en el marco del teatro de su tiempo es audaz e innovadora y es claro que funciona en un proceso de "rupturas de la acción". Se podría decir que la estructura formal de la novela romántica de folletín influye sobre el teatro, así como hoy el cine influye sobre la dramaturgia contemporánea. *Los Montañeses en Lyon* se divide igualmente en cinco Cuadros, mientras que *Paulina Lamberti* se presenta como un drama en cuatro Actos. Ésta posee, de hecho, una acción centrada en una "crisis", lo cual podría estar indicando que *Paulina* fue escrita, en un modelo más aristotélico.

Como lo ha descrito María Teresa Cristina[40] en su introducción al teatro de Jorge Isaacs, esta obra procede de la novela *Kenilworth* (1821) de Walter Scott, cuyo éxito a lo largo del siglo XIX fue tal que de ella se hicieron unas treinta adaptaciones para teatro, ópera y ballet. Lo importante, en el planteamiento de María Teresa Cristina, es que la obra no procede del drama de Víctor Hugo –quien hizo su propia versión de esta obra–, sino que Isaacs encara su lectura, realizando la adaptación de manera autónoma y desde su propia visión dramática. La novela gira en torno a la historia política de Inglaterra: la sospechosa muerte de la esposa de Roberto Dudley, conde de Leicester, amante o favorito y pretendiente de la esquiva reina Isabel. Un hecho de la historia real, acerca de las agitaciones políticas provocadas por el nunca realizado matrimonio de la "Reina Virgen" de Inglaterra, a quien se le exigía dar continuidad a la monarquía teniendo hijos y realizando alianzas con las casas reales europeas. El asunto ha cautivado hasta el día de hoy la imaginación de Europa, sobre todo por el trasfondo de lucha a muerte entre el Imperio católico español y el naciente Imperio protestante inglés. El cine contemporáneo ha realizado dos versiones magistrales de estos hechos; ambas de un mismo director, Shekhar Kapur: la primera *Elizabeth*, en 1998, protagonizada por Kate Blanchett y en el rol de Dudley, Joseph Fiennes; la segunda en 2007, subtitulada *The Golden Age*, con la misma protagonista y en el papel de Walter Raleigh, el actor Clive Owen. Es interesante señalar que en la versión de Isaacs los dos amantes o favoritos de la reina Isabel, Raleigh y

[40] ISAACS. *Obras Completas. Op. cit.*, vol. I, p. XXII.

Dudley, aparecen confrontados directamente, siendo este último la encarnación de la maldad y la traición.

La obra de Isaacs se aparta totalmente de la trama política y centra el drama en el extraño matrimonio secreto de Amy Robsart y Roberto Dudley; es decir, en el engaño al que será sometida la inocente Amy, en función de los ignorados y retorcidos intereses políticos del conde de Leicester.

El suceso desencadenante

Es necesario analizar los antecedentes que ponen en marcha a la obra: Amy, una joven hermosa e ingenua, apasionada y huérfana de madre, se entrega en amores escondidos al conde de Leicester, un hombre inescrupuloso, curtido, ambicioso y seductor. Queda ella en embarazo y todo se precipita, pues hay que evitar el escándalo. Los amantes se casan en secreto y, al iniciar el prólogo de la obra, ella se dispone a huir de la casa paterna. El punto que queda planteado con toda claridad es éste: ella se verá sometida a la humillación de no poder revelar el nombre de su esposo, en la creencia que los motivos del Conde son nobles y verdaderos, y que surgen al evitar un matrimonio de conveniencia al que lo obliga su familia. Dominada por un amor irracional, llena de incertidumbre, Amy romperá violentamente todas sus lealtades familiares: abandonará a su padre, que la adora y anulará, sin mediar palabra ninguna, su compromiso matrimonial con el señor de Tresilian, el hombre que sí la ama y la respeta. El prólogo es una verdadera tempestad de agitaciones emocionales: pinta la huida de la casa, el descarado engaño al padre y al prometido, la entrega equivocada de la carta al padre, que provoca su regreso intempestivo; el duelo en el lago en el que queda herido Wayland, fiel sirviente y confidente de Amy; la aparición de Dudley para llevarse a Amy, y el cierre del acto con el padre blandiendo la espada y maldiciendo a su hija, que huye desmayada en los brazos del Conde.

Pasado un año, Amy ha sido abandonada por su esposo. Tanto como su matrimonio, su paradero ha sido un secreto. Todo indica que la suerte corrida por ella es desastrosa y humillante: ha sido encerrada en la "guarida" de Ricardo Varney, secuaz a las órdenes de Dudley. El Conde da una gran fiesta en su castillo de Kenilworth

para recibir a la reina Isabel, de quien es pretendiente. En una operación de paciente búsqueda y rescate, Tresilian, su antiguo prometido, ha encontrado y liberado a Amy, pero ella, en otro acto de pasión irracional, ha logrado llegar hasta el castillo de Kenilworth disfrazada de comediante, con la determinación de encontrarse con el Conde. A su vez, Tresilian, por intermedio de su amigo Walter Raleigh, enemigo de Dudley, quiere entregar un memorial a la reina Isabel, donde le pide justicia por el "rapto" de Amy, intentando así reivindicar la honra de esa familia. En este punto la confusión es parte del enredo de la trama: Tresilian cree que Amy es la amante forzada de Varney; no comprende que ésta es solo la fachada del engaño del Conde; ella, a su vez, todavía enamorada, cree poder recuperar así el amor de su esposo. Amy se ha hundido en un pozo ciego de vergüenza moral. Al final del Cuadro Primero ella es descubierta por los sirvientes de Varney que apresan a Wayland, el hombre de confianza de Amy, e intentan violarla al verla desamparada.

La intervención de la Reina

El hecho esencial del Cuadro Segundo está en la escena donde Walter Raleigh le entrega a la reina Isabel el memorial de Tresilian. La Reina conoce del asunto y le ha pedido al conde de Leicester que traiga a su presencia a Amy Robsart, la que supone es la esposa de su caballerizo Varney. La expectativa de la escena consiste en el inminente desenmascaramiento de la mentira urdida por Dudley, pero nada de esto sucede. Sorprendido por la petición de la Reina de hacer comparecer a Amy, Dudley le pide a Varney que informe el por qué de la ausencia de "su esposa", ante lo cual presenta dos certificados: uno médico, que muestra que ella está enferma, y otro que registra legalmente el matrimonio de Varney con Amy. Tresilian acusa la falsedad de esos documentos, pero no tiene argumentos probatorios que demuestren su aseveración. Un baldado de agua fría cae sobre los presentes y la Reina se retira indignada pensando que Tresilian está loco; mientras él, aún sabiendo que Amy está en el castillo, no se atreve a ir más allá.

El peligro de que todo se descubriese ha pasado, Varney entiende que hay que deshacerse de Amy lo antes posible y así se lo da a entender al Conde; quien, a su vez, cree inminente la aceptación por

parte de la Reina de un compromiso de amor con él. La idea de envenenar a Amy ya se había sugerido anteriormente e incluso parece que se había intentado infructuosamente. Como Raleigh es enemigo y oponente, en el favor de la Reina, a Dudley, sospecha que el asunto de Amy oculta otra cosa que intentará descifrar. Mientras tanto, el conde de Leicester utiliza todo su poder de seducción y zalamería en una escena de intimidad con la Reina, pero ella duda y lo aleja cortésmente. De manera inesperada, Amy irrumpe en el cuarto de la Reina, dando gritos y pidiendo protección contra Varney y declara, para sorpresa de Isabel, que ella no es su mujer. Llega Leicester, ante cuya presencia Amy se intimida, no se atreve a cuestionarlo, guarda la esperanza de recuperar su amor; la Reina entra en cólera y lo acusa de conspiración, pero pese a la tormenta que se desata no se revela nada, salvo un pañuelo que se le cae a Amy. Éste es recogido por Raleigh, quien al detallarlo descubre la patraña: en el pañuelo están las iniciales de Amy como condesa de Leicester.

