

3803

Historia y Sociedad

ISSN: 0121-8417

ISSN: 2357-4720

Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la
Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín

Correa-Serna, Nancy-Yohana

**"El seductivo recato de la Virgen cristiana". Representaciones
de género y apropiaciones de María de Jorge Isaacs, 1867-1950***

Historia y Sociedad, núm. 40, 2021, Enero-Junio, pp. 260-296

Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín

DOI: <https://doi.org/10.7440/res64.2018.03>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=380370313012>

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

UAEM
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

“El seductivo recato de la Virgen cristiana”. Representaciones de género y apropiaciones de María de Jorge Isaacs, 1867-1950*

Nancy-Yohana Correa-Serna**

DOI: <http://dx.doi.org/10.15446/hys.n40.80133>

Resumen | El artículo aborda las representaciones de género en la novela *María de Jorge Isaacs*, y en las diversas apropiaciones que se hicieron de la obra para el teatro, la radio y el cine desde finales del siglo XIX y durante toda la primera mitad del siglo XX. Tanto la novela, como los registros existentes de su transposición para otros medios son considerados como productos intelectuales, los cuales fueron producidos en contextos particulares y puestos en circulación en diferentes medios, con las variaciones correspondientes para responder a los públicos a quienes estaban dirigidas. En el periodo estudiado, *María* fue leyenda dramática (1892), zarzuela (1903), película (1922) obra de teatro (1932, 1935 y 1940), poema romántico para la radio (1940) y radionovela (1950). El interés por la novela se evidencia en los diferentes formatos para los cuales fue apropiada, lo que implica preguntarnos sobre lo siguiente: ¿por qué *María* gozó de tanta aceptación en Colombia en la primera mitad del siglo XX?, ¿qué tanto contribuyó en perpetuar las representaciones de género predominantes en el país durante dicha época?, ¿cuáles estereotipos femeninos y masculinos privilegió? Para tal efecto se analizaron la leyenda dramática, algunos vestigios de la zarzuela y del largometraje, los diecisiete episodios transmitidos por la radio, y aunque no se contó con las obras de teatro y el poema romántico, otras fuentes nos permitieron observar el impacto que causó su transposición y algunas discusiones gestadas a partir de las mismas.

Palabras clave | teatro; cine; radio; literatura; historia cultural; género; Jorge Isaacs.

* **Recibido:** 5 de junio de 2019 / **Aprobado:** 11 de abril 2020 / **Modificado:** 4 de noviembre de 2020. Artículo de investigación derivado de la tesis doctoral “De las tablas al estudio de grabación. Mujeres en escena en Colombia, 1897-1954”, la cual fue dirigida por el profesor Andrés Villegas-Vélez. No contó con financiación.

** Doctora en Historia por la Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín (Medellín, Colombia). Profesora del Tecnológico de Antioquia Institución Universitaria (Medellín, Colombia). Estudiante de doctorado en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud de la Universidad de Manizales y de La Fundación Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano (CINDE) (Manizales, Colombia). Integrante del grupo de investigación Historia, Espacio y Cultura de la Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín (Medellín, Colombia)  <https://orcid.org/0000-0001-6757-6029>  nycorreas@unal.edu.co



Cómo citar / How to Cite Item: Correa-Serna, Nancy-Yohana. “El seductivo recato de la Virgen cristiana”. Representaciones de género y apropiaciones de *María de Jorge Isaacs, 1867-1950*. *Historia y Sociedad*, no. 40 (2021): 260-296. <http://dx.doi.org/10.15446/hys.n40.80133>



“The Seductive Modesty of the Christian Virgin”. Representations of Gender and Appropriations of Jorge Isaacs’ *María*, 1867-1950

Abstract | The article addresses the representations of gender in the novel *María* by Jorge Isaacs, and in the various appropriations that were made of the work for theater, radio and cinema, since the end of the 19th century and throughout the first half of the twentieth century. Both the novel and the existing records of its transposition for other media are considered as intellectual products, which were produced in particular contexts and put into circulation in different media, with the corresponding variations to respond to the audiences to whom they were addressed. In the studied period, *Maria* was Dramatic Legend (1892), Zarzuela (1903), Film (1922) Play (1932, 1935 and 1940), romantic poem for radio (1940) and radio soap opera (1950). The interest in the novel is evident in the different formats for which it was appropriated, which implies asking ourselves about the following: why did *María* enjoy such acceptance in Colombia in the first half of the 20th century? How much did it contribute in perpetuating the predominant gender representations in the country during that time? Which feminine and masculine stereotypes did it privilege? For this purpose, the dramatic legend, some vestiges of the zarzuela and the feature film, the 17 episodes of the radio broadcast were analyzed, and although the material for the plays and the romantic poem were not available, other sources allowed us to observe the impact caused by its transposition, and some discussions gestated from them.

Keywords | theater; cinema; radio; literature; cultural history; gender; Jorge Isaacs.

“A modéstia sedutora da virgem cristã”. Representações de gênero e apropriações no livro *María* de Jorge Isaacs, 1867-1950

Resumo | O artigo aborda representações de gênero no romance *Maria* de Jorge Isaacs, e nas várias apropriações que foram feitas do trabalho para teatro, rádio e cinema, desde o final do século 19 e ao longo da primeira metade do século 20. Tanto o romance como os registros existentes de sua transposição para outras mídias são considerados produtos intelectuais, produzidos em contextos particulares e colocados em circulação em diferentes mídias, com as correspondentes variações para responder às audiências. No período estudado, *Maria* foi lenda dramática (1892), zarzuela (1903), filme (1922), peça teatral (1932, 1935 e 1940), poema romântico para rádio (1940) e radionovela (1950). O interesse pelo romance é evidente nos diferentes formatos para os quais foi apropriado, o que implica perguntar-nos sobre o seguinte: por que *Maria* desfrutou dessa aceitação na Colômbia na primeira metade do século 20? Com quanto contribuiu para perpetuar as representações de gênero predominantes no país durante esse tempo? Quais estereótipos

masculinos e femininos privilegiou? Para tanto, analisaram-se a lenda dramática, alguns vestígios da zarzuela e do longa-metragem, os 17 episódios transmitidos na rádio e, embora não houvesse acesso às peças nem ao poema romântico, outras fontes permitiram observar o impacto que causou sua transposição, e algumas discussões que surgiram a partir deles.

Palavras-chave | teatro; cinema; rádio; literatura; história cultural; gênero; Jorge Isaacs.

Introducción

“Nada más hermoso que reclinarse en el sofá y leer una novela”, afirma un narrador del siglo pasado. Se refiere, sin duda, al grado de goce liberador de tensiones que puede provocar una obra narrativa. La idea que uno se hace del que asiste a una representación teatral viene a ser justamente lo contrario. Se imagina uno a un hombre que con todas las fibras tensas sigue la acción.¹

*María*² de Jorge Isaacs fue la novela por excelencia del siglo XIX en Colombia. En su narrativa se condensó una buena parte de los ideales conservadores de nación en la segunda mitad de aquel siglo³. Si bien, antes de su aparición en 1867, ya se habían publicado más de cincuenta novelas de autores nacionales⁴, la importancia de la obra radicó en que contribuyó con la circulación de diferentes representaciones sociales de las élites económicas y culturales del país, que vieron en su temática y en su amplia recepción una posibilidad para fortalecer la dimensión cultural de sus proyectos políticos. Por eso no extraña que en 1892, Ernesto O. Palacio escribiera una leyenda dramática basada en la obra, la cual se subió a escena el mismo año en el Teatro de Barranquilla; o, que con el fin de promover un teatro nacional, fuera *María* adaptada como zarzuela y escenificada por la Compañía Colón en 1903. Por otro lado, en 1922 se estrenó como película bajo la dirección de Máximo Calvo y de Alfredo del Diestro; en 1932 se escenificó en el Teatro de Barranquilla, en el Teatro Bolívar de Medellín y en el Teatro Colón de Bogotá, por la Compañía Rambal; en 1935 hizo parte del repertorio del Grupo Escénico de la Acción Social de Medellín, y en 1940 del de la Compañía Ortiz de Pinedo de España, que se presentaba en la misma ciudad. A la radio llegó en 1940 como poema romántico, de la mano de la compañía radioteatral de Marina Ughetti, y en 1950, Enrique de la Hoz dirigió los diecisiete capítulos, que le dieron vida a la obra en la radionovela de la Radiodifusora Nacional de Colombia.

1. Walter Benjamin, *Brecht. Ensayos y conversaciones* (Montevideo: Arca, 1970), 7.

2. Jorge Isaacs, *María* (Bogotá: Imprenta de José Benito Gaitán, 1867).

3. Para el profesor Gilberto Loaiza se trata de la concreción del canon de la novela nacional por parte de los escritores del catolicismo. Gilberto Loaiza Cano, *Poder letrado. Ensayos sobre historia intelectual en Colombia, siglos XIX y XX* (Cali: Universidad del Valle, 2014), 149.

4. Marco Palacios, “Caballero sin reposo: Jorge Isaacs en el siglo XIX colombiano”, *Historia Mexicana* 62, no. 2 (2012): 689, <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/180>

La revisión de la novela desde una óptica intermedial, intertextual e intercontextual permitirá comprender cómo los diferentes medios a través de los cuales circuló aportaron desde su propia materialidad sellos muy particulares de acuerdo al público al que estaban dirigidas, en un contexto en el cual la puesta en escena en diversos escenarios presuponía las expectativas de quienes se apropiaron de los discursos de la pieza en sus diferentes manifestaciones. Así, el estudio de las formas que les confirieron su existencia y de los renovados sentidos de que fue investida la obra serán el objeto de análisis que guiará esta reflexión, en la cual, la producción, la circulación y la apropiación de las representaciones sociales permitirán reflexionar sobre las representaciones de género en Colombia, en el marco de la consolidación, siempre incompleta, de una identidad nacional plural. La reflexión sobre las representaciones de género tanto en la obra literaria como en sus apropiaciones nos llevan a identificar, no solo los estereotipos de lo masculino y de lo femenino prevalecientes sino también comprender cómo el género, como reglamento implícito, como norma reguladora, como elemento constitutivo de las relaciones sociales reforzó las asimetrías entre los géneros.