La doble traición de Leicester

Nuevamente Amy ha sido encerrada en la torre de Mervyn, sitio tenebroso en el castillo de Kenilwoth, donde se acostumbraba ejecutar enemigos y opositores. Las sombras de los muertos, como en Shakespeare, se levantan a la medianoche, dando voces que atraviesan la tormenta. Ella está a merced de sus verdugos, que son los sirvientes de su marido. Allí, en una atmósfera cargada de pavor y de amenazas, se produce el anhelado encuentro de Amy con el conde de Leicester, su extraño esposo. El Conde quiere que ella sea enviada de inmediato a otro de sus castillos y que allí figure como esposa de Varney. Es, evidentemente, una propuesta desvergonzada, humillante; Amy se niega, pero le dice que lo ama. No obstante, no seguirá más la política tortuosa de este hombre, de quien ella espera otra cosa a saber: que revele la verdad de su matrimonio y la presente ante la Reina como su esposa. La cuestión ha llegado a un límite, Leicester es consciente que su cabeza está en juego. Inesperadamente asaltado por un sentimiento de culpa, acepta arrepentido, y promete a Amy que ella será reconocida ante la corte como su esposa. Varney, que ha oído alarmado esta declaración de buenas intenciones, y quien opera como la mala concien-

cia que instiga la bajeza de las ambiciones que hay en el Conde, le advierte del peligro de aquella decisión: la Reina se verá traicionada y, con toda seguridad, será enviado al patíbulo. Confundido, alega su poder e importancia y se muestra dispuesto a provocar una rebelión contra la Reina para salvar su pellejo; pero, en un giro, Varney lo convence, acusando a Amy de ser la amante de Tresilian. Lleno de cólera y venganza, ordena que ella sea llevada a Cumnor Place, donde habrá de perecer a manos de Varney. Precipitadamente Amy es sacada del castillo, pero en otro giro que le da vuelta a todo, Wayland entrega a Leicester una carta tardía que revela la inocencia de su esposa en su relación con Tresilian. El Conde comprende, entonces, la monstruosidad de lo que ha pasado; el mundo se derrumba a sus pies, invadido de dolor y arrepentimiento quiere volar a salvarla, pero ya nada puede hacer.

Un final horrendo

Los dos últimos Cuadros de la obra representan la caída de Leicester y la muerte de Amy, junto a otros siniestros acontecimientos. Walter Raleigh ha conseguido que Tresilian tenga una nueva audiencia con la Reina y también le revela, con la prueba del pañuelo, que Amy es la verdadera esposa del conde de Leicester.

Poco antes de producirse la audiencia con la Reina, Tresilian tiene un duelo de espadas con el Conde, el cual es interrumpido por la entrada de la Reina, quien los reprocha con acritud. Tresilian entrega el pañuelo que incrimina a Leicester, mientras que la Reina pierde su compostura y entra en cólera, sintiéndose así burlada, lo amenaza con enviarlo a la Torre de Londres y lo acusa de traición, le ordena que se haga público su matrimonio con Amy y envía un grupo comandado por Tresilian y por Raleigh a su rescate.

Las últimas escenas son de horror y maldad. Una jauría de lobos contra una presa herida. Varney intenta seducir a Amy, declarándole su amor y como es rechazado, la encierra en un cuarto, desde donde se oyen gritos cuando la viola. Simultáneamente, ha ordenado el asesinato del hijo de Amy y Leicester, quien perecerá degollado por Carol, otro de los criados siniestros al servicio de Varney. En el castillo, hay una alcoba con un piso-trampa que, al accionarlo, se desfonda hacia un abismo. Allí será introducida Amy, quien perece-

rá despeñada. Cuando estos crímenes han sido consumados entran Tresilian, Wayland y Raleigh, demasiado tarde, sólo para reconocer la imagen dantesca de lo que allí ha acontecido.

La desmesura del melodrama épico

Isaacs ha dramatizado una novela histórica de Walter Scott. Se considera a este autor el creador del género, cuya visión corresponde al nacionalismo romántico inglés, interesado en una reivindicación nostálgica del pasado. La crítica del siglo XX ha atacado el enredo de sus tramas, mal ideadas –se ha dicho– chapuceras, prolijas y discontinuas; no obstante, se reivindica su indiscutible talento épico. El otro ingrediente fundamental es que se trata de una narrativa melodramática. No por casualidad, algunas de sus obras han sido adaptadas a la ópera: Donizetti compuso *Kenilworth* en 1829, y en 1834 puso en escena la famosa *Lucia de Lammermoor*. El material del que se ocupa Isaacs contiene en sí mismo las marcas estilísticas de una época: la novela de Scott trae una abrumadora cantidad de episodios que se suceden de una manera vertiginosa, como una avalancha de aventuras que el vallecaucano ha intentado centrar en torno a una bella, noble e ingenua muchacha que se ha dejado seducir por un ambicioso e inescrupuloso cortesano de alto vuelo. Uno tiene la impresión de que se trata de un enorme material que no cabe en los límites de una estructura teatral. El drama es más bien una novela episódica en clave de folletín. Isaacs no ha logrado el salto de la novela al drama, pero es notable su ambición literaria y su coraje intelectual. Dramaturgia inmadura que revela en sus costuras el gran escritor que es Isaacs. También, confirma la nueva inclinación de los jóvenes por historias agitadas de pasión y tempestad, en una época de turbulencia política.

La adaptación de Isaacs

Isaacs concentra su interés en la relación frustrada de Amy con Leicester, de manera que el trasfondo político de la novela de W. Scott es un telón de fondo. La estrategia es mostrar cómo ella, dominada por un amor irracional, se hunde en el engaño. Cuando ya reacciona, es demasiado tarde: su vida está destruida, pero nunca lanzará una palabra de acusación contra la perfidia de Leicester,

porque su absurda fidelidad a ese matrimonio clandestino es total. Con el romanticismo, surge la víctima inocente como protagonista de la historia; la ingenuidad y la credulidad total, frente a la maldad descarada y desvergonzada. Unas pocas comparaciones con los argumentos de algunas óperas pueden poner en evidencia que en esta trama Isaacs asimila una tendencia internacional. La ópera *Madame Butterfly* (1904) de J. Puccini, tiene como protagonista a Cho-Cho-Sau, una linda japonesa que acepta un contrato matrimonial equívoco, con el teniente de navío Pinkerton, quien sólo desea la compañía transitoria de una nativa durante el tiempo que dura su misión en Nagasaki. Cho-Cho-Sau queda en embarazo y espera en vano el amor y el retorno de su frívolo capitán, quien vuelve casado, ha regresado para llevarse a su hijo y provoca su suicidio. En la ópera de D. F. Aubier, *La Muda de Portici* (1828), una humilde y bella muchacha, hija de pescadores, Fenella, ha sostenido relaciones amorosas, ilícitas, nada menos que con el hijo del Virrey de Nápoles, Alfonso. Éste se casa con Elvira, princesa de España, dejando en la desdicha a la ingenua Fenella. Poco después, en un giro novelesco, se produce una sublevación popular en Nápoles contra los españoles; los nobles huyen, son perseguidos por la turba vengadora, mientras que Alfonso y su esposa Elvira se refugian en una choza de pescadores. Al fin, son encontrados y salvados por Fenella, cuyo hermano es el jefe de la sublevación. Nuevamente, el amante traidor es perdonado. La lista es larga, este es un género que ha colonizado la ópera, vigente hasta nuestros días, en producciones majestuosas de los grandes teatros del mundo. No obstante, la variedad de argumentos, la heroína inocente y buena reaparece y se reinventa de manera infinita.

Amy es, en esencia, esta misma víctima inocente. Toda su búsqueda, su acción, toda su pasión se dirige a lograr el amor de un hombre que, desde el principio, la ha engañado (hoy se diría que la ha usado como "objeto sexual") y luego la abandona por otros intereses erótico-políticos en su aspiración a la mano de la reina Isabel. El hecho de ser víctima de un engaño no la convierte en una mujer pasiva; por el contrario, ella cava con su propia conducta el abismo que se hace a sus pies. Es aquí donde se hace evidente la conciencia dramática de Isaacs, en la forma como organiza el conflicto y la acción dramática. Fácilmente hubiera podido caer en diálogos

descriptivos, en conversaciones de salón carentes de motivaciones e intencionalidades. No ha sido así, porque Amy pone en marcha, de manera consciente, su destino trágico. Ella le entrega su vida a un hombre perverso y muchos de los elementos con los que se desarrolla su historia indican lo extraña de su situación y el peligro que la envuelve. El hecho de que ella no vea nada, no sospeche de nada, indica que aquí opera una dramaturgia que construye situaciones para alarmar al espectador. Éste es confrontado emocionalmente al ver, impotente, una dulce niña que se hunde en la oscuridad.

En términos dramáticos, el antagonista de Amy es Leicester, quien es el verdadero obstáculo a su amor, la causa de su muerte; pero ella está ciega, nunca lo verá como su enemigo. En cambio, Varney, el caballerizo, cuya maldad se destaca, es apenas el ejecutor de las órdenes de su patrono. No obstante, hay que observarlo con detenimiento, porque a través de este personaje se intenta una segunda historia que no se teje verosímilmente: ama en secreto a Amy y su verdadero propósito sería el de quedarse con ella o compartirla con el Conde. Sus maquinaciones son tortuosas e infructuosas; por momentos uno lo asocia al rol de Yago, en el *Otelo* de Shakespeare. Actúa en la sombra, oculta sus verdaderas intenciones, elabora una burda calumnia que extravía a Amy, pero no adquiere nunca esa refinada dimensión fría y maligna, que logra la estatura de Yago. Uno intuye los referentes de la dramaturgia de Isaacs; sin embargo, este Varney no tiene autonomía propia, está marcado en su destino como subalterno del Conde, es su otro yo. Sólo otros dos personajes más tienen en la obra una cierta densidad: la reina Isabel y Tresilian. En el caso de la Reina, se comparte lo que señala María Teresa Cristina: "Isaacs esboza para su caracterización las circunstancias de su dualidad como mujer y reina, su conflicto entre el amor y el deber, algo que en sí mismo proviene de la novela de W. Scott y de la historiografía de Inglaterra"[41].

El caso de Tresilian, como personaje, es menos significativo, aunque su presencia es casi que constante en la obra: es noble y simple, ama incondicionalmente a Amy, intenta restaurar su honor, no espera nada; pero ignora la oscura alma romántica de Amy.

[41] *Ibíd.* p. XXIV.

La caída en la pasión

Esta obra se centra en una reflexión moral, en el sentido de lo que es individual y privado, la conducta que obedece a una "voluntad subjetiva". Se inscribe en la crisis de unos valores sociales: la protagonista escapa de una vida tranquila y previsible para adentrarse en un mundo ignorado y atormentado más intenso y, entre más oculto, más mágico. La imagen de Amy, que cae a un abismo, es una metáfora de su pulsión suicida. La obra comienza cuando ella arroja por la borda su honor y el de su familia. La costumbre y la tradición señalaban que la relación de pareja era un asunto social, institucional, una suerte de contrato entre familias, de ciertos protocolos y cálculos financieros; acuerdos que la costumbre legitimaba y que el romanticismo, con su idea del amor-pasión, de la fuerza de los sentimientos y las emociones, cambiará por completo. La historia de Amy es la de un amor desbordado y caído en la tempestad. Ella no tiene reposo, sufre, se agita en su mar interior. Los románticos ven el amor como totalidad del ser humano, algo orgánico y espiritual a la vez, no como un problema de acuerdos y contratos sociales. El amor para ellos es más un asunto de la vida psíquica, lo que pertenece a una región ignorada del alma, la vida oscura de todo ser que quiere ser fiel a sí mismo.

Los montañeses en Lyon

El origen de la fábula

Acerca de la procedencia de la fábula de esta obra, dice María Teresa Cristina[42], que su fuente no hay que buscarla en la historia de los Girondinos de Lamartine. No obstante, la anécdota, con su trasfondo histórico, parece que sí procede del autor francés. Lo más interesante tiene que ver con que se trata de un personaje real; Isaacs elige los días terribles de las masacres de Lyon. En el libro *Historia de los Girondinos,* Alphonse de Lamartine[43], a la vez que presenta con detalle el cuadro de esa carnicería espantosa y estre-

[42] *Ibíd*. p. XXXII.

[43] LAMARTINE, Alphonse de (1956) *Historia de los Girondinos*. México: Editorial Continental. Tomo III, libro 50, cap. XVI, p. 213.

mecedora, destaca que, en medio del frenesí asesino de los verdugos de la Convención, brillaron en rasgos sublimes y patéticos los héroes inesperados, de todas las edades y todos los sexos, y relata cómo el amor desafió a los verdugos y reveló tesoros de ternura y magnanimidad. El hecho histórico es en sí mismo una historia romántica.

> Una joven de diez y siete años, de una hermosura varonil, y que recordaba a Carlota Corday, había combatido con sus hermanos y con su prometido en las filas de los artilleros lioneses. La ciudad entera admiró su intrepidez, y Precy la citaba como ejemplo a sus soldados. Tan valiente como modesta, no manifestaba exteriormente su heroísmo sino en el fuego. Era soltera, y se llamaba María Adrian. ¿Cuál es tu nombre? –le preguntó el juez, admirado de su juventud y ofuscado por sus encantos. María –respondió la joven acusada– el nombre de la madre de Dios, por quien voy a morir. ¿Tu edad? Diez y siete años, la edad de Carlota Corday. ¿Cómo has podido a tu edad manejar el cañón contra tu patria? Ciudadana –le dijo uno de los jueces– admiramos tu valor. ¿Qué harías si te concediésemos la vida? Os atravesaría con un puñal por verdugos de mi patria –respondió irguiendo la cabeza. En seguida subió en silencio, y con los ojos bajos, los escalones del cadalso, más intimidada por las miradas de la multitud que por la muerte. Rehusó la mano que le ofrecía el verdugo para que no tropezase al subir, y grito dos veces: ¡Viva el rey! Al despojarla de sus vestidos, el verdugo encontró en su pecho un billete escrito con sangre; era la despedida de su prometido, ametrallado algunos días antes en Brotteaux. Mañana a esta misma hora –le decía a su prometida– no existiré. No quiero morir sin decirte por última vez que te amo. Aunque me ofreciesen el perdón por decir lo contrario, lo rehusaría. No tengo tinta, y me he abierto una vena para escribirte con mi sangre. Quisiera confundirla con la tuya por toda una eternidad. Adiós, mi amada María. No llores, para que los ángeles te encuentren tan hermosa como yo en el cielo. Voy a esperarte ¡No tardes mucho! Los dos amantes no estuvieron separados sino algunas horas. El pueblo supo admirar, pero no quiso conceder el perdón[44].

[44] *Ibíd*. p. 233.

El trasfondo político es importante para la comprensión de la obra y de allí puede deducirse una cierta posición de Isaacs con respecto a su propia época. El texto dice en el sumario de los personajes: "La escena pasa en Lyon; año 1793"[45]. No pasa de ese año y se comprime en pocos días. Es el año de la llegada del terror, una vez iniciado el proceso de la Revolución Francesa en 1789, y su sentido último era la destrucción definitiva de la feudalidad y el fin de toda esperanza con respecto a la restauración de la monarquía. Todo el contexto de esta obra recuerda, de manera análoga, el proyecto anti-colonial del liberalismo radical en Colombia a mediados del siglo XIX, de cuyas leyes muchas habían revolucionado la vida social y provocado las guerras civiles de ese periodo. Como sucede en Francia, la aristocracia colonial de los grandes terratenientes ve amenazado su poder y se enfrenta a la burguesía comercial, que impulsa los cambios. Luis XVI es ejecutado el 21 de enero de 1793, golpe decisivo contra el sentimiento monárquico que lleva a la eliminación de la burguesía girondina, que se empeña en negar el papel político de las masas populares. Allí mismo, en ese año fatídico, surge el Comité de Salvación Pública, dirigido por los Montañeses, apoyados en la base por los sans-culottes. Ante la amenaza de la "hidra de la anarquía", la Convención Francesa impone el "terror legal" y todo queda subordinado a la defensa nacional contra el inminente ataque de las monarquías europeas. En ese contexto, la ciudad de Lyon enarbola la bandera blanca de los monárquicos y se adentra en la guerra civil. Los Jacobinos, largo tiempo sometidos a la represión por los realistas y los girondinos de Lyon, "salieron de sus guaridas clamando venganza", dice Lamartine. Sitiaron la ciudad, instauraron tribunales revolucionarios y decretaron su exterminio: la ciudad debía ser sepultada en sus propias ruinas, debía ser demolida; especialmente, los barrios de los ricos. Todos los excesos fueron cometidos, las ejecuciones continuaron sin interrupción durante noventa días, en los cuales casi toda la flor de la juventud de Lyon fue guillotinada o fusilada, una generación se ahogó en sangre. La ira popular cayó como un rayo sobre la aristocracia y sus defensores, el orden social anterior quedó en ruinas.

[45] *Ibíd*. p. 234.