El género entendido como reglamento, según Judith Butler, “es una forma de poder social que produce el campo inteligible de los sujetos, y un aparato que instituye el género binario”⁵. Además, “funciona como una condición de inteligibilidad cultural para cualquier persona”⁶, una que cobró diferentes matices en el periodo estudiado, los cuales permitieron que algunas mujeres contaran con algún tipo de agencia desde las márgenes o desde intersticios, en la Colombia de finales del siglo XIX y de la primera mitad del XX. En dicha época, se consolidó una “hegemonía conservadora”, acompañada por un lento despegue industrial iniciando en el siglo XX, a la que siguió el ascenso del Partido Liberal, desde 1930 hasta 1946. A su vez, nos recuerda Pablo Rodríguez que el ideal femenino que se construyó y se puso en circulación desde mediados del siglo XIX y con plena vigencia hasta 1960, correspondió con el ideal de la madre devota y abnegada; esta idealización de la madre se acompañó de unas funciones en el plano social, moral y político, que se apalancaron en la exaltación de esta por parte de la Iglesia católica. Para la puesta en circulación de este ideal los políticos, pedagogos y escritores confluyeron en reproducir este estereotipo femenino. Al respecto, Pablo Rodríguez afirma que:

El triunfo político del conservadurismo, su poder hegemónico sobre las instituciones por cerca de cincuenta años continuos, el fortalecimiento de la Iglesia y la firma del Concordato entre el Estado y el papado en 1886, que definieron la religión católica como la oficial y única, trazaron el sendero para la afirmación de valores tradicionales en la cultura y la mentalidad colombianas. La proclamación del dogma de la

5. Judith Butler, *Deshacer el género* (Barcelona: Paidós, 2006), 78.

6. Butler, *Deshacer el género*, 83.

Inmaculada Concepción en 1854 marcó el inicio de la devoción mariana, culto que tuvo enorme difusión y arraigo en Colombia. El mensaje mariano equiparó a la madre ideal con los valores de pureza, abnegación y sacrificio que encarga la Virgen María.⁷

De esta manera las mujeres fueron confinadas al espacio doméstico, al espacio privado, en el marco del modelo de la “Sagrada Familia”, del “hogar dulce hogar”, en el que se consolidó la división sexual del trabajo. Por tal motivo la monogamia fue la norma establecida y de las mujeres se esperaba que cuidaran de su “virtud” hasta el matrimonio, el cual se debía consumar solo en función de la procreación. De acuerdo con Ximena Pachón el hogar se constituía como,

El verdadero “santuario” de la mujer, donde ella debía desplegar todas sus virtudes como cristiana y sus conocimientos sobre una administración del hogar que debía ser manejado con austeridad, sencillez, orden y aseo. Su principal responsabilidad era hacer de su hijo un “buen cristiano” y hacer de su hogar un “templo doméstico” donde se debía fomentar un culto a la iglesia y a la religión.⁸

Según Suzy Bermúdez el romanticismo adoptó un rol trascendental en este aspecto, ya que por medio de publicaciones periódicas y de libros se pusieron de manifiesto sentimientos idílicos de amor y la imagen de un hogar idealizado, que debía estar en cabeza de la mujer, en lo concerniente a mediar en los conflictos y en preservar la convivencia dentro de este⁹, entre los otros aspectos ya señalados. Si en este ideal de orden social y de género las mujeres debían ocupar el espacio privado, Pachón nos recuerda que el lugar de los hombres era el espacio público: “El mundo de la política, de los negocios y del trabajo, pero era dentro de la familia donde desplegaba y ejercía su indiscutible autoridad”¹⁰.

En este contexto, la obra de Isaacs y sus diversas apropiaciones permiten avanzar en la comprensión del acontecer cultural colombiano de la primera mitad del siglo XX, porque como bien lo señala Gilberto Loaiza, una novela es un hecho histórico, un producto intelectual que rebasa las circunstancias de su artífice y “su proceso de creación, publicación y recepción está inmerso en una discusión de época; es una respuesta a determinados dilemas y resulta ser una propuesta de solución o una de las tantas perspectivas de esa

.....

7. Pablo Rodríguez, “La familia en Colombia”, en *La familia en Iberoamérica 1550-1980*, coord. Pablo Rodríguez (Bogotá: Convenio Andrés Bello – Universidad Externado de Colombia, 2004), 273.

8. Ximena Pachón, “La familia en Colombia a lo largo del siglo XX”, en *Familias, cambios y estrategias*, eds. Yolanda Puyana-Villamizar y María-Himelda Ramírez (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia – Alcaldía Mayor de Bogotá – Secretaría Distrital de Integración Social, 2007), 148.

9. Susy Bermúdez, “Familia y hogares en Colombia durante el siglo XIX y comienzos del XX”, en *Las mujeres en la historia de Colombia. Tomo II. Mujeres y sociedad*, dir. Magdala Velásquez-Toro (Bogotá: Norma – Consejería Presidencial para la Política Social, 1995), 248.

10. Pachón, “La familia en Colombia a lo largo del siglo XX”, 147.

discusión”¹¹. Fue tal la importancia de la obra de este autor, que *María* se ha adaptado en diferentes países para la televisión y para el cine, lo que nos permite reflexionar en lo particular que resulta que esta novela se haya podido cargar de sentido en tantos registros y en una temporalidad tan amplia.

El acercamiento a la apropiación de *María* para diferentes medios, el teatro, el cine y el radioteatro, se hace desde la disciplina histórica, que concibe los productos culturales como unos productores activos de representaciones, en un marco de relaciones sociales, entre ellas las de género. Podemos entonces, partir de algunas preguntas que se hacía Roger Chartier, cuando investigó sobre la apropiación que realizaron William Shakespeare y John Fletcher de la historia de Cardenio, Luscinda, Fernando y Dorotea, narrada entre los capítulos 23 y 47 del *Quijote*¹². Los interrogantes giraban sobre la posibilidad de hacer una comedia con la citada historia, fragmentada y discontinua, la relación que en las tablas se podría establecer entre la historia de amor y las desventuras de don Quijote y, finalmente, las implicaciones del impacto plural que tuvo la impresión de esta historia en 1604¹³.

A lo anterior debemos sumarle el interés que despertaba no solo la transposición para el teatro, sino también para el cine y para el radioteatro. Además, como se mencionó anteriormente, es necesario detenerse en las condiciones de existencia de las obras y de sus enunciados, pues esta novela y sus posteriores apropiaciones jugaron unos roles específicos, tanto en la difusión de ciertos ideales de nación¹⁴, como en la producción y en la puesta en circulación de unas representaciones de género, objeto central en nuestro caso. Será pues necesario, indagar por las condiciones de posibilidad de este relato y producciones y preguntarnos por qué gozó, a diferencia de otras novelas, de múltiples apropiaciones.

En *María* cobra mucha fuerza la movilidad textual señalada por Roger Chartier para otras experiencias. Además de la adaptación teatral de 1892, cuyo libreto ha perdurado y de los diecisiete capítulos de la radionovela *María*, que se transmitió en 1950 por la emisora Radio Difusora Nacional de Colombia y que hoy posee Señal Memoria, se conservan las partituras de la zarzuela, 25 segundos del largometraje y los escasos registros en prensa de los montajes teatrales y radioteatrales. Estas movilidades, leídas en clave de género, no podrían entenderse fuera del marco de unas apropiaciones, de las cuales dos de ellas estuvieron a cargo de mujeres. Dichas apropiaciones se conciben como un procedimiento de interpretación de un lector, pues las obras no son poseedoras de un significado rígido o definitivo, sus

11. Gilberto Loaiza-Cano, “La nación en novelas (Ensayo histórico sobre las novelas *Manuela* y *María*. Colombia, segunda mitad del siglo XIX)”, en *La nación imaginada. Ensayos sobre los proyectos de nación en Colombia y América Latina en el siglo XIX*, comp. Humberto Quiceno-Castrillón (Cali: Universidad del Valle, 2015), 137.

12. Roger Chartier, *Escuchar a los muertos con los ojos* (Buenos Aires: Katz, 2008), 57. La reflexión sobre la adaptación de los amores de Cardenio y Luscinda, la amplía el autor en el trabajo Roger Chartier, *Cardenio entre Cervantes y Shakespeare. Historia de una obra perdida* (Buenos Aires: Gedisa, 2012).

13. Chartier, *Escuchar a los muertos*, 58.

14. Loaiza-Cano, “La nación en novelas”, 134.

sentidos varían en la medida en que se construye el marco de su recepción y dependen de las exigencias, intereses y expectativas de los espectadores que se las apropián¹⁵.

Las expectativas de quienes las adaptaron y le confirieron a la obra nuevos significados en diferentes épocas y que propiciaron una movilidad de la obra en diferentes medios y contextos, precisa de una mirada intermedial, pues como lo plantea Luis Thenon existe una complejidad en “el entrecruzamiento de las escrituras y de los desarrollos artísticos, propios a los universos cinematográficos, teatrales, literarios y scripto-tecnológicos, [que] pone frente a nosotros un desafío de valoraciones múltiples”¹⁶. En este sentido, el acercamiento a las obras supone un enfoque intermedial, ya que se centra en las relaciones de los medios en los cuales se materializaron las mismas, lo que puede ayudarnos a comprender “el impacto de los cambios tecnológicos en las formas de producción/representación, distribución, exhibición y recepción”¹⁷. Partimos de un enfoque intertextual, porque revisa la relación entre la novela y los libretos para el teatro, el cine y el radioteatro, pero que toma fuerza con la trans-escritura, que remite a la modificación de los textos, pues “el pasaje de un medio a otro exige la reconfiguración de los contenidos semánticos, las categorías temporales, las instancias enunciativas y los componentes pragmáticos que permiten la actividad comunicativa”¹⁸, es decir, la apropiación de los textos originales y de los ya apropiados. Y uno intercontextual, debido a que se pregunta por los contextos en los cuales se produjeron las diferentes adaptaciones.

Según Roger Chartier, las formas del texto no solo se reducen a la parte material de un texto, sino que también incluye sus representaciones y su forma de lectura; dada esta particularidad, y la pertenencia de todo lector a una “comunidad de interpretación”, es posible afirmar, con este autor, que “la cultura de lo impreso puede articular y gobernar las prácticas más corporales y espontáneas”¹⁹. El mismo Chartier, en otras contribuciones, ha explicado ampliamente cómo la constitución de la esfera privada halla su sostén fundamental en prácticas de lectura y escritura, individuales y grupales²⁰. Observar la materialidad de los textos, entonces, no implica reducir las piezas literarias a su simple condición de fuente

.....

15. Roger Chartier, *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII* (Barcelona: Gedisa, 2005), 21.

16. Luis Thenon, “Nota editorial. Teatro, cine y literatura. Aproximaciones desde la intertextualidad y problemáticas interculturales”, *Escena. Revista de las Artes* 76, no. 2 (2017): 2, <https://doi.org/10.15517/es.v76i2.29056>

17. Asunción López-Varela-Azcárate, “Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación”, *Cuadernos de Información y Comunicación* 16 (2011): 96, https://doi.org/10.5209/rev_CIYC.2011.v16.5

18. Bértold Salas-Murillo, “Apuntes a la trans-escritura: el caso del par teatro-cine”, *Escena. Revista de las Artes* 76, no. 2 (2017): 17, <https://doi.org/10.15517/es.v76i2.28063>

19. Roger Chartier, *Cultura escrita, literatura e historia. Conversaciones con Roger Chartier* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1999), 45.

20. Roger Chartier, *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la renovación francesa* (Barcelona: Gedisa, 1995).

documental, sino que permite, más bien articular las representaciones de las prácticas y las prácticas de las representaciones, lo que exige restituir, en su dimensión global, el proceso en el que un texto se transforma en libro o en otro soporte para diversas formas de lectura²¹.

Vistas así las cosas, podríamos afirmar que los diversos registros de la novela como texto impreso, como libro, nos permiten inferir que se trata de un discurso que ha puesto en marcha un arsenal de representaciones sociales, compartido por una comunidad de interpretación, que a su vez ha circulado, apropiado y transformado tales representaciones. Aunque no se trata de un texto con un potencial tan rico en lo práctico, como los tratados de comportamiento o de urbanidad y los textos religiosos, podemos asumir que fue capaz de materializarse en ciertas prácticas y comportamientos específicos. Su aparición como pieza teatral y como novela en su formato radial, nos dan cuenta de su capacidad de síntesis o visibilización de elementos particulares de un ambiente o clima cultural preciso. Asimismo, la materialidad de estos otros formatos, básicamente en lo que respecta a su capacidad tecnológica de difusión, hará posible unos nuevos movimientos entre las representaciones y las prácticas.

Jorge Isaacs y María

Las interpretaciones de esta novela, cuya primera edición data de 1867²², son múltiples y diversas; han corrido verdaderos ríos de tinta en la necesidad de establecer varios puntos, tales como el supuesto carácter autobiográfico de la obra (figura 1), el interesante abordaje del paisaje que contiene²³, la descripción de los elementos gastronómicos²⁴, los conflictos psicológicos de los personajes²⁵ e incluso las representaciones de género²⁶. Si bien los análisis literarios son numerosos²⁷, no se cuenta todavía con interpretaciones amplias desde el punto de vista de la historiografía; la aproximación a la literatura como fuente histórica no ha sido un ejercicio constante para los historiadores colombianos, que prefieren un acercamiento a fuentes distintas²⁸. Acá no se pretende un análisis exclusivo de la novela, aunque se aborden inicialmente algunos puntos a ese respecto; la pregunta central, más

21. Chartier, *Cultura escrita*, 114-115.

22. La primera edición de 1867 tuvo un tiraje de 800 ejemplares y fue armada por “el cajista Madiedo” en el taller de José Benito Gaitán. Luis-Carlos Velasco-Madriñán, *Jorge Isaacs. El caballero de las lágrimas* (Cali: América, 1942), 127.