Los conflictos dramáticos

En la obra de Isaacs, María Adrian es una niña plebeya que se ha criado y educado en la casa de los condes de Gramont. Ha compartido su infancia con Luciano, el primogénito de los Condes, y aunque se han levantado como hermanos, en secreto se han amado. La obra se inicia con la espera ansiosa del regreso de Luciano, quien desde hace tres años está ausente, ha estado inmerso en los conflictos de la revolución en París. Vuelve ahora para sumarse a los defensores de la ciudad; se reencuentra con su madre y con María en la atmósfera de una ciudad en guerra. La turbulencia de los acontecimientos intensifica y acelera el drama: el amor entre María y Luciano se reafirma, pero Jaime, el hermano de María, la ha prometido a Raimundo Lacost, un jacobino, con cuya hermana él, a su vez, ha concertado un matrimonio. Son acuerdos políticos habituales, en una sociedad donde la mujer ocupa un lugar subalterno y convienen económicamente a Jaime Adrian, salvo que están en la línea de los enemigos de los Gramont. Isaacs presenta tres conflictos simultáneos: el hecho de ser Luciano y María "hermanos" de crianza alude a una prohibición moral; el hecho de pertenecer a rangos sociales distintos impide a un aristócrata casarse con una plebeya; y, ahora, el hecho político de la guerra civil entre aristócratas y jacobinos, entre la monarquía y los republicanos. Luciano corta por lo sano y pide a Jaime la mano de María, prometiendo solemnemente que se casará con ella. No obstante, la máquina de la fatalidad ya se ha puesto en marcha; la evolución política del país los ha colocado en trincheras opuestas, las cosas no se pueden detener sólo con palabras.

La conciencia dramática de Isaacs sorprende en la forma como desarrolla y profundiza los conflictos. En el Cuadro Segundo, los sucesos se ven desde el punto de vista de la familia republicana: se muestran sus intenciones y motivaciones, su propia contradicción, sus pasiones. La batalla en defensa de la ciudad de Lyon, sitiada por Montañeses y Jacobinos, ya ha pasado y los partidarios de la monarquía han sido derrotados. El grupo republicano lo componen José Maxwell y sus hijos, Sara y Raimundo. De una manera un tanto ambigua y confusa, a ellos está vinculado Jaime, hermano de María. Este Cuadro se abre con la mala noticia de la muerte de Jaime en combate. Paradójicamente, en la casa de los republicanos que han

ganado en la contienda no hay un ánimo triunfalista, sino que se preparan para huir de la ciudad cuanto antes. Sara le suplica a su padre que interceda para salvar a Luciano de Gramont, prisionero y condenado a la pena capital. Es clara la intencionalidad textual de poner en primer plano las deudas afectivas, las relaciones de amor y amistad, por encima de las diferencias políticas.

La heroína desgarrada

La atmósfera de estas escenas es de peligro, temor, traición y venganza. Sorpresivamente llega María a casa de los Maxwell, desea hablar con Sara y pedirle que interceda para evitar la muerte de Luciano, quien perecerá junto con muchos otros jóvenes distinguidos de Lyon. María está atrapada en una humillante disyuntiva: ceder a los requerimientos amorosos de Raimundo Maxwell y salvar así a Luciano o negarse y precipitar su muerte. Ha ido a ver a Sara en un último intento para sacar a Luciano de la cárcel por otra vía: un túnel secreto que solo los Maxwell conocen y controlan. Estando en estas, irrumpe Raimundo alterado, lo ha escuchado todo, lanza amenazas violentas, la escena se transforma en una caldera de confrontación con María; hasta que, para evitar un desastre total, ambos acceden a un supuesto acuerdo de paz: Raimundo acepta liberar a Luciano si María lo olvida y se va al exilio. Las palabras no son muy precisas y la tormenta emocional que han vivido los deja exhaustos, y trastocados sus propios límites.

Raimundo toma las palabras de María como un triunfo: "¡Al fin mía!" –exclama. Ella sale y entra Maxwell. Viene a recuperar la llave del subterráneo, porque ha prometido a la condesa de Gramont la libertad de Luciano a cambio de unas joyas. Se reitera por segunda vez este motivo de inmoralidad y mercantilismo. Raimundo revela a su padre que ya ha prometido salvar al Conde, a cambio de nada, sólo por su amor a María. Maxwell protesta, porque ve en ello una absurda y equivocada debilidad de Raimundo, y señala que sólo ha comprado el amor de María. De todas formas no podrá salvarlo. En el último instante de la escena, como salido de ultratumba, reaparece Jaime Adrian, a quien todos daban por muerto.

En el desarrollo cuidadoso y detallado de los sucesos de la fábula, Isaacs va dosificando la tensión dramática en un diálogo siempre

cargado de emociones a punto de estallar. María ha ido hasta la cárcel donde está encerrado Luciano, ayudada por el viejo y fiel sirviente, Brian. Ambos logran encontrar la puerta secreta para el escape y prueban la llave que abre la cerradura. La loza queda abierta, Brian se va a traer a Luciano, mientras María espera. Aparece Luciano y se produce una confrontación decisiva: éste indaga cómo María obtuvo la llave del túnel secreto, y tampoco entiende ni acepta la decisión de María de quedarse y dejarlo partir solo; presionada, revela que ha prometido casarse con Raimundo, no hay marcha atrás, ella se sacrifica para salvarle la vida. Al fondo se oye el canto fúnebre de los condenados a muerte. La angustia es insoportable. María da un nuevo giro desesperado y decide huir con Luciano, pero regresa Brian con una carta para el Conde, a quien le informan que debe esperar hasta el otro día, pues hay un nuevo plan de rescate de todos sus amigos condenados a muerte. La fatalidad se cierne sobre María.

La obra se desarrolla en un vértigo de encuentros y despedidas al límite, que resucitan o destrozan a sus protagonistas. María ha regresado al castillo de los Gramont, ahora derruido por la guerra. Habla con la acongojada Condesa acerca de la liberación inminente de Luciano y de su inevitable matrimonio con Raimundo, revelando sus dudas y contradicciones en un momento de gran confusión. Se creía que María había acordado huir con Luciano, pero ahora, en el Cuadro Cuarto, ella tiene una cita con Raimundo para cumplir su promesa. No obstante, revela desesperada a la Condesa que ama a Luciano, que nunca ha amado a otro hombre, pero que se casará con Raimundo para salvarlo. Aunque la obra avanza dando saltos a través de muchos hechos rocambolescos es constante el núcleo temático en torno a María, quien se debate entre el amor y el sacrificio, entre morir por amor o vivir en la humillación. Llega Raimundo a cumplir la cita de su matrimonio; reaparece "purificado" por el amor: ha renunciado a la república, escapará con María a Italia; ha creado las condiciones que facilitarán la fuga de Luciano y sus compañeros, ha traicionado a los suyos, lo está arriesgando todo. A punto de su anhelado matrimonio, aparece Jaime Adrian, trasfigurado por la ira. Desafía a Raimundo, lo insulta y lo llama verdugo de su hermana. Al principio María lo detiene, para luego volverse

contra su obligado prometido y dispararle con una pistola que le arrebata a su hermano, pero el tiro es desviado por la Condesa que interviene horrorizada.

La heroína inmolada

En el último acto, María está presa y ha sido condenada a muerte. Aquí, Isaacs retoma la anécdota histórica de la heroína de Lyon, quien combatió ferozmente contra el ejército de los jacobinos. La escena comienza cuando ella espera la llegada del verdugo que la llevará a la guillotina. Éste cumple con el ritual de cortarle el cabello y entregarle la túnica roja de los condenados. Se apiada de ella, tan joven y bella, mientras ésta le suplica, a cambio de un valioso anillo de diamantes, que le haga dos favores: llevarle una carta a Luciano e impedir que su cuerpo sea ultrajado. A su vez, María recibe la visita del fiel Brian, quien le lleva una carta de Luciano, escrita con su sangre. Regresa el verdugo trayendo a Luciano, los amantes se declaran nuevamente su intenso amor y María se desmaya como moribunda en los brazos del Conde. Entra de golpe Raimundo, la tempestad se desencadena, Luciano saca un puñal amenazando con matar a María, no quiere dejarla viva para su enemigo. El abate Didier irrumpe, horrorizado ante la escena saca arrastrado a Luciano. Una verdadera tormenta de emociones y contradicciones marca la atmósfera del último Cuadro.

Creyendo que María está muerta, Raimundo levanta el puñal contra sí mismo, pero en eso ella da un suspiro y despierta. Al fondo se escucha la gritería del pueblo que injuria a los aristócratas condenados; entre ellos va Luciano. Los sentimientos contrastados de Raimundo y María llevan la escena al paroxismo: ella lo acusa de ser la fuerza oculta de esa venganza, es su peor enemigo, y él, exaltado en su irracional fuego de amor, se presenta como su salvador, que quiere huir con ella y se lo ruega. Frenético, Raimundo trata de arrastrarla al túnel secreto, mientras ella da gritos pidiendo ayuda: María arrebata el puñal cuyo mango se descubre en el pecho de Raimundo y se lo clava en el corazón. Éste se hunde en la profundidad del pasadizo. María queda sola, serena, desafiante y entra el verdugo para llevarla al cadalso.

Alegoría histórica y familiar

La fabula de *María Adrian,* o *Los montañeses en Lyon* (como alternativamente tituló Isaacs esta obra), refleja en las dudas sobre su denominación el doble plano narrativo en el que se organiza: es, de un lado, la historia de la guerra civil que provoca la Revolución Francesa, la cual divide y confronta de manera sangrienta a familiares y amigos; de otro lado, es una historia de amor imposible: dos jóvenes que se aman no logran realizar su unión, pues su origen social los separa. Superado este obstáculo por la fuerza de sus afectos, ahora se interponen los eventos políticos de la lucha fratricida. El tejido dramático privilegia, o pone en primer plano, el conflicto sentimental: María está entre dos abismos: casarse con Raimundo, a quien desprecia, para salvar a Luciano o casarse con Luciano, a quien ama, pero correr el riesgo de morir. En su versión de esta historia, Isaacs construye la lucha interior de María Adrian, su dualidad, su firmeza moral, su coherencia interior, la fuerza de su pasión; mientras que en el corto relato de Lamartine lo que se pone de relieve es su pasión política en defensa de sus ideas; su posición a favor de la aristocracia, aún siendo una plebeya; su valentía en el combate, y su altivez ante el tribunal.

En la elaboración del personaje de Raimundo se puede establecer la conciencia dramática de Isaacs: éste cumple el rol del "malo" del melodrama; pero, a su vez, encarna una imagen del jacobino, el tipo de hombre arquetípico al que ha dado vida la revolución. Tiene, ahora, mucho poder, ya que puede salvar o condenar a Luciano. Sus antecedentes, junto con los de su padre, José Maxwell, son dudosos; han hecho dinero con el contrabando, pero lo esencial es que aparecen como unos oportunistas, no como hombres de convicciones políticas o sociales. Maxwell quiere vender la libertad de Luciano por unas joyas y Raimundo quiere comprar el amor de María a cambio de la vida de Luciano. Son hombres retorcidos que sólo sirven a sus intereses, como la escoria social, cuyas bajas intenciones andan disfrazadas con las banderas de la república jacobina. María no se enfrenta, entonces, contra los ideales de una nueva sociedad, sino contra la ruindad de hombres sin escrúpulos que en medio del caos quieren sacar las mayores utilidades. Ahora bien, la maldad en Isaacs no es un absoluto; Raimundo, por tanto,

se presenta con un lado débil: su amor por María lo transforma y ablanda, lo enferma, lo abandonará todo por ella, huirá con ella y no le importa convertirse en traidor.

Si, como según se cree, la obra de un autor es inevitablemente la transmisión o la transposición poética de una experiencia humana, datada en el tiempo, el teatro de Jorge Isaacs habrá de contener, de alguna manera, la situación de su existencia entre 1860 y 1864, época de su escritura. Es el periodo que cambia de forma radical su vida, en el que se va a producir no sólo la muerte de su padre, sino la disolución de la gran hacienda de su familia. La realidad lo marcará como un administrador incompetente y toda su herencia entrará en litigio para quedar finalmente en las manos despiadadas de sus acreedores. El mundo se torna malévolo; el desastre económico lanzará a su aristocrática familia a la pobreza, verán incluso amenazada su sobrevivencia. A nivel nacional, eso lo sabe bien Isaacs, ésta es una época revolucionaria: en la década anterior se ha producido finalmente la ley de liberación de los esclavos (1851), amén de dos guerras civiles en las que Isaacs se ha involucrado; hecho que afectará fuertemente a las grandes haciendas, en las que una parte importante de su patrimonio lo constituía la fuerza esclava. Hace cuatro años se ha casado, es un matrimonio poco conocido, pero se intuye que encierra un cierto enigma inexpugnable, algo como que ella no fue el amor de su vida; claramente ella no es "María" la heroína de su novela consagrada, la mayoría nunca ha aceptado esa interpretación. En esta época, de caos político-social y de crisis personal, Isaacs escribe primero su obra teatral, luego la novela *María*, estas comparten muchos rasgos comunes y pertenecen a un mismo universo de temas y personajes. El contexto de *María Adrian* es de revolución; Isaacs, como escritor, está del lado de la aristocracia que está siendo barrida con ferocidad por los jacobinos. Personas nobles, generosas e íntegras van a morir en manos de un nuevo poder que se alimenta de odio y venganza. Allí no aparece el pueblo, solamente un nuevo orden político que se erige sobre la sangre de muchos muertos. La analogía es pertinente.

Paulina Lamberti o Jacobo de Carignan

La conspiración napoleónica

No se sabe de dónde procede la fábula de esta obra, pero sí la época de su ubicación histórica: corresponde al periodo triunfal del Imperio Napoleónico (1804-1814). Está muy lejos del caos y de la pólvora del periodo del terror: la guerra civil sangrienta que es el trasfondo en *Los montañeses en Lyon*. La Revolución Burguesa ha triunfado, Napoleón crea el extraordinario aparato de una nueva corte imperial, mientras que los últimos monárquicos del viejo régimen o se asimilan o conspiran en las sombras, pero su gesto es desesperado. Los grandes enemigos de Francia están del otro lado de sus fronteras: Austria, Rusia e Inglaterra. La guerra interna ha sido sofocada y Napoleón se prepara para su guerra continental. Los ecos de la reacción que provocan sus delirios monárquicos no cesan, su expansión territorial remodela el mapa de Europa. Es una figura dominante, fascinante; admirado y odiado, a la vez; un monstruo o un genio, en todo caso un semidiós. Éste es el telón de fondo, el contexto socio-político de *Paulina Lamberti*, drama de la resistencia inútil a lo que este hombre significa.

El suceso que pone en marcha la obra es un duelo fatal entre Jacobo de Carignan y el conde de Valmont, del cual el primero saldrá muy mal herido. Durante todo el primer acto se asiste al delirio y la fiebre en que Jacobo está sumido. En ese estado revela, inconsciente, a Paulina su esposa, el amor apasionado que siente por Mirta, hermana de Valmont. Éste sería el planteamiento del conflicto: Jacobo ha traicionado a Paulina con Mirta y son descubiertos por el conde Arturo de Valmont, se citan a un duelo de honor, luego del cual Jacobo queda muy mal herido. La historia de Jacobo de Carignan es la de un aristócrata de dudosa conducta, quien se ha casado por interés con una joven rica, hija de un respetable coronel del ejército napoleónico, pero su amor verdadero es Mirta. Al ser descubiertos su vida estalla en mil pedazos. Un elemento de carácter político se agrega a la situación desesperada de Jacobo: éste ha perdido en la confusión del duelo una cartera, la cual contiene papeles comprometedores, relativos al grupo de conspiradores que han debido abortar, días antes, un atentado contra Napoleón. Los sabuesos de la policía

ya están tras ellos; en la última escena del primer acto un policía se presenta acusándolo de encabezar la lista de un club de facinerosos. Lo salva su mal estado de salud y la llegada del Coronel Lamberti, quien se hace cargo de la situación de su yerno.

Para salvar a su marido de la condena por conspiración, Paulina acude a pedir ayuda a su rival Mirta. Antes lo ha intentado con el conde de Valmont, es decir, ha bajado hasta los infiernos, pues en este hombre perverso hay una índole de bajeza y maldad que la espantan; éste le propone, a cambio de la vida de Jacobo, su entrega, pues la ama. Como ella se niega, le propone que asesine a Jacobo y así salvar al resto de los conspiradores, sus amigos. Las cosas van de mal en peor. Paulina refiere a Mirta el suceso de la cartera con los papeles que incriminan a Jacobo y le pide que la recupere, pues está en manos de su hermano, el conde de Valmont. La escena muestra la tensa relación entre dos mujeres rivales: Mirta se resiste y desconfía de la humildad aparente del ruego de Paulina. Una es aristócrata, la otra plebeya; además, Mirta considera que Paulina, a sabiendas, compró el amor de Jacobo, un noble arruinado. No obstante sus diferencias y resistencias, Mirta se compromete a ayudar a Paulina.