23. Oscar Buitrago, Nelson Londoño y Pedro Martínez, “María y el proyecto de refundación del Valle del Cauca”, *Polígramas*, no. 23 (2005): 153-196.

24. Germán Patiño-Ossa, *Fogón de negros. Cocina y cultura en una región latinoamericana* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012), 51 y ss.

25. Cristina Valcke, “Las mujeres en María”, *Polígramas*, no. 23 (2005): 199-222.

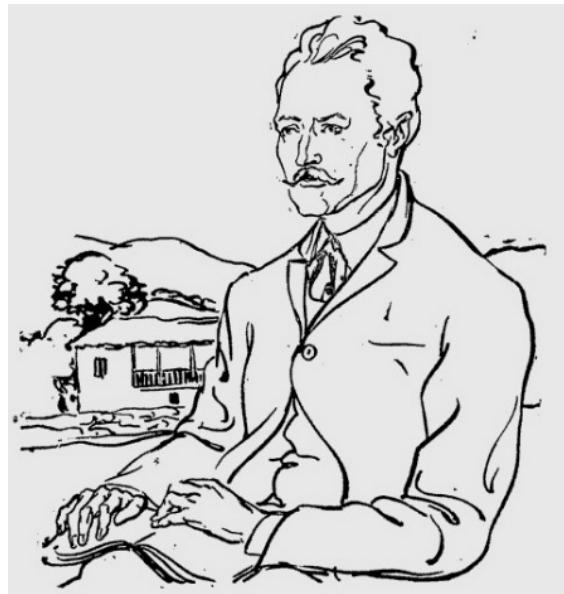
26. Gilma Betancourt, “María o el deber ser de las mujeres”, *La manzana de la discordia* 3, no. 1 (2008): 113-129.

27. Uno de los análisis literarios más conocidos y citados es Doris Sommer, *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2009).

28. Loaiza-Cano, “La nación en novelas”, 135-137.

bien, es cómo pudo mantenerse vigente este conjunto de representaciones sociales a través de una transición intermedial. Por casi un siglo y medio estas representaciones fueron apropiadas y puestas en circulación, cada uno de esos medios, con sus particularidades, implicó renovaciones y estrategias tanto de guionistas y escritores encargados de adaptar la obra decimonónica, como en el equipo de actores y de actrices que la llevaron a escena.

Figura 1. Dibujo de Jorge Isaacs en la hacienda El Paraíso por Trujillo



Fuente: Manuel-Antonio Valle, "La vida turbulenta de un grande americano. Jorge Isaacs", *El Tiempo*, 4 de mayo de 1941, 3.

María, como ya se dijo, se publicó en 1867, en la imprenta de Gaitán y se hicieron dos ediciones más en la imprenta de Medardo Rivas en 1869 y 1878. En 1922 apareció una edición definitiva en la imprenta de Camacho Roldán y Tamayo basada en un ejemplar de la primera edición corregida de puño y letra del autor, que facilitaron, de modo póstumo, sus herederos²⁹. Según Mauricio Doménici, Jorge Isaacs escribió sus dramas a la par que María³⁰, un dato no menor para el interés general de esta reflexión, que se ocupa también del arte

.....
29. Los datos los aporta Gustavo Mejía en las notas de la edición de Ayacucho. Jorge Isaacs, María (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978), xxxiii. Ver también Ignacio Rodríguez-Guerrero, *Ediciones de la novela María de Jorge Isaacs (1867-1967)* (Pasto: Imprenta del Departamento, 1967).

30. Mauricio Doménici, *El teatro de Jorge Isaacs. Identidades y contextos* (Cali: Universidad del Valle, 2012), 19.

dramático. Tal vez sea válido pensar que el encuentro de Isaacs con el teatro se debía en parte a la figura de Lorenzo María Lleras y su intensa actividad teatral en el Colegio del Espíritu Santo³¹. La traducción temprana de dramas ingleses y franceses, la publicación de los dramas del joven Santiago Pérez y la adecuación de un espacio del colegio para periódicas representaciones teatrales fueron algunas de las actividades con las que se encontró Isaacs a su paso por Bogotá³². Su regreso a Cali, su enlace matrimonial, la administración de los bienes tras la muerte del padre fueron el telón de boca de su escritura inicial, entre 1859 y 1864, constituida por su poesía y por tres obras de teatro que permanecieron inéditas hasta el siglo XX: *Amy Robsart*; *Los Montañeses en Lyon* y *Paulina Lamberti*. De su retorno a Bogotá, ya inserto en el mundo de la política, data su ingreso estelar al mundo literario colombiano³³. Desde noviembre de 1864 hasta noviembre de 1865, empezó la escritura de su novela que continuó en Cali, en la casa de El Peñón, con la ayuda de su hermano Alcides, y en Bogotá, bajo el amparo de Ricardo Carrasquilla³⁴.

Loaiza afirma que la aceptación de la novela de Isaacs fue posible, en parte, gracias a la “resonancia religiosa” del nombre de la protagonista y por la exaltación de las obras de Chateubriand: *Atala* y *El ingenio del cristianismo*³⁵. Ricardo Carrasquilla, además, fue uno de los escritores del catolicismo más destacados –dice Loaiza– lo que permite observar la inmersión del escritor caucano en las sociabilidades y el mundo de circulación del impreso auspiciado por la élite católica nacional³⁶.

María: la novela

La novela está estructurada en sesenta y cinco capítulos breves y “está contada por un yo que recuerda, en un proceso que recurre a la técnica de la confidencia sentimental”³⁷. Cuenta con cinco personajes principales: Efraín y María, el padre y la madre de Efraín, y Emma, su hermana. Transcurre, casi en su totalidad, en la Casa de la Sierra, ubicada en el hoy conocido Valle del Cauca. Solo algunos episodios recrean la estadía de Efraín en Inglaterra, por la época en que se encontraba adelantando sus estudios de medicina. La historia es narrada en su totalidad por Efraín, quien, representa un hombre blanco, católico

31. Doménici, *El teatro*, 23. Detalles menudos sobre puestas en escena periódicas, traducciones y publicaciones dramáticas en: Andrés Soriano, *Biblioteca Eduardo Santos Volumen XIV. Lorenzo María Lleras* (Bogotá: Sucre, 1958), 44-46.

32. Otra evidencia para la importancia de Lleras y su incursión en el mundo escénico es la interesante biblioteca dramática del autor, reproducida en Marina Lamus, *Entre la pluma y la acción. Lorenzo María Lleras* (Bogotá: Luna Libros – Universidad del Rosario, 2016), 302 y 303.

33. Luciano Rivera, *Impresiones y recuerdos*. Tomo 2 (Bogotá: ABC, 1946), 110 y 111.

34. Susana Zanetti, *Jorge Isaac* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967), 27-29.

35. Loaiza-Cano, *Poder letrado*, 173.

36. Loaiza-Cano, *Poder letrado*, 149, 152 y 153.

37. María-Victoria Reyzábal, *María, Jorge Isaacs* (Madrid: Mediterráneo, 1985), 18.

y hacendado. A lo largo de la novela deja pocos espacios para que los demás personajes se desarrollen de manera autónoma, especialmente es la voz de casi todo lo concerniente a María, su prima y prometida. Pese a la actitud un poco soberbia del narrador, se muestra siempre muy educado y respetuoso con su padre, a quien obedece incondicionalmente, y quien rige la vida del total de la familia. Así pues, *María* es la historia de un amor, que no tiene un horizonte feliz, pues la protagonista muere al final de la historia.

Ella había llegado a la edad de tres años a casa de Efraín, cuando este ya contaba con nueve. Era sobrina del padre de Efraín, quien en la novela nunca es llamado por su nombre propio, como tampoco la madre. En uno de los viajes del patriarca a las Antillas, se encontró con su hermano Salomón, quien le encomendó el cuidado de su única hija, que había quedado huérfana de madre. Salomón le insistió que la bautizara en la primera parroquia que encontrara y que le diera por nombre María, pues hasta el momento la llamaban Esther. El encargo del bautizo tenía un significado mucho más profundo, pues representaba el cambio de religión de la niña, que había nacido en el seno de una familia judía; según Salomón las cristianas eran dulces y buenas. Dicha conversión la había realizado el padre de Efraín años atrás, cuando conoció a la madre de sus hijos, quien como requisito para constituir una familia le exigía que se convirtiera al catolicismo.

Seis años después de la llegada de María, Efraín partió con destino a la ciudad de Bogotá, para adelantar estudios. Allí permaneció, por seis años más, y regresó a la Casa de la Sierra cuando ya María contaba con quince años. Ese es el inicio de la novela: en la llegada de Efraín, Isaacs, deja entrever las coordenadas en las cuales se van a desplazar los personajes de la obra. El saludo de Efraín a sus familiares y específicamente el encuentro con María determina desde el inicio la personalidad de la misma. Su nombre no es gratuito. Hacía referencia a la Virgen María, elemento crucial en la novela, pues continuamente se hace alusión a las mejillas sonrosadas de María, a la vergüenza que sentía al observar a Efraín, a las oraciones que realizaba en las noches, y en algunos apartados es comparada con la Virgen de Rafael y con el recato de la Virgen cristiana. María entonces, encarnaba el ideal de mujer decimonónico, pues era sumisa, hablaba lo estrictamente necesario, sabía bordar y representaba el ángel del hogar. No se puede dejar de resaltar la diferencia entre la formación que recibe Efraín y las mujeres de la casa, pues las mujeres en Colombia, apenas contaron para su educación inicial con un colegio en 1880, el cual era regentado por la congregación de la caridad dominicana de la presentación de la Santa Virgen de Tours. Dicho colegio estaba destinado a las hijas de la alta sociedad bogotana y, entre 1880 y 1889, y 1900 y 1930, se multiplicaron hasta alcanzar treinta y tres colegios femeninos³⁸.

.....

38. Aline Helg, *La educación en Colombia 1918-1957. Una historia social, económica y política* (Bogotá: Fondo Editorial CEREC, 1987), 80. Sobre la educación de las mujeres en María Cristina E. Valcke realiza una interesante reflexión en torno a figura de Hortensia, la prima bachillera. Ver: Valcke, “Las mujeres en María”, 213.

Tras su llegada, Efraín pasó en la hacienda cuatro meses más, pues partiría con destino a Inglaterra a terminar sus estudios de medicina. Durante dicho tiempo se teje el amor de los primos, que desemboca en una promesa de matrimonio a la llegada del mismo de Europa. Para Efraín “Las almas como la de María ignoran el lenguaje mundano del amor; pero se doblegan estremeciéndose a la primera caricia de aquel a quien aman, como la adormidera de los bosques bajo el ala de los vientos”³⁹. El romance es interrumpido por varios sucesos que relata Isaacs; el matrimonio de un par de esclavos; las clases de gramática e historia impartidas por Efraín a su hermana y prima; las salidas a cazar de Efraín; la visita de Carlos, un pretendiente de María; y el más importante de los acontecimientos sería la enfermedad que empieza a aquejar a María. Los ataques de epilepsia de María, un mal que había heredado de su madre, propician un giro en la historia, pues tras haberse enterado los padres de Efraín sobre el romance de ambos, y haber decidido complacer a Efraín con la posibilidad de contraer matrimonio con su prima, se le exige a este que debería terminar sus estudios en Europa, para ver realizados su sueños, y que no era prudente contarle sobre las decisiones a María, debido a su estado de salud. Sin embargo, tras la visita de Carlos, y de la negativa manifestada por María a su madre adoptiva de casarse con este pretendiente, esta se entera de las decisiones de Efraín y del padre, lo que le permite sentirse un poco más feliz. Cabe señalar, que en dicha escena, la madre le sugiere a María la forma en que debía responder a su prometido Carlos, indicándole el deber ser de una mujer en un momento como ese: “Le dirás, conservando por supuesto toda la serenidad que te sea posible, que no puedes aceptar su oferta, aunque mucho te honra, porque eres muy niña, dejándole conocer que te causa verdadera pena causar esa negativa”⁴⁰. Este diálogo aparece también en la “leyenda dramática” y en la radionovela, lo que deja entrever la importancia del mismo para comprender la capacidad de agencia de una mujer de una familia terrateniente en aquella época.