La aristocracia resentida

Estando en la intimidad de sus aposentos, ingresa, de forma subrepticia, el conde de Valmont, una figura sombría, gótica. Mirta lo recibe con rabia, lo acusa de querer seducir a Paulina mediante el chantaje, un acto de cobardía y de maldad. También protesta su decisión de venderla, mediante un matrimonio acordado a sus espaldas con un vulgar hombre rico. Él, a su vez –airado–, ve su comportamiento ilícito con Jacobo como una deshonra para la familia. En un intento de conciliación le pide, arrepentida de su mal paso, por Paulina, que salve a Carignan y le permita recluirse en un convento. Para el Conde no hay otra alternativa que realizar cuanto antes su matrimonio con el rico de Rambaut, nada de conventos, debe dejar de lado sus sentimientos; ellos están en la ruina, pues todo se perdió con la revolución; además, debe protegerla contra la deshonra. Su venganza contra Jacobo no tiene marcha atrás.

El acto segundo concluye con otro duelo verbal crispado por emociones al límite: la aparición intempestiva del coronel Claudio

Lamberti en la casa de los Valmont es una insolencia que atiza al máximo la ira del Conde, "¿Venís a pasearos sobre las ruinas que dejaron vuestros descamisados? Buitre alimentado con la sangre de mis padres, ¡Salid!"[46]. La revelación esencial que se produce está contenida en el relato del coronel Lamberti sobre los últimos días de los padres de Arturo y Mirta. Cuenta cómo los rescató de la turba popular que quería matarlos, cómo los protegió hasta donde estuvo en sus manos, pero la ola del terror barrió con ellos, junto con otros miles de seres humanos, pese a los esfuerzos del Coronel. Lo que había sucedido era todo lo contrario de lo que sabía, o suponía, el conde Valmont. El coronel Lamberti había sido la sombra protectora que impidió que ellos mismos, siendo unas criaturas inocentes, perecieran en la orgía de sangre del periodo del terror revolucionario. En el subtexto de la escena, esta deuda ignorada por los Valmont, ahora puede ser saldada, ya que el Coronel le pide a Arturo que salve la vida del señor de Carignan. Como respuesta, Arturo pone sobre la mesa todas sus cartas y muestra al Coronel las circunstancias que hacen imposible responder afirmativamente a esa solicitud: por un lado, él ha amado a Paulina con una pasión implacable y ellos han sido su obstáculo más feroz; mientras, Jacobo la ha engañado siempre, puesto que ama a Mirta. Para rematar su estocada, entrega al coronel Lamberti la carta que prueba el amor traicionero de Carignan por Mirta, su hermana.

La indignidad del protagonista

Mientras tanto, Jacobo se debate entre la muerte o la huida, las opciones de su existencia se van estrechando cada vez más. Escribe su testamento, que entrega a Balduino, su fiel sirviente. Su último plan es un salto al vacío: enviar a Balduino al rescate de su cartera en casa de Valmont; si esto fracasa, tiene un pasaporte falso para huir a Italia. Es consciente que estos caminos son tortuosos, peligrosos, y teme por Paulina. Al mismo tiempo, lo remuerde y angustia partir sin decirle nada a Mirta. Inesperadamente, llega a su casa uno de los conspiradores del atentado fallido al Emperador; su misión es la de reclamar a Jacobo los documentos secretos de sus actividades.

[46] ISAACS. *Obras Completas. Op. cit.*, vol. I, p. 127.

El vizconde sospecha de su errático comportamiento, y sus amigos temen una traición: no hay nada que hacer, sólo puede darles garantías a los conjurados de su integridad y su voluntad de impedir un desastre mayor. Es evidente para el vizconde que Jacobo está en manos del destino y ha perdido el control de su vida.

La escena de confrontación entre Jacobo y el coronel Lamberti está en el límite al que puede llegar su situación: este hombre, que hasta ahora lo había protegido, lo acusa de haberse burlado de su hija, de ser un hombre indigno, de haber provocado la humillación de Paulina, un tipo execrable y bajo. Para salvar la situación en medio de ese cataclismo moral le ofrece un trato: que reingrese al ejército del Emperador, quien le devolverá sus títulos, y promete enviar a sus cómplices al destierro, haciendo todo eso por el honor de su hija. Es un acuerdo sensato, práctico, que no parece que ofenda a nadie. Es una tabla de salvación para un condenado a muerte, Jacobo debería aceptarlo lleno de gratitud por la generosidad de su suegro, pero no es así: desenmascarado, golpeado, se niega a aceptar ese trato y se hunde más. Éste es el punto clave de inflexión en la obra, cuando Jacobo cree que su destino está cerrado y decide no negar más su pasión ciega por Mirta. Así, pide perdón, abandona a Paulina y se entrega a la fatalidad.

El último acto sucede en casa de los Valmont. Paulina ha ido a pedir a Mirta su promesa de salvar a Jacobo; a su vez, Mirta se prepara para realizar su matrimonio indeseado con el señor de Rambaut. Ambas mujeres comparten el destino de amores frustrados; en la despedida se perdonan y reconcilian. Son dos mujeres desgarradas, ya no hay nada que hacer. En un aparente acto de piedad, el conde de Valmont le cuenta a Mirta que ha negado batirse con Carignan y le devolverá sus papeles. Todo parece resolverse, entonces, en santa paz. Cuando un cierto orden parece restablecido, entran Balduino y Jacobo, de manera subrepticia, embozados y armados con pistolas. En el desenlace final, que ya se aproxima, se arremolina la tormenta de la pasión desbocada de Jacobo, quien se encuentra con Mirta y le pide que huyan, porque prefiere morir a tener que dejarla. Ella lo rechaza, le dice que debe volver con su esposa y su hijo, pues se acaba de casar con Rambaut. Éste es su sacrificio, su expiación, todo termina allí. Desencajado por la ira, grita y da voces contra el Conde;

entra Valmont, éste se niega a batirse; Mirta se interpone, mientras que se produce un forcejeo y Jacobo se dispara contra su pecho. El último en ingresar a la escena, crispada de emociones al límite, es el coronel Lamberti, quien en una suerte de ironía trágica, informa victorioso la compra de los papeles malditos que implicaban a Jacobo en el atentado, antes de percatarse de la escena de muerte.

El transgresor romántico

A diferencia de las dos obras anteriores, en *Paulina Lamberti* Isaacs ha realizado un trabajo de ingeniería textual diferente: la estructura argumental está más comprimida, los acontecimientos tienen una dinámica menos extensa, todo está amarrado a unos pocos elementos: la cartera perdida, la conspiración contra Napoleón desenmascarada, la voluntad de Paulina por salvar al héroe, su pasión por Mirta, el odio del Conde y la autodestrucción de Jacobo. La fábula es mucho mas orgánica, su tensión e interés está menos en los sucesos externos y mucho más en la oscura psicología interior del protagonista. Los hechos avanzan en el sentido de una fatalidad trágica provocada por la *hybris* del protagonista. Salvo la escena final, no hay giros espectaculares, visiones góticas, subterráneos ni torres tenebrosas; el procedimiento narrativo se atiene más a la lógica de las relaciones de conflicto. Es una obra más burguesa, menos aristocrática en su trasfondo histórico.

El contexto histórico de la fábula tiene todavía mucho interés, aunque en *Paulina Lamberti* esté más diluido. Opera como un recurso ambiental, pero a su vez elabora una cierta posición política contemporánea: es legitimista con respecto a los cambios que se han ido produciendo. Es claro que la figura de Napoleón está presente en las discusiones de la intelectualidad latinoamericana: en la novela *María*, su protagonista Efraín lee una biografía del Corso y el padre de Isaacs, en la vida real, tenía en su biblioteca el libro *Napoleón en Santa Elena*; es decir, la historia y los acontecimientos de Francia son seguidos paso a paso por la generación romántica latinoamericana. En *Paulina*, el autor cambia su posición política: claramente ahora está del lado de quienes representan el nuevo orden republicano y muestra una aristocracia decadente, tratando de sobrevivir con matrimonios de fortuna.

Lo más significativo de esta obra es la forma como está concebido el protagonista: Jacobo de Carignan. Son conocidas las cartas de Isaacs donde manifiesta sus dudas acerca de si titular la obra con el nombre de Paulina o de Jacobo. Lo que al final resulta evidente es que la acción dramática gira en torno al drama de Carignan. En los casos de Amy Robsart y María Adrian, ellas encarnan caracteres inocentes; la maldad está en el mundo. Con respecto a Jacobo, su conducta es más ambigua y problemática: todos quieren salvarlo, pero él se hunde en sus contradicciones, en la fiebre de una pasión trágica. Claramente Paulina lo perdona, también el coronel Lamberti, quien le ofrece, además, reivindicar sus títulos y restablecer su carrera militar, aunque él no acepta. En la hora decisiva, incluso Mirta se aparta y se arrepiente de su conducta como amante, mientras se reconcilia con Paulina. En el último acto ella hace evidente la "locura" de Jacobo, la irracionalidad de su comportamiento y lo conmina a que regrese con su esposa. Él elige el amor por Mirta, pero ella lo rechaza. Por tanto, Jacobo se levanta contra el mundo, se encamina hacia el abismo, porque lo esencial para él es la interioridad de sus sentimientos, la pasión que da sentido a su existencia, en lo cual se parece al personaje central del *Los Bandidos* de Friedrich Shiller[47]. Con su suicidio, Jacobo de Carignan se autodefine a sí mismo como un transgresor. Tal vez, en un sentido aristotélico, la catarsis que plantea la obra se produce al mostrar un hombre arrastrado por su naturaleza primaria, dominado por sus sentimientos, un tipo que ha perdido completamente el control. Al mismo tiempo, Isaacs construye el personaje con la dualidad de lo que significa la pasión como atracción del abismo, la oscura pulsión de querer hundirse en el fracaso ante la arremetida inevitable de la norma social.

Con la literatura romántica aparecen estos personajes, cuyo centro de conflicto es una dualidad profunda en la naturaleza humana; su valor, no obstante, reside en su capacidad para emanciparse del mundo que los encadena. Salta a la vista que Jacobo es un transgresor: engaña a su esposa, participa en una conspiración, miente y, en toda la extensión de la palabra, es un traidor. No sólo

[47] ACOSTA LÓPEZ, María del Rosario (2008) *Friedrich Shiller: Estética y Libertad*. Bogotá: UNAL. (Apartado: "El paso por el abismo: Los bandidos y la tragedia como fenómeno estético").

esto, sino que nunca expresa estar arrepentido. Ahora bien, Jacobo en su "inmoralidad" posee una "grandeza": reivindica su libertad para luchar contra lo que odia y huir hacia lo que ama. Los seres comunes y corrientes piensan que en la situación de Jacobo, su reacción debería ser de gratitud; eso sería lo sensato y lo virtuoso. Sin embargo, Jacobo siempre parece estar a punto de cometer alguna otra infamia; pertenece a esa extraña clase de hombres a quienes les apasiona la destrucción y el caos. Cuando le ofrecen la estabilidad, la prosperidad, la dignidad de su buen nombre, elige el sufrimiento. Estos son, en la terminología literaria de Dostoievski, los hombres del subsuelo, arremeten contra todo, se hunden en el barro.

PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA

Capítulo 7

HIPÓTESIS PROVISIONAL: FÁBULAS EXTRANJERAS Y ALEGORÍAS NACIONALES

Hay en Isaacs algo exótico y extravagante; su biografía crítica lo describe con rasgos preocupantes: hombre vehemente y arrogante, cuyo carácter le generaba muchos enemigos. Su espíritu guerrero, combativo, apasionado, le llevaría a alistarse en varias guerras, de modo que buena parte de su vida la pasó en campañas militares. Muchos le achacan la pérdida de sus propiedades familiares, porque su administración en medio de la crisis fue, al parecer, negligente. La maledicencia lo acusaba de actuar de manera deshonesta, hasta que se vio en la ruina. No se sabe muy bien por qué, pero sus compañeros de trabajo en la construcción del ferrocarril a Buenaventura no lo toleraban, hasta que lo persuadieron de renunciar. Éste fue el año de sus mayores sufrimientos (1864). Su ambigüedad política, hasta su adhesión definitiva al partido liberal, nunca le fue perdonada; los conservadores siempre lo consideraron un traidor. Sus ambiciones políticas y económicas se acompañaban de un excesivo amor propio y en sus relaciones comerciales se decía que era malo para pagar sus deudas. Se lo acusó de fanatismo en su lucha ideológica contra la iglesia católica. Buena parte de su vida la pasó lejos de su esposa y de sus hijos, todo indica que prefería mantenerse aislado, separado de sus seres queridos. Contrariamente a ese retrato, la cuestión podría plantearse de otra manera: el problema con Isaacs es que se

trataba de un hombre por encima de su medio y, en consecuencia, esencialmente incomprendido, un hombre honrado y maltratado. Ese espíritu indómito está representado más en su teatro que en la novela *María*.

En un balance final sobre el teatro de Isaacs, se comenzará declarando lo siguiente: hay dos momentos en su teatro. *Amy Robsart* es un puro ejercicio de adaptación de una novela histórica, famosa en su tiempo. Es un trabajo de aprendizaje sobre una enorme materia narrativa que debe ser vertida al molde dramático de escenas y diálogos. Mientras que, por otro lado, *Los Montañeses en Lyon* y *Paulina Lamberti*, son ya trabajos dramatúrgicos con una idea propia, los cuales sostienen en el subtexto un debate que atañe a la cultura nacional.

Al reinsertar a Jorge Isaacs en la cultura de su tiempo, es posible probar que su teatro alude y dialoga con la realidad histórica de su medio; ahora bien, lo hace de una manera alegórica. Para comprender su realidad, desde una perspectiva crítica, Isaacs adopta la máscara de las fábulas del folletín francés; estas son su medio, no su finalidad; pero esa era la forma literaria dominante de su época. Se puede afirmar que, entre esas historias de Francia, que son la materia básica de la dramaturgia de Isaacs, existe una relación alegórica con la historia de Colombia. Es notorio que lo denotativo es Francia, pero lo connotativo es Colombia. Lo que pasó con los textos teatrales de Isaacs fue que los costumbristas no entendieron, o no quisieron leer, estas alegorías y así pasaron a la posteridad. De hecho, obras muy representativas del período, como el *Jacobo Molai* (1851) de Santiago Pérez, trata de los reyes de Francia y del despojo de los caballeros Templarios; por tanto, no es a todas luces una anécdota de la historia nacional, y el *Pascual Bruno* (1857) de Leopoldo Arias Vargas, tampoco: su fábula es italiana y gira en torno a los amores desgraciados de la condesa de Castelnovo. No obstante, se sospecha que los eventos históricos del drama de la vida nacional, de la independencia de España y de las reformas liberales de mediados del siglo, tienen tanta inmediatez, de forma que muchos de los protagonistas de las guerras de independencia andan por allí sueltos y armados. Ésta pues, es una realidad viva, ardiente, que reclama cierto distanciamiento. No es fácil ni prudente abordar esos

temas de forma directa; por ello sirve muy bien tomar la historia de Francia o de Inglaterra como referente alegórico.

Se es consciente de que, en *Los Montañeses en Lyon* y en *Paulina Lamberti,* el contexto de las guerras de la independencia y de las grandes transformaciones revolucionarias de mediados del siglo resuena en la imaginación de Isaacs y son el motor de la reflexión dramática en sus obras. Mientras que en lo político Francia e Inglaterra proporcionan a las nuevas repúblicas los modelos constitucionales de las grandes reformas, en lo cultural, era la literatura romántica de esos mismos países la que proporcionaba los conflictos de clase que acá comenzaban a vivirse. Es claro que el teatro de Isaacs nace de las circunstancias personales de la ruina de su aristocrática familia y del debate político que las transformaciones radicales de los liberales de mediados del siglo provocan. Sus dos primeras obras pueden ser catalogadas como obras de reacción conservadora; y la última, de influencia liberal. La ideología liberal es dominante en esa época: son los liberales el factor dinámico de las transformaciones sociales y, en el teatro de Isaacs, ocupa un primer plano la lucha entre el viejo orden monárquico (colonial) y el nuevo orden republicano. La función del teatro de Isaacs tendía a ser conciliadora, de condena a la guerra civil y al terror de las matanzas; como en *María Adrian*, donde se representan los efectos devastadores de la ira popular jacobina, y en Jacobo de Carignan, su incapacidad de aceptar el nuevo orden republicano, su arraigado resentimiento.