En adelante, el desarrollo de la historia muestra un romance más declarado, pues ambos, aunque la novela carezca de escenas explícitas en las cuales se demuestre el cariño a través del contacto físico, sí se expresan constantemente el amor, y se hacen regalos como el cabello, o las flores que desde el primer capítulo María cambia diariamente en la habitación de Efraín, quien partió un mes después de lo esperado. Su despedida que se alargó desde la noche anterior hasta el día de su partida estuvo atravesada por una escena de dolor de María, quien ya a esas alturas había presentado varios accesos de su enfermedad. Un año después de su viaje, Efraín recibió en Londres, una carta en la cual se le informaba sobre la gravedad de salud de María y se le instaba a volver. El viaje de regreso duró aproximadamente un mes, tiempo que no fue suficiente para que Efraín encontrara con vida a su prometida, quien ya había fallecido hacía dos semanas. Al enterarse, Efraín se enfermó y tras su recuperación visitó la tumba de su amada, donde apareció un ave negra, la cual estuvo presente en la historia en dos ocasiones anteriores, como símbolo de la desgracia, que se le presagiaba al amor.

39. Isaacs, María, 19.

40. Isaacs, María, 66.

Para Cristina Valcke en *María* se evidencian, aunque muchas veces de forma vedada, los conflictos de género, étnicos y de clases sociales. Valcke, que revisa en la novela “la experiencia de vida de las mujeres y el ideal patriarcal del eterno femenino”⁴¹, considera que Isaacs expresa el imaginario de una época sujeta a múltiples tensiones. Y si bien, el autor titula la obra con nombre de mujer “algunas interpretaciones juzgan a la adolescente coprotagonista como una imagen borrosa de mujer, una mujer que al ser narrada desde una óptica patriarcal obedece, sin más, a los ideales hegemónicos, pero otras, aunque no desmienten la sujeción de María al patriarcado, perciben en ella la experiencia del conflicto entre sus deseos y a realidad”⁴². En este contexto, Valcke ve a la madre como la reproductora de los oficios domésticos, de la fe católica y de una educación acorde con el género, cuya tarea es “civilizar” y mediar: “No es su función negociar los designios paternos, pero sí suavizar los términos y hacer que la palabra del padre resuene cargada de sabiduría y de amor”⁴³. Para las mujeres jóvenes quedaba seguir el camino de su madre, que era el matrimonio o elegir una vida monástica, aunque la prima bachillera pudo acceder a educación formal, lo que no necesariamente significaba un cambio en su destino como mujer decimonónica. Si bien Valcke hace referencia a la situación de María como mujer blanca, huérfana y extranjera, que era objeto de un trato diferencial en la familia por estas características, asevera que este personaje hay claros “signos de rebeldía y su muerte, aunque parezca contradictorio, quizás sea el más fuerte”⁴⁴. En este sentido, siguiendo a Carmiña Navia, Valcke considera que María era manipuladora por varios episodios de la novela que la retratan buscando conseguir sus objetivos. Pese a esta última mirada, como se podrá revisar en esta reflexión, en la mayoría de las trasposiciones revisadas María se representó como sumisa, respetuosa y virtuosa; valores atribuidos a las mujeres desde el siglo XIX y reproducidos en otros productos culturales de la época⁴⁵.

María puesta en leyenda dramática

Tan solo dos décadas después de su primera publicación, en pleno régimen conservador, la novela fue apropiada por el poeta barranquillero Ernesto O. Palacio, quien escribió su propia versión de *María* como una “Leyenda Dramática”⁴⁶. Según el autor, se había inspirado en la obra del señor Isaacs, había llorado “con terrible angustia ante tan tiernas y reales escenas de nuestra

.....

41. Valcke, “Las mujeres en María”, 199.

42. Valcke, “Las mujeres en María”, 202.

43. Valcke, “Las mujeres en María”, 208.

44. Valcke, “Las mujeres en María”, 208.

45. Nancy-Yohana Correa-Serna, “De las tablas al estudio de grabación. Mujeres en escena en Colombia, 1897-1954” (tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, 2019).

46. “Leyenda dramática” no corresponde a un género teatral conocido, se trata de una expresión original del autor que no era nada común en ese entonces.

vida” y quiso condensar en una leyenda todas sus impresiones; olvidó “lo pequeño” y tomó “lo verdadero” que juzgó “grande”, simplificó, puso algo de su parte, y “la simpática Compañía Azuaga y el público hicieron lo demás”⁴⁷. El drama fue publicado en 1892 por la Imprenta Americana de Barranquilla y llevada a escena por la citada compañía; de acuerdo con el periódico *La Tribuna*, “la pieza y su ejecución no dejaron nada que desear”, y sobre el autor se dijo que había tenido la “feliz ocurrencia, de traducir ese idilio de amor y de castidad al lenguaje de las musas”⁴⁸.

Esta transposición implicó que el autor simplificara una novela de sesenta y cinco capítulos breves en un drama de tres actos. Para tal efecto, Ernesto O. Palacio creó escenas en los respectivos actos e integró otros elementos propios de la dramaturgia, como acotaciones personales, espaciales, temporales y sonoras. Lo anterior implicó un ejercicio de trans-escritura pues el autor se apropió de un texto que circuló en formato de novela y lo adaptó para ser representado en las tablas. De los tres actos, el primero y el segundo se desarrollan en la sala de la casa y presentan diez y once escenas, respectivamente. El tercer acto, es escenificado en el cuarto de Efraín, y se compone de ocho escenas. Se desarrolla en una casa de campo y utiliza muy pocas convenciones teatrales, entre ellas, un resumen didáctico y algunas retrospecciones. Cabe anotar que la obra de Palacio fue escrita en verso, que el autor no tenía conocimiento del “mecanismo retórico del teatro”⁴⁹ y que el desenlace es diferente al de la novela, pues Efraín llega el mismo día de la muerte de María. Si bien, Palacio asegura que no conocía la manera de escribir un texto dramático, desde mediados del siglo XIX, compañías de teatro extranjeras visitaban las principales ciudades del país, en su mayoría españolas, que habían popularizado las piezas teatrales escritas en prosa⁵⁰. Además, durante la segunda mitad de dicho siglo, muchos escritores nacionales, publicaron dramas y comedias en prosa, algunas corrieron con la suerte de ser representadas, mientras otras tan solo fueron impresas y puestas en circulación bajo la forma de libro o en revistas literarias⁵¹. La escritura de obras dramáticas en verso, empezó a ser menos recurrente con la irrupción del realismo en Europa, que contó en la escena teatral española con exponentes como Manuel Tamayo y Baus (1829-1898), Joaquín Dicenta (1862-1917) y Benito Pérez Galdós (1843-1920)⁵², dramaturgos que fueron difundidos en los principales teatros nacionales.

47. Ernesto O. Palacio, *María. Leyenda Dramática* (Barranquilla: Imprenta Americana, 1892), 2-3.

48. “María”, *La Tribuna*, 25 de enero de 1892, 3.

49. Palacio, *María. Leyenda Dramática*, 2-3.

50. Ver entre otros trabajos Nancy-Yohana Correa-Serna, “Obras de teatro y censura en Medellín entre 1850 y 1890”, *HiSTORELo. Revista de Historia Regional y Local* 9, no. 17 (2017): 18-47, <https://doi.org/10.15446/historelo.v9n17.55648>

51. Carlos-José Reyes, *Teatro colombiano del siglo XIX* (Bogotá: Imprenta Nacional, 2002), 7-41; Correa-Serna, “Obras de teatro y censura en Medellín”, 18-47.

52. Mercedes Chozas, *Antología del teatro español* (Madrid: Espasa Calpe, 2007), 269-292. Según Macgowan y Melnitz “una obra realista se escribe en el lenguaje familiar. Puede situarse en el tiempo de Aníbal, [...] pero sus personajes hablan en forma natural y su sicología es la sicología de los hombres y las mujeres tal como la entendemos hoy. En la obra realista, las cosas parecen sucederle a la gente en una forma tan natural sobre el escenario, como plausible e inevitablemente podrían acaecer en la vida real”. Kenneth Macgowan y William Melnitz, *Las edades de oro del teatro* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016), 236.

La “Leyenda Dramática” María presenta siete personajes: María, interpretada por Altagracia Azuaga; Emma, por Refugio Azuaga; doña Inés, por Evarista G. de Azuaga; Don Luis, por Gabriel Carbonell; Efraín, por Arcadio M. Azuaga; doctor Main, por Juan Ramírez; y Braulio, el criado, por José Escribá. En palabras del mismo poeta, su María poseía “un poco de más pasión”, a diferencia de la original, que la consideraba “más sencilla, más tierna y más inocente”⁵³. Lo anterior se puede constatar con la capacidad de agencia que tienen los personajes en la obra, todos tienen su propia voz y María, aunque se muestra un poco más agobiada y enfermiza que en la novela, sostiene unas conversaciones bastante pícaras con Efraín y con Emma. La María de Palacio, fue interpretada por Altagracia Azuaga, la hija de Arcadio Azuaga, quien representó a Efraín. La compañía de carácter familiar, estaba especializada en escenificar dramas, los cuales eran considerados por la prensa, como demasiados románticos, debido a que a finales del siglo XIX, los espectadores de las principales ciudades del país, preferían “la comedia realista moderna”⁵⁴. Por lo anterior, se puede inferir que María contó con una intérprete especialista en dramas románticos, seguramente muchos de ellos escritos en verso⁵⁵, que pudo favorecerle la personificación.

La pieza de Palacio, aunque respeta la idea original de Isaacs, es una versión libre de la historia; su formato versificado le impidió seguir textualmente apartados completos del texto, y don Luis, el padre de Efraín –que a diferencia de la novela acá sí tiene nombre propio, así como su esposa– tiene un papel protagónico. Don Luis, por ejemplo, logra engañar a Efraín con la promesa de matrimonio con María para obligarlo a realizar sus estudios en Inglaterra. Y aunque se siente un poco acongojado por su comportamiento, en el fondo devela que eso era lo que él tenía que hacer. El desarrollo del drama, como dijimos, presenta una María muy afectada por varios accesos o convulsiones⁵⁶. El médico, además, pronosticó el último acceso para el treinta de enero, día de la llegada de Efraín. Antes de la muerte, María cambia las flores del cuarto de su prometido. Vuelve a su habitación, empieza una tempestad, poco tiempo después llega Efraín, a quien su madre le avisa que ya era tarde, que María ya estaba en el cielo y Efraín cae desplomado. Pese a lo reducido del drama y a lo atrevido que parecía ser el poeta, es uno de los ejercicios de apropiación más interesante que hemos encontrado porque es una profanación de una obra canónica al no seguir fielmente la historia de Isaacs y al transgredir, de alguna manera, el ideal femenino plasmado

.....
53. Palacio, María. *Leyenda Dramática*, 2-3.