La lógica del amor tiene en estas obras una base político-social. Ambos son textos donde se discuten las relaciones entre clases desiguales y la tragedia del matrimonio o su imposibilidad; ambos son textos que ponen en escena relaciones triangulares, entre aristócratas y plebeyos, que terminan mal. El ejemplo claro está en *Paulina Lamberti*: ella ama a Jacobo, se ha casado con él, pero éste ama a Mirta, de su misma clase, y no puede soportar vivir con la hija del coronel Lamberti, surgido de las filas revolucionarias de Napoleón. Se puede interpretar el retorno de Jacobo al primer amor como una obsesión de Isaacs, como una regresión a la matriz de las relaciones monárquicas de su infancia-adolescencia, destruidas por la revolución republicana. Su pulsión autodestructiva sería entonces signo de su incapacidad de vivir en un mundo burgués-liberal. El matrimonio

de Jacobo con Paulina estaba llamado a convertirse en el ideal de reconciliación de la nueva sociedad, pero fracasa; mientras que la relación Jacobo-Mirta encarna el antiguo régimen. En el caso de la plebeya María Adrian y el conde Luciano de Gramont, en ellos el amor triunfa, pero la sociedad impide su matrimonio. Esa relación tampoco encaja en el nuevo orden, demasiada ira y venganza intoxican la atmósfera. El periodo de su teatro será para Isaacs de negación, a la vez que la visión romántica afirmativa surgirá en *María* de forma paradójica, como novela que propone un ideal de integración fundado en el viejo orden colonial, jerárquico y excluyente.

Desde el punto de vista de la filosofía romántica, habría de señalarse que en Paulina Lamberti, Jacobo, en su "inmoralidad", posee una grandeza que lo hace atractivo para su tiempo: reivindica su libertad para luchar por lo que él cree y hundirse en el abismo. No se puede olvidar que la libertad es el gran tema social e individual del liberalismo y la democracia. En las dudas y conflictos interiores de estos personajes está el debate de una sociedad en guerra consigo misma. Ha sido descrita, en los libros de José María Samper (1828-1888), contemporáneo de Isaacs, como la contradicción entre los sentimientos y la razón, la escisión de la personalidad en dos mitades que están en contienda y son enemigas. Los individuos de la sociedad en que vive Isaacs, de mediados del siglo XIX, están profundamente escindidos entre los valores de una tradición colonial, hispánica, y los nuevos valores de la sociedad liberal, que son vividos por la elite como una fatalidad catastrófica. Alegóricamente, Jacobo de Carignan encarna al anti-héroe de esa sociedad, al mismo anti-héroe que para muchos representa la vida errática de Isaacs, profundamente alterada. Jacobo no acepta su tiempo, rechaza el tipo de vida al que lo ha arrojado la historia: todo le es dado para salvarse e inscribirse en la sociedad como un ciudadano de bien, recuperando su posición, consolidando un próspero proyecto de vida burguesa con Paulina, pero no puede o no quiere hacerlo. Está fatalmente atado al pasado de su historia social, mientras una fuerza irracional lo empuja a la destrucción.

Espero haber podido responder a la pregunta: ¿Porqué leer el teatro romántico de Isaacs, así como todo ese teatro del siglo XIX latinoamericano, que ha sido tan sistemáticamente rechazado? La pri-

mera razón es la de comprender que existe una tradición dramática nacional borrada de la conciencia del teatro colombiano moderno. Sería necesario restituirle al teatro los autores y los textos de un canon básico que está perdido en los archivos donde concilian el sueño las polillas. En segundo lugar, he querido analizar e interpretar ese teatro en la doble perspectiva del significado estético de esos textos y su conexión con la vida social y cultural de su época.

PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA LÓPEZ, María del Rosario (2008) *Friedrich Shiller: Estética y Libertad.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

BEGUIN, Albert (1954) *El Alma Romántica y el Sueño*. México: Fondo de Cultura Económica.

BERLIN, Isaiah (2000) *Las Raíces del Romanticismo*. Madrid: Taurus.

LLERAS CAMARGO, Alberto (1991) *Mi Gente.* 4ª Ed. Bogotá: El Ancora Editores.

CARNICELLI, Américo (1975) *Historia de la Masonería 1833-1940*. Bogotá: Cooperativa Nacional de Artes Gráficas. Tomo II.

CARVAJAL, Mario (1973) *Vida y Pasión de Jorge Isaacs*. Cali: Carvajal y Cía.

COLMENARES, Germán (2008) *Partidos Políticos y Clases Sociales*. Medellín: La Carreta Editores.

CULLER. Jonathan (2000) *Breve Introducción a la Teoría Literaria*. Barcelona: Editorial Crítica.

HALPERIN DONGHI, Tulio (1975) *Historia Contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza.

ISAACS, Jorge (2006) *María*. MCGRADY, Donald (ed.) Bogotá: Universidad Externado de Colombia.

_____ (2005-2007) *Obras Completas.* María Teresa Cristina (ed. crít.) Bogotá: Universidad Externado de Colombia, etc. Vols. I, II y III.

JARAMILLO URIBE, Jaime (1994) *La Personalidad Histórica de Colombia y otros ensayos*. Bogotá: El Ancora Editores.

_____ (2001) *El Pensamiento Colombiano en el siglo XIX.* Bogotá: Ediciones Uniandes.

JIMÉNEZ, David (2009) *Historia de la Crítica Literaria en Colombia: 1850-1950*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

MUKAROVSKY, Jan. (2000) *Signo, Función y Valor: Estética y Semiótica del Arte*. Bogotá: Plaza y Janes Editores.

LAMARTINE, Alphonse de (1956) *Historia de los Girondinos*. México: Editorial Continental. Tomo III.

LAMUS, Marina (2000) *Estudios Sobre la Historia del Teatro en Colombia*. Alcaldía de Bogotá. Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

LIÉVANO AGUIRRE, I. (2002) *Rafael Núñez*. Bogotá: Intermedio Editores.

MAYA, Rafael (1982) *Obra Crítica*. Bogotá: Banco de la República. Tomo I.

_____ (1952) "Prólogo 'Paulina Lamberti'". En: *Revista Bolívar.* Bogotá: Ministerio de Educación Nacional. N° 12.

MEJÍA DUQUE, Jaime (1979) *Isaacs y María: el Hombre y su Novela*. Medellín: La Carreta Editores.

MEJÍA PRADO, Eduardo (2008) *Campesinos, Poblamiento y Conflictos: Valle del Cauca 1800-1848*. Cali: Universidad del Valle.

MENTON, Seymour (2007) *La Novela Colombiana: Planetas y Satélites*. México: Fondo de Cultura Económica.

MAUROIS, André (1985) *Napoleón*. Barcelona: Biblioteca Salvat.

NIETO ARTETA, Luís Eduardo (1942) *Economía y Cultura en la Historia de Colombia*. Bogotá: Siglo XX Editores.

PADILLA CHASING, Iván Vicente (2008) *El Debate de la Hispanidad en Colombia.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

PAVIS, Patrice (1990) *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós.

SOBOUL, Albert (1987) *La Revolución Francesa*. Barcelona: Ediciones Orbis.

SORIANO LLERAS, Andrés (1958) *Biografía de Lorenzo María Lleras*. Bogotá: Editorial Sucre.

TIRADO MEJÍA, Álvaro (Dir. Científico y académico) (1989) *Nueva Historia de Colombia*. Bogotá: Planeta. Tomo II.

_____ (1989) *El Estado y la Política en el siglo XIX*. Bogotá: El Ancora Editores.

VALENCIA. GOELKEL, Hernando (dir. acad.) (1988) *Manual de Literatura Colombiana*. Bogotá: Planeta-Procultura. Tomo I.

VALLEJO MURCIA, Olga; LAVERDE OSPINA, Alfredo (coords.) (2009) *Visión Histórica de la Literatura Colombiana*. La Carreta Editores, Medellín.

VELASCO MADRIÑÁN, Luis Carlos (1987) *Jorge Isaacs: El Caballero de las Lágrimas*. Cali: Litocencoa.

VILLEGAS, Juan (1997) *Para un Modelo de Historia del Teatro*. California: Universidad de Irving, etc..

WATSON, Maida; REYES, Carlos José (1978) *Materiales para una Historia del Teatro en Colombia.* Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, etc.

Universidad del Valle

Programa Editorial

Ciudad Universitaria, Meléndez
Cali, Colombia
Teléfonos: (+57) 2 321 2227
321 2100 ext. 7687
http://programaeditorial.univalle.edu.co
programa.editorial@correounivalle.edu.co