54. “Teatro”, *Las Novedades*, 20 de julio de 1894, 187.

55. Entre los dramas del repertorio de la compañía se encuentran piezas de Enrique Zumel (1822-1827), casi todas escritas en verso y de Eugenio Sellés (1842-1926), que utilizó el verso y la prosa en la composición de sus dramas. “Teatro”, *La Correspondencia*, 26 de mayo de 1894, 162; “Teatro”, *La Correspondencia*, 30 de mayo de 1894, 167.

56. El recurso de las convulsiones, al parecer, fue utilizado en el teatro por primera vez por Luis Vargas-Tejada, quien inmortalizó la historia de Crispina en su obra *Las convulsiones*. En adelante, muchos autores, tanto dramáticos como literarios, describen este tipo de sucesos para referirse al modo en que las mujeres conseguían sus deseos en el siglo XIX. Las convulsiones se volvieron un lugar común para encasillar a las mujeres consideradas “manipuladoras”. Ver Luis Vargas-Tejada, *Las convulsiones* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, s.f.).

en María, pues la protagonista del drama no necesita que nadie hable por ella, no se ruboriza o se avergüenza al sentir amor, ella misma expresa en uno de los diálogos: “Si el cariño puro, ardiente,/ Que siempre te profesé/ Y que por ti mi alma siente/ Es lo que amor llama el mundo,/ Entonces desde este día,/ Te ama con amor profundo/ El alma de tu María... ¡”⁵⁷.

Esa profanación de la que hablamos, tal vez se pueda entender por el contexto en la que se presentó la obra: Barranquilla de finales del siglo XIX. Si bien, en la segunda mitad de este siglo y en la primera mitad del siglo XX en Colombia se consolidó una representación hegemónica de la familia, asociada con la “Sagrada Familia” y con el “hogar dulce hogar”, algunos estudios sobre el tema enfatizan que, en la costa Atlántica colombiana, era muy común que el esposo mantuviera varias relaciones por fuera del hogar. De acuerdo con Susy Bermúdez, “los jefes de familia de la élite tenían una mujer legítima, que conocía la existencia de otra/s con quien/es su marido tenía relaciones permanentes o esporádicas. Esto era más tolerado, no solo por la mujer legítima, sino por la sociedad”⁵⁸. Esta aparente fuga del orden social y de género establecido, parece mantenerse en el tiempo, pues la escritora Amira de la Rosa immortalizó en 1944 estas relaciones de género en su obra *Las viudas de Zacarías*⁵⁹, en la que sus protagonistas, pese a no pertenecer a la élite económica de un pueblo cercano a Barranquilla, reproducen las mismas prácticas. Sobre el tema, también disertó la antropóloga Virginia Gutiérrez de Pineda en su libro sobre familia y cultura en Colombia. En este texto, publicado por primera vez en 1968, Gutiérrez de Pineda identificó cinco complejos culturales, entre ellos, el “complejo cultural negroide o litoral fluvio minero”, al cual integró la costa Atlántica y del que afirmó que:

La característica básica estructural de este complejo lo constituyen las formas de facto, que ofrecen una seria amplia de modalidades tipológicas. Estas formas se distribuyen en dos sistemas fundamentales, monógamo el uno y polígamico el otro. Constituyen las modalidades monógamas las distintas versiones de la unión libre. Conforman los sistemas plurales, la poligamia del soltero y el concubinato.⁶⁰

Lo anterior nos permite comprender el porqué de las licencias de Ernesto O. Palacio en su transposición de María, en la que su protagonista es mucho más liberada para demostrar sus sentimientos que la de Isaacs; característica que no se repite en el resto de apropiaciones de la novela.

57. Palacio, María. *Leyenda Dramática*, 16.

58. Bermúdez, “Familia y hogares”, 244.

59. Correa-Serna, “De las tablas”, 175-184.

60. Virginia Gutiérrez de Pineda, *Familia y cultura en Colombia. Tipologías, funciones y dinámica de la familia. Manifestaciones múltiples a través del mosaico cultural y estructuras sociales* (Medellín: Universidad de Antioquia, 1994), 286.

La zarzuela de María

Ahora bien, la apropiación lírica antes comentada no fue el único formato que exigió transformaciones o giros al texto original de la novela de Isaacs. La apropiación de la obra cumbre de la literatura decimonónica del país no fue ajena a las tendencias y a los gustos de los públicos de los teatros locales, quienes en las dos últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX le guardaron aprecio al género de la zarzuela, que se había popularizado gracias a la visita de múltiples compañías españolas. La ausencia de compañías de teatro locales en la ciudad de Medellín y la llegada permanente de compañías extranjeras obligaron a estas últimas, como estrategia para atraer público a sus temporadas artísticas, a representar obras de autores nacionales. Durante el periodo estudiado, los periodistas estimularon desde sus columnas la consolidación de un teatro nacional por medio de la producción y de la puesta en escena de obras autóctonas. En 1901, el diario *Medellín* invitó a los aficionados: “[...] Jesús del Corral, magnífico observador y crítico de nuestras costumbres, á Lino R. Ospina, tan conocedor de los intríngulis de los bastidores; a José A. Gaviria, ya iniciado con buen éxito, y á todos nuestros costumbristas, para que trabajen en este inexplorado terreno literario [...]”⁶¹. El llamado se materializó con la conversión de *María* a zarzuela en 1903 y con el drama de Lino R. Ospina “*Don Timoleón ó la Ley del montañés*” en 1904.

La letra de la zarzuela *María*, fue escrita por Emilio Jaramillo con la colaboración poética de Julio Vives Guerra y Antonio J. Cano y fue musicalizada por Gonzalo Vidal (figura 2)⁶². La obra se mantuvo en el cartel por cuatro noches⁶³ y del libreto aseguró la prensa que:

[...] Haciendo a un lado la parte idílica de la novela, escogió el libretista para su arreglo la parte sentimental, triste y dramática de ella, quitándole así todo el humano contraste que tanto la adorna, comenzando el derramamiento de lágrimas desde la primera escena, adivinándose desde allí todo el desarrollo de la obra, que consta de tres actos de porfiada tortura, que fatiga demasiado a los espectadores [...].⁶⁴

61. *El Medellín*, 9 de febrero de 1901, 3.

62. Una zarzuela es una “obra dramática musical en la que alternativamente se declama y se canta”. Gilberto Martínez, *Apostillas. Memoria teatral* (Medellín: Universidad EAFIT – Corporación Casa del Teatro de Medellín, 2012), 270-271.

63. *El Espectador*, 23 de noviembre de 1903, 127.

64. “El libreto de *María*”, *Lectura y Arte*, nos. 4 y 5 (1903): 82.

Figura 2. Gonzalo Vidal y Emilio Murillo



Fuente: “El libreto de María”, *Lectura y Arte*, nos. 4 y 5 (1903): 82-83.

Sobre dicho libreto apenas quedan algunas frases sueltas y solo se conserva completa, la partitura de la zarzuela. Pese a lo anterior, las frases pueden darnos algunas pistas sobre el desarrollo de pieza, que, de acuerdo con la revista *Lectura y Arte*, se basó en los diálogos de la novela, los cuales fueron “trasladados, al pie de la letra [...] al libreto por intento especial de Jaramillo, en cuanto le fue posible”⁶⁵. Así pues, en el segundo cuadro del primer acto, la romanza del tenor, Efraín exclama: “Hay un misterio que siempre vela por nuestra dicha, por nuestro amor”. Al parecer, el misterio es el eje articulador de la obra; según datos de la prensa, Efraín se mostraba atormentado por el amor que le profesaba a María y cantaba frases como Estas: “¡Me tortura con su rigor!”, “Oh que misterio tan espantoso, fatal destino, cruel ansiedad”, “Ver con tristeza, todos los días, / Lejos, más lejos el ideal”, “Ay de mí, triste, desesperado, / Mi pecho aguarda tan cruel dolor”. Según el cronista, en dichas frases, le declaraba el amor a su prima y le dejaba entrever al espectador lo que implicaba para su vida, ese romance. Por su parte, María, en el cuadro octavo, le pregunta a Efraín, “¡Qué va a ser de tu pobre María/Sola y triste, pensando en tu amor!”, a lo que replica el enamorado, “Por piedad, no lo digas María”. Con la partida de Efraín, que se infiere por el diálogo anterior, María se enferma, tal y como ocurre en la novela y en el cuadro diez sostiene: “Mi llanto fue el rocío”, frase en la cual la voz sostuvo “un fá natural, que acompaña la orquesta con acordes repetidos de 6.^a de si bemol; desciende la voz al ré, mientras la 6.^a

.....
65. “El libreto de María”, *Lectura y Arte*, nos. 4 y 5 (1903): 82.

se convierte en dominante de sól”⁶⁶. De acuerdo con Jesús Arriola, el músico que reseñó la representación, en dicho cuadro se desplegó musicalmente y vocalmente unos acordes de gran melancolía, propios a lo representado.

De igual manera, Arriola afirmó que la música de Vidal para la zarzuela, la integraba al repertorio de zarzuelas modernas, pues se da,

[...] En su partitura un giro en que la orquesta es parte integrante é importantísima del conjunto. [...] y que] teniendo en cuenta la clase de público a que viene dedicada su obra, hay en ella muchos detalles que pudiéramos llamar de primer efecto, o de efecto inmediato, de sonoridad y melodía propias y adecuadas para oídos poco investigadores de refinamientos científicos; sin que por eso dejen de lucir en la partitura algunos trozos de verdadera ciencia musical [...].⁶⁷

En la zarzuela, no podía faltar la escena en la cual María canta al piano el poema “Las Hadas”, el cual aparece en la novela en el capítulo 23 y en la leyenda dramática en la escena I del acto II. La música había sido compuesta para piano por Vidal desde 1899, año en el cual había tenido ocasión un homenaje a Jorge Isaacs en Medellín⁶⁸. De modo que se incluyó en la zarzuela, y al parecer no tiene relación con la compuesta por Maldonado para la leyenda dramática. En la actualidad, el poema cuenta con varias musicalizaciones, no solo para piano, sino también, para guitarra, pues desde finales del siglo XIX, empezó a hacer parte de los repertorios de los serenateros colombianos.

De acuerdo con la partitura de la zarzuela (figura 3) y con la revista *Lectura y Arte*, la pieza estaba distribuida, como dijimos anteriormente, en tres actos y doce números, los cuales musicalmente, corresponden a los siguientes: 1. Introducción (Allegro), 2. Romanza del tenor (Andante), 3. Valse de la tiple (Valse), 4. Dúo de tiple y tenor (Allegro-Meno Mosso-Andantino-Andante-Mosso). Segundo acto: 5. Preludio (Allegretto), 6. Las hadas, Romanza para tiple (Andante Mosso), 7. Terceto (Allegro Animato-Andante-Allegro), 8. Final del segundo acto: concertante, dúo de la tiple y el tenor, coro (Moderato-Andante-Maestoso). Tercer acto: 9. Preludio (Andante-Andantino-Moderato), 10. Melodía de las rosas (Andante), 11. Dúo y coro (Mosso-Andante religioso), 12. Final (Andante-Allegro)⁶⁹. Como se puede observar, en el primer acto, tanto Efraín (el tenor) como María (la tiple), son protagonistas de un cuadro y ambos aparecen juntos en el cuarto.

.....

66. Jesús Arriola, “Sobre motivos de la María”, *Lectura y Arte*, nos. 4 y 5 (1903): 82-85.

67. Arriola, “Sobre motivos”, 83.

68. Jorge Isaacs, *Obras Completas. Volumen II, Poesía, Tomo II*, ed. María Teresa Cristina (Bogotá: Universidad Externado de Colombia – Universidad del Valle, 2006), 10. No era la primera vez que el maestro Vidal componía música para un poema de Isaacs, pues ya lo había hecho con “La tierra de Córdoba”, en 1893. Luis-Carlos Rodríguez-Álvarez, “María, la zarzuela de Gonzalo Vidal”, *Artes. La Revista* 5, no. 3 (2003): 65.

69. “El libreto de María”, *Lectura y Arte*, nos. 4 y 5 (1903): 82-85. Zarzuela en tres actos, María. Música. Biblioteca Nacional de Colombia. Ver también Rodríguez-Álvarez, “María, la zarzuela”, 68-69.

Figura 3. Partitura de *María, la zarzuela*



Fuente: Biblioteca Nacional de Colombia (BNC), Bogotá-Colombia. Centro de Documentación Musical.

Las diversas críticas suscitadas y la mirada tan sigilosa a la representación de la misma, radicaba sin duda, en el conocimiento que gran parte de los pobladores de Medellín tenía de la novela. Los cronistas de la época consideraban que la zarzuela debía ser, mejor o igual a la obra de Isaacs, pues no se podía profanar dicho monumento. Tal vez por esa razón, Murillo privilegió los diálogos, lo que hemos denominado teatrales por su estructura dramática. Pese a las diversas críticas, tanto a la música como al libreto, en su estreno, aseguró la prensa, que el público se estremeció y que al final las emociones se desbordaron cuando Camilo Botero Guevara, encargado de cerrar la noche con un discurso alusivo a la obra, gritó: “¡Viva Colombia!”⁷⁰. Los encargados de generar dicha emoción, fueron los integrantes de la Compañía Colón, una troupe, que trabajó en Medellín entre 1902 y 1904, durante su gira por Colombia. El reparto fue el siguiente: “Da. Inés, Sra. Amalia H. De Díaz, Emma, Sra. María Ochoa, María, Sra. Altagracia Ochoa de Z, D. Jorge, Sr. Francisco Quesada, Efraín, Sr. Enrique Zimmermann, El dr. Mayn, Sr. Ramón Igual, Carlos, Sr. Ramón Tánchez, Emigdio, Sr. Daniel Restrepo”⁷¹.

Como se puede observar, el elenco es integrado por ocho personajes, uno más que en la leyenda dramática, pues se incluyó a Carlos, el pretendiente de María. Por otro lado, en vez de Braulio, en la zarzuela aparece Emigdio; también son nombrados los padres de Efraín, el nombre de la madre es igual en las dos piezas, Inés, y el del padre varía por Jorge. La obra fue representada por primera vez el 22 de noviembre de 1903, y María fue interpretada por otra Altagracia, esta vez Ochoa (figura 4). Ella protagonizaba junto con su esposo Enrique Zimmermann, quien personificó a Efraín, y dirigió la puesta en escena. Ochoa era

70. *El Espectador*, 23 de noviembre de 1903, 127-128.

71. “*María*”, *Lectura y Arte*, nos. 4 y 5 (1903): 93.

una cantactriz experimentada, había completado sus estudios de canto y de recitación en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación de México y actuaba como primera tiple seria de la compañía. Estuvo en escena desde la década de 1890 y aunque su carrera estaba en ascenso cuando interpretó a María, un año después se vio en la necesidad de acudir a la generosidad de los medellinenses pues la compañía se disolvió, así como su matrimonio con Zimmermann⁷². Un final tan trágico como el de la novela.

Figura 4. Altagracia Ochoa. *La María de la zarzuela*



Fuente: Luis-Carlos Rodríguez-Álvarez, "María, la zarzuela de Gonzalo Vidal", *Artes. La Revista* 5, no. 3 (2003): 62.

Aunque se carezca del guion escrito por Emilio Jaramillo y desconozcamos las caracterizaciones de los personajes y el desenlace de la zarzuela, su representación revela el significado que tenía la obra para los colombianos. Pese a que su escritor era un liberal y había acabado de pasar la Guerra de los Mil Días, en la cual el triunfo había sido para los conservadores, se dijo que: "Jamás obra alguna habrá alcanzado tan buen éxito en nuestro teatro"⁷³. El éxito de la zarzuela radicó en parte, en que se mantuvo fiel a la historia original.

.....
72. Nancy-Yohana Correa-Serna, "Mujeres en escena. De Susana Tirado a Marina Ughetti" (tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, 2014), 108-110; "Teatro y sociedad en Medellín, 1880-1910" (tesis de pregrado, Universidad de Antioquia, 2004).

73. *El Espectador*, 3 de noviembre de 1903, 164.

Si bien, como lo demostró Alba David, las mujeres de escasos recursos en Medellín, entre 1850 y 1906, se dedicaron al “servicio doméstico, a la venta de productos elaborados por ellas mismas, a atender pequeñas ventas y pulperías de su propiedad, a prestar en casas de familias servicios ocasionales en costura, lavado, planchado de ropa; abasteciendo puerta a puerta agua, leña, leche y carbón”⁷⁴, para la élite económica y política de la ciudad, era importante mantener el orden de género establecido que, como vimos anteriormente, se ceñía a las representaciones sociales puestas en circulación por medio de María. Por este motivo, la zarzuela, pese a las críticas reseñadas, gustó a un amplio público que veía al teatro como un vehículo para educar a las masas, por medio del cual se podían reforzar los estereotipos de género, situados para el caso del género femenino en un ideal de mujer sumisa y protectora del hogar.

María, primer largometraje de ficción del cine colombiano

María fue el primer largometraje de ficción del cine colombiano. Se estrenó en 1922 y estuvo basado en la novela de Isaacs. Este fue el ejercicio pionero de adaptación de una novela al cine en Colombia, lo que tiene una importancia considerable si recordamos con María Lourdes Cortés, que “desde sus inicios, el cine se valió de obras literarias con el afán de llevarlas a la pantalla. Algunos estudiosos han considerado que el objetivo del cine era obtener mediante la literatura una cierta legitimación cultural”⁷⁵. De la película dirigida por Máximo Calvo y por Alfredo del Diestro, apenas quedan veinticinco segundos reproducidos en el documental de Luis Ospina y Jorge Nieto, *En busca de María*, de 1986. Según el registro de prensa, María fue filmada en la Hacienda el Paraíso, es decir, la Casa de la Sierra y fue posible gracias a la invitación que le realizó un sacerdote colombiano a Máximo Calvo en Panamá para que aceptara el reto de llevar a escena la novela⁷⁶. Esta adaptación para el cine no fue la primera; ya en 1918,

74. Alba-Inés David-Bravo, *Mujer y trabajo en Medellín. Condiciones laborales y significado social 1850-1906* (Medellín: Instituto para el Desarrollo de Antioquia, 2007), 72-73. De acuerdo con esta autora: “En el Código Civil del Estado Soberano de Antioquia de 1870, la situación social de la mujer y su capacidad de actuar jurídicamente estaba sujeta a estas dos instituciones de carácter patriarcal. La patria potestad y la potestad marital. En la relación conyugal, de acuerdo con el código, ‘el marido debe protección á la mujer, la mujer obediencia al marido’. Las viudas y las solteras emancipadas y mayores de edad, no tenían restricciones jurídicas, no así social y culturalmente. En la sociedad republicana no era bien visto que una mujer viviera sola. Era corriente que las solteras vivieran bajo la tutela de un varón de la familia o en su defecto con un tutor. Así mismo, las mujeres no podían sin la previa autorización del marido celebrar o desistir de un contrato, remitir una deuda, aceptar o repudiar una donación, herencia o legado, adquirir artículos onerosos o lucrativos, acceder a créditos, ni enajenar, hipotecar o empeñar”. David Bravo, *Mujer y trabajo*, 44-46.

75. María-Lourdes Cortés, *Amor y traición. Cine y literatura en América Latina* (San José: Universidad de Costa Rica, 1999), 21, 56.

76. Hernando Salcedo-Silva, *Crónicas del cine colombiano 1897-1950* (Bogotá: Carlos Valencia, 1981), 68.

Rafael Bermúdez Saratín había producido su propia versión en México⁷⁷, pero si fue la primera en Colombia, a la que le siguieron: *María* (1956), de Bernardo Romero Lozano, una producción para la Televisora Nacional de Colombia; *María* (1966), de Enrique Grau⁷⁸; *La María* (1970), de Alfonso Castro Martínez; *María* (1972), de Tito Davison; *María* (1972), de Bernardo Romero Pereira, producción para RTI Televisión; *En Busca de María* (1986), de Luis Ospina y Jorge Nieto; *María* (1991), de Lisandro Duque Naranjo y *María* (2010), de Fernando Allende.

El conocido actor y director de teatro Alfredo del Diestro se desempeñó como director artístico y Máximo Calvo fue el fotógrafo, el operador y el técnico general de la filmación. Según Calvo, él revelaba diariamente los negativos de la película, “después de revelados y fijados, los lavaba en una represa improvisada que pasaba contiguo a la casa, y, por la cual bajaba agua fresca y cristalina. [...] No hubo técnicos colaboradores de ninguna clase. [Y él] mismo controló y dirigió la técnica de la película”⁷⁹. Para realizar el largometraje basado en *María*, se necesitó de una transposición muy diferente a las ya realizadas para el teatro, medio en el que fue leyenda dramática y zarzuela. Aunque para ambas versiones se adaptó con el ánimo de ser escenificada, y en la segunda, además de declamar, fue necesario que los interpretes cantaran apartados musicalizados –acompañados de una orquesta, lo que implicó tener dos directores para la obra, uno de escena y otro para los músicos– no existía de por medio el uso de una cámara y las implicaciones técnicas que planteaba poner en imágenes en movimiento la historia.

Los actores principales de la película eran jóvenes de la región; en el papel de María y Emma estuvieron las hermanas Estela (figura 5) y Margarita López Pomareda, quienes habían tenido el consentimiento de su padre para hacer parte de la película. Fueron las únicas mujeres que lograron obtener la autorización para participar. Ninguna de las dos había tenido experiencia en el teatro, ni tampoco formación actoral. A Efraín lo interpretó el músico Hernando Sinisterra, Alfredo del Diestro dio vida a Salomón, y su hermano Juan al padre de Efraín⁸⁰. Emma Roldán fue la mamá de Efraín, Jorge González el antioqueño José; Ernesto Salcedo fue Braulio, Eduardo Salcedo fue Carlos, y Francisco Rodríguez le dio vida al esclavo Juan Ángel. Además actuaron una italiana de nombre Lucía, y una bugueña de nombre Elvia⁸¹.

77. Sobre esta adaptación hacen referencia diversos autores, entre ellos: Cortés, *Amor y traición*, 58, 341; Salcedo-Silva, *Crónicas del cine*, 78.

78. Esta sería una versión “anticanónica” y “experimental”, previa al cambio del canon literario y portadora de varias señales de transformación en el medio cultural colombiano: María-Fernanda Arias-Osorio, “María, de Grau, en el contexto cinematográfico colombiano: ‘María está rara’”, *Palabra clave* 19, no. 2 (2016): 581-606, <http://dx.doi.org/10.5294/pacla.2016.19.2.10>

79. Salcedo-Silva, *Crónicas del cine*, 68.

80. Alfredo y Juan del Diestro tenían una amplia trayectoria como actores, directores y empresarios de compañías teatrales. Correa-Serna, “Mujeres en escena”, 96-97, 107-109.

81. Yamid Galindo, “Veinticinco segundos de película: *María* (1922). Primer largometraje del cine colombiano”, en *Ensayos de historia cultural y política. Colombia, siglos XIX y XX*, eds. Maira Beltrán y Gilberto Loaiza-Cano (Cali: Universidad del Valle, 2012), 289; Salcedo-Silva, *Crónicas del cine*, 69.

Figura 5. Estela López Pomareda. *La María* del largometraje



Fuente: Fotograma del largometraje *María*, Máximo Calvo y Alfredo del Diestro, dirs., 1922. Biblioteca Departamental de Cali.

El guion de la película fue escrito por Alfredo del Diestro, y el largometraje tenía una duración de tres horas. Su estreno se llevó a cabo en la ciudad de Cali en octubre de 1922 y para su apreciación fue necesario proyectarla en dos partes. El periódico *Relator de Cali*, publicó una nota tras el estreno de la película, en la cual hacía referencia a la fotografía, al libreto, a la dirección escénica y a la interpretación. Interesa especialmente la apreciación sobre el libreto, del cual se dijo lo siguiente:

Es un poco deficiente, especialmente en las primeras partes, acaso por la falta de situaciones dramáticas, y también por el poco cuidado de su autor en procurar una síntesis de la obra de Isaacs. Mejora notablemente al final, porque entonces el autor se ciñe más fielmente a la novela, dejando de lado detalles que si en la narración tiene un hondo valor emotivo, en el gráfico pierden interés y le dan monotonía a la proyección como ocurre en algunos pasajes de la primera función, que abarca las seis primeras partes en las que hay excesos o repeticiones inútiles. En conjunto, el señor Alfredo del Diestro ha hecho un libreto de adaptación merecedor de felicitaciones.⁸²

.....

82. Galindo, “Veinticinco segundos”, 299.

La obra, aunque contó con el beneplácito de la prensa, pese a las deficiencias señaladas en el guion y en los aspectos técnicos, se proyectó sin problemas en algunas ciudades importantes del país y del extranjero. Sin embargo, un año después, David, María y Julio Isaacs, hijos del autor de la novela, impugnaron a los productores de la película por haber violado los derechos de autor, derechos reconocidos en la Ley 32 de 1886. Por consiguiente, la película no se volvió a proyectar y el material filmico terminó archivado en casa de Máximo Calvo, quien finalmente lo perdió. Este se constituye como el primer caso de derechos de autor sancionado en Colombia y como puede notarse, no hubo interés de los familiares en el reclamo cuando se publicó la “leyenda dramática” y se llevó a escena como zarzuela.

Por las fotografías que aún se conservan, podemos deducir que se filmó el matrimonio de Braulio y de Tránsito, el cual se retrata en el capítulo 35 de la novela. Hay una imagen de las hermanas en la piedra, lugar donde solían leer, de María organizando las flores en el cuarto de Efraín, del oratorio, de María enferma en las escaleras de la casa y del entierro de esta última, en el cual aparece Mayo, el perro de Efraín. La referencia al cortejo fúnebre de la protagonista no es narrada por Isaacs en la novela, ni tampoco es un recurso utilizado en la leyenda dramática o en la zarzuela. Asimismo, se muestra en una de las fotografías a Efraín sobre de la tumba de María llorando, acompañado por un hombre que carga una corona de flores.

Con los pocos datos que se pudieron hallar sobre la transposición de la novela para el cine, se puede notar que Alfredo del Diestro se ciñó a los diálogos originales de la obra para su adaptación; lo anterior se infiere por la duración del largometraje y por la experiencia de Del Diestro en el campo teatral (figura 6). En este sentido, es posible que se haya valido de la estructura de un drama para construir el guion de la película, en el que, en lugar de cuadros o actos, definió escenas con sus respectivas acotaciones personales, espaciales, temporales y sonoras. Aunque la película no circuló en el país, debido a los problemas legales que afrontó Máximo Calvo, la producción de esta nos habla sobre las dificultades que enfrentó su director para filmarla; dificultades asociadas a la irrupción de un nuevo medio en el campo cultural del país y a la exposición en el mismo de mujeres de la región. Por lo que no extraña que Stella López Pomareda en una entrevista que concedió al Magazín Dominical del periódico *El Espectador*, se refiriera a su participación en el largometraje como un préstamo que hizo su padre al sacerdote Posada, gestor de la idea del filme; en sus palabras, López Pomareda rememora que al llegar a su casa el sacerdote preguntó por su padre “porque le habían dicho: mire padre, ha llegado un señor del extranjero que tiene unas niñas muy célebres y muy simpáticas, vaya donde él que de pronto le presta una para que haga la María. Aquí las cosas eran muy difíciles y los papás no querían prestar las niñas para hacer la película”⁸³.

.....

83. Marta-Elena Restrepo, “Sobre el primer largometraje colombiano: En busca de María”, *Magazín Dominical. El Espectador*, 10 de noviembre de 1985, s.p.

Por otro lado, la capacidad creativa de Del Diestro y el olfato adquirido en su oficio como cómico le permitieron recrear una escena nueva, la del sepelio de María. En este sentido, el guionista parece acercarse al lenguaje cinematográfico y a sus formas de producción para sacarle partido a un acontecimiento trascendental en la novela, el fallecimiento de la protagonista; esta no sería la única película de la época del cine silente colombiano que retrata el funeral del personaje femenino principal, pues los Di Doménico hacen lo propio con *Aura o las violetas* en 1924. Este será entonces un aspecto novedoso con respecto a la novela, que remite a un proceso de trans-escritura que buscaba conquistar a un nuevo público con una nueva propuesta para el final.

Figura 6. Fotograma de la película *María* (1922)



Fuente: Hernando Salcedo-Silva, *Crónicas del cine colombiano 1897-1950* (Bogotá: Carlos Valencia, 1981), 72.

María como pieza clave del repertorio de varias compañías teatrales

Como dijimos anteriormente, otra apropiación de la novela fue llevada al teatro por la Compañía de Grandes Espectáculos Rambal en 1932, una troupe de origen español dirigida por Enrique Rambal que, aunque privilegiaba el género policiaco y las funciones de teatro combinadas con proyecciones cinematográficas, incluyó la obra en su repertorio durante la gira en el país (figura 7). Tanto en Medellín como en Bogotá se promocionó con la promesa de que se escenificaría el momento en que Efraín cruzaba el río Amaime, por medio de un maravilloso efecto

escénico⁸⁴. Asimismo, en ambas ciudades, tras las primeras representaciones, la subieron de nuevo a las tablas como función o como vespertina fémina, la cual se programaba en el horario de las cinco y cuarto de la tarde y contaba con precios especiales para las mujeres⁸⁵. Este tipo de funciones, ofrecidas principalmente al público femenino, fue una estrategia utilizada por varias compañías que visitaron el país durante la primera mitad del siglo XX. Se trataba de aprovechar un horario y una pieza teatral que favoreciera la asistencia de las mujeres, las cuales a menudo se absténían de concurrir al teatro por sus obligaciones domésticas y por las normas morales que les impedían quedarse en el recinto hasta altas horas de la noche⁸⁶.

Figura 7. Luisa Rodrigo. La María de la Compañía Rambal



Fuente: *El día*, 10 de agosto de 1918, 3.

La María de la Compañía de Grandes Espectáculos Rambal estaba compuesta por cinco actos y “un epílogo en verso, más el soneto a María del propio Jorge Isaacs”⁸⁷. El reparto de la obra contaba con dieciséis personajes; María y Efraín estuvieron a cargo de los

.....

84. “Teatro Bolívar”, *El Colombiano*, 5 de noviembre de 1932, 2; *El Tiempo*, 8 de diciembre de 1932, 11.

85. “Teatro Bolívar”, *El Colombiano*, 6 de noviembre de 1932, 2; *El Tiempo*, 12 de diciembre de 1932, 11.

86. Correa-Serna, “Mujeres en escena”, 46-84.

87. “Cartel de la Compañía Rambal”, 8 de diciembre de 1932, en Biblioteca Nacional de Colombia (BNC), Bogotá-Colombia, Documentación Musical, programas de mano, https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/60291/0

primeros actores de la troupe, Luisa Rodrigo y Enrique Rambal; la madre y el padre, fueron interpretados por Alejandrina Cortina y José Ruste; el resto del elenco, tuvieron la tarea de personificar a Emma, Remigia, don Jerónimo, Carlos, Juan Ángel, Braulio, Emidio, Bruno y otros. Según informaba la compañía el primer, el segundo y el quinto acto transcurrían en el jardín de la casa de Efraín; el tercer y el cuarto acto en la sala de la misma casa; el tan anunculado cuadro del desbordamiento del río Amaime (figura 8), tendría una escenografía específica; así como el epílogo que transcurriría en la tumba de María⁸⁸. De lejos era una obra de más envergadura que la leyenda dramática de 1892; compuesta casi en su totalidad en prosa, la doblaba en cuadros y en el reparto, y además reproducía un pasaje bastante importante en la novela, el viaje de Efraín en una noche de tormenta en busca del doctor Mayn, un suceso que desencadena el desarrollo de la obra. La puesta en escena de dicho apartado, genera varias preguntas, pues en el reparto no se cuenta con dicho doctor, de modo que es posible imaginar que solo fue mencionado por los demás intérpretes, pese a la importancia del mismo en la novela y en la leyenda.

En esta transposición llama la atención la utilización de otros recursos en el proscenio, los denominados efectos escénicos que se utilizarían en el momento en que Efraín cruzara el río Amaime. Si bien, en el país no se utilizaron con frecuencia este tipo de efectos, debido a la falta de equipos para producirlos, para esta época el Teatro Bolívar ya estaba acondicionado para la proyección cinematográfica; hacia 1932,

Elías Gómez, junto con la Sociedad de Mejoras Públicas [de Medellín] puso en marcha una serie de actividades culturales, como conferencias, conciertos, representaciones teatrales y “cine elegante”, con el fin de convertir al escenario en un verdadero referente del arte local, en lugar de ser únicamente un espacio que se alquilaba solo para la representación de grandes compañías de Teatro itinerantes y la proyección de películas comerciales.⁸⁹

En este contexto, el renovado Teatro Bolívar permitía acompañar las escenas con diferentes efectos que se podían producir con la proyección de imágenes o con música grabada, en una articulación que unía varios medios y que, además, respondía a las necesidades de unos espectadores que cada vez más se acercaban al cine en una ciudad que crecía por efecto del proceso de la industrialización (figura 9).

.....
88. “Cartel de la Compañía Rambal”, 8 de diciembre de 1932, en BNC, Documentación Musical, programas de mano, https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/60291/0

89. Nancy-Yohana Correa-Serna, “El Teatro Bolívar y otros espacios para las representaciones escénicas en Medellín, 1850-1950”, Historia y Espacio, no. 47 (2016): 55, <https://doi.org/10.25100/hye.v12i47.1875>

Figura 8. Publicidad Compañía Rambal - Medellín 1932



Fuente: El Colombiano, 6 de noviembre de 1932, 8.

Figura 9. Publicidad Compañía Rambal - Bogotá 1932



Fuente: El Tiempo, 14 de diciembre de 1932, 11.

En 1935 se tiene noticia del montaje de la obra por el Grupo Escénico de la Acción Social de Medellín; en 1940 por la Compañía Ortiz de Pinedo de España y, ese mismo año, desu interpretación en la radio por la compañía radioteatral de Marina Ughetti, la misma que un año antes había producido *Frutos de mi Tierra* de Tomás Carrasquilla⁹⁰. De las anteriores versiones se carece de más información aparte de la que proporcionan los diarios, pero refleja la importancia que continuaba teniendo la novela⁹¹. El año de la versión de Marina Ughetti se fundó en Colombia la Radiodifusora Nacional la cual, entre otros programas, dejó un espacio en su parrilla para el radioteatro. Así en 1950, emitió la radionovela *María*. La adaptación y la dirección estuvieron a cargo de Enrique de la Hoz, un reconocido dramaturgo bogotano, que había participado en el montaje de varias obras para teatro⁹².

María como radionovela

La radionovela *María* se transmitió en el mes de febrero de 1950 en el horario de las siete de la noche y era retransmitida por la emisora Voces de Occidente de Buga. El elenco lo componían los siguientes actores: María, Blanquita Trujillo; Efraín, Alberto Ferreira

90. Nancy Yohana Correa Serna, “Una mujer en la escena teatral de Medellín: Esperanza Aguilar de Ughetti, actriz y cantante de finales del siglo XIX y principios del XX”, en *Género, prácticas y representaciones en la historia de Colombia, siglos XIX y XX*, ed. Ruth López Oseira (Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2013), 109-140.

91. Según la prensa capitalina, en 1923 *María* había sido teatralizada en Uruguay por el poeta José de Maturana y el dramaturgo Ulises Favaro. Ese mismo año, la Compañía Díaz Perdigero escenificó esa misma adaptación durante su temporada en el Teatro Colón de Bogotá. “La María en el Teatro Colón”, *El Diario Nacional*, 5 de marzo de 1923, 3. Al año siguiente la novela de Isaacs fue adaptada para ópera por la esposa del músico español Guillermo Serra Roxlo, quien estuvo a cargo de componer la música; la transposición se representó en Barcelona con un notable éxito y contó con dos actos, cada uno dividido en dos cuadros. José Manuel Pérez Ayala, “La María de J. Isaacs en Ópera”, *Mundo al Día*, 19 de enero de 1924, 2; “El autor de la Ópera María”, *Mundo al Día*, 10 de octubre de 1924, 9; “En Barcelona”, *Mundo al Día*, 9 de junio de 1924, 17. En 1924, mientras la versión operística de la novela se apreciaba en Barcelona, la Compañía Dramática de María Pilar Martínez le anunciaría al público cartagenero que tenían la “exclusiva propiedad” de la adaptación de la novela *María*, representación con la que terminaron su temporada en La Heroica. “Teatro Municipal”, *La Patria*, 9 de agosto de 1924, 8. Tres años después, la Compañía de Herminio Yacucci subía a las tablas del Teatro Manizales, la adaptación que de la obra había hecho el argentino J. Rossi, de la cual decían los cronistas manizalitas que “era la mejor novela americana, no da margen teatral suficiente que permita la adaptación cinematográfica, ni menos dramática”. “La María en el teatro”, *La Voz de Caldas*, 23 de marzo de 1927, 6. En 1930, la Compañía Juvenil de Operetas, Zarzuelas, Comedias y Grandes Variedades de Amparito Valdivieso anunció el montaje de “La María” en el Teatro Municipal de Bogotá, cuya transposición era un poema en prosa, escrito en dos actos y en cinco cuadros. “Teatro Municipal”, *Mundo al Día*, 5 de julio de 1930, 35. Ese mismo año, la Compañía de Mariano Rueda la escenificó en Pasto, adaptación a la que se refirió la prensa como “un verdadero desastre que para honor de nuestra literatura nacional, no debería volverse a presentar en ninguna parte”. “Compañía Mariano Rueda”, *El Derecho*, 4 de septiembre de 1930, 4. Finalmente, en la década del cuarenta, la Compañía López Aranza debutó en el Teatro Municipal de Bogotá con una versión teatral de *María*. “Hoy debutá en el Teatro Municipal la Compañía López Aranza”, *El Tiempo*, 22 de octubre de 1943, 13. “Triunfa en el Teatro Municipal la Cía. López-Aranza”, *El Tiempo*, 25 de octubre de 1943, 3.

92. Francisco-José Bonilla-Alarcón, “Revisión histórica del teatro en Bogotá, 1950-1959” (tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional, 2013), 17-21, 66, 77.

Restrepo; Padre, Leonidas Soler; Madre, Betty Valderrama; Emma, Helena Cardinal; y Carlos, Enrique Pontón, entre otros colaboradores. Se transmitieron diecisiete episodios, que dieron vida a casi la totalidad de los capítulos de la novela. Enrique de la Hoz, tal como Isaacs, le dio mayor importancia a la figura de Efraín, quien se convirtió en protagonista de la radionovela y en su mayor narrador. En pocas ocasiones, solo cuando De La Hoz toma diálogos completos de la novela, se escucha la voz de los demás personajes.

Es una copia muy fiel a la novela, en la cual María, además de hablar muy poco, se le escucha en un volumen menor al de Efraín. Es de destacar que la radionovela deja por fuera la historia de la esclava Feliciana, a la cual Isaacs le dedica tres capítulos, y que denota la importancia de la misma para el autor. Y también que omite muchísimas descripciones del regreso de Efraín a Colombia, lo cual es comprensible por el formato y por el tiempo de las emisiones, así como el final en el cual, debido al medio, se ve en la obligación de combinar lo sucedido en los últimos cinco capítulos de la novela. El último episodio entonces retrata la despedida de Efraín ante la tumba de María y la presencia del ave negra. Según Rafael Maya, director de la Radiodifusora Nacional en aquella época, *María* había sido escogida para ser adaptada como radionovela porque:

Quiere la emisora nacional con esta iniciativa [...] incrementar sus propósitos de cultura y contribuir [...] a un mayor conocimiento de los valores literarios que ha producido este país. [...] Las dificultades de transportar una novela descriptiva al plano radiofónico son grandes, pero yo creo que [...] han sido dominadas completamente. [...] La novela no ha perdido ninguna de sus cualidades artísticas, y antes bien, algunas de ellas han sido reforzadas por efectos acústicos, que el lector de la obra tiene que imaginar simplemente, o reproducir en su fantasía. Me parece que esta adaptación, una especie de tránsito entre la novela y el drama, y que aquí se conservan, guardando perfecto equilibrio, los efectos representativos de uno y otro género.⁹³

Con respecto a los planteamientos de Maya es posible afirmar que los diecisiete episodios, cada uno de aproximadamente 20 minutos, reprodujeron gran parte de la obra. A esto se le debe de sumar la música y los sonidos que reproducen ciertas escenas, por ejemplo, las tormentas, el trote de los caballos, los ladridos de Mayo, el rugido del tigre, algunos disparos de escopetas y el toque de las puertas. Elementos que enriquecen la experiencia auditiva del radioyente, que ahora no se aprestaba a observar, sino a escuchar. Llama la atención que Maya reseñara que, en la adaptación para la radio, confluían efectos representativos de la novela y del drama, ya que parece ser consciente de las dificultades a las que se enfrentaron para transponer al lenguaje de la radio una novela canónica que es evidente, no quisieron transformar. Y no quisieron transformar porque como bien lo expresó Maya:

.....

93. Enrique de la Hoz, dir., Radionovela *María*, en Radio Difusora Nacional de Colombia, 1950, Archivo Sonoro del Proyecto Señal Memoria, presentación de la adaptación radiofónica de *María*, 9:24 m.

Quiere la emisora nacional con esta iniciativa [...] incrementar sus propósitos de cultura y contribuir con sus sistemas propios de difusión a un mayor conocimiento de los valores literarios que ha producido este país. Esta nueva campaña no hace sino reforzar los esfuerzos que ha realizado la radio nacional por colocarse siempre al nivel de la inteligencia colombiana y convertirse en el más autorizado vehículo de la cultura nacional. Al realizar este nuevo proyecto podemos asegurar que nunca se ha desviado de esta consigna y que los esfuerzos de quienes pretenden desconocer esos propósitos se estrellan contra la opinión de un público inteligente y bien intencionado a quien ya no desorientan campañas tan exageradas como inútiles. [...] María es la novela más popular de América, lo fue en la época de su aparición, en pleno romanticismo y ha seguido siéndolo a lo largo de los años. Es más, esa popularidad ha ganado en extensión y en intensidad, pues si parece natural que en los días de su aparición, días caldeados por la fantasía romántica, la novela ganase absolutamente todos los corazones, también parece natural que transformada la sensibilidad romántica, creada la técnica y vigente el espíritu crítico, que caracteriza a las generaciones actuales, la novela de Isaacs hubiese perdido prestigio y eficacia entre la mayor parte de los lectores.⁹⁴

Aunque parezca que la iniciativa de Rafael Maya buscaba difundir los valores literarios nacionales, con la elección de María para ser transmitida por la Radio Nacional se pretendía, además, nutrir ese proyecto de nación confesional católica iniciado en el siglo XIX, que cobraba vigencia en un país que acababa de atravesar por una guerra civil. Adicionalmente en 1950 asumió el poder el conservador Laureano Gómez, quien se mantuvo como jefe de Estado hasta 1953. María no se transmitió bajo la dirección de otros intermediarios culturales de la época que estuvieron a cargo de la Radiodifusora durante la República Liberal, pero sí fue rescatada bajo el régimen conservador, en el que se propagó ese orden social y de género establecido desde el siglo XIX. Durante el Gobierno liberal se impulsó la integración de las mujeres al mercado laboral y se creó Ley 28 de 1932 que,

Modificó la “Potestad Marital” en la parte relativa a los bienes de la mujer, [en la que] se consagró la libre administración y disposición de los bienes pertenecientes a cada uno de los cónyuges al momento de la celebración del matrimonio, y de los adquiridos durante su vigencia, [y] se estatuyó la responsabilidad de cada cónyuge en las deudas personales, y la solidaridad ante terceros por las contraídas para satisfacer las necesidades domésticas.⁹⁵

Sin embargo la construcción social de los géneros se seguía rigiendo por un ideal del siglo XIX. Este ideal se fortaleció con su promoción por medio de productos culturales

94. Enrique de la Hoz, dir., *Radionovela María*, 9:24 m.

95. Magdala Velásquez-Toro, “La República Liberal y la lucha por los derechos civiles y políticos de las mujeres”, en *Las mujeres en la historia de Colombia. Tomo I. Mujeres, historia y política*, dir. Magdala Velásquez-Toro (Bogotá: Norma – Consejería Presidencial para la Política Social, 1995), 195.

como el teatro, el cine y la radio y por medio de una variada normatividad⁹⁶, pese a los avances mencionados y al ingreso de las mujeres al mercado laboral y a la educación formal tanto en el bachillerato como a la universidad.

Conclusiones

Podemos afirmar que *María* posee una plasticidad que le ha permitido migrar de un género a otro. En nuestro caso vimos que la obra literaria se transvasó en cuatro formatos diferentes a lo largo de más de cincuenta años, lo que implicó que fuera observada u escuchada por espectadores con variadas expectativas, según avanzaba el siglo. Aunque no se han encontrado vestigios que nos permitan leer las percepciones de los oyentes o las críticas de las que fueron objeto sus diversas reproducciones, la permanencia de la obra y la pluralidad de sus adaptaciones nos hablan hoy de un país que, pese a las transformaciones sociales, políticas y económicas experimentadas durante el periodo estudiado, privilegió obras con representaciones sociales bastante conservadoras y decimonónicas.

En todas las transposiciones de la novela no se identifican rupturas determinantes con respecto a las representaciones de género imperantes. Aunque se observan unos matices y unas actualizaciones que tienen que ver con el cambio de contexto y con la exigencia del medio en cuestión, lo que se demuestra es la efectividad de estas representaciones tradicionales y hegemónicas del deber ser de las mujeres, dada la recurrente visita de los actores y representantes de los nuevos medios a esta novela. Si el autor de una “leyenda dramática” buscaba una María más sensual y moderna, incluso con las debidas excusas, Máximo Calvo vio en la trágica historia incestuosa las claves de lo que presentía como un éxito cinematográfico. Si Rafael Maya, director de la Radiodifusora y sobresaliente crítico literario, debió opinar que esta era una obra perfecta para difundir en la radio; si numerosos directores y empresarios de teatro aseguraron el éxito de sus presentaciones al refrescar la novela decimonónica, en todos los casos, con más o menos nivel de intervención, quedaba patente el lugar privilegiado que se ofrecía al texto. En todo caso, las múltiples apropiaciones de la obra literaria demuestran que tanto el cine, como el teatro y el radioteatro pusieron en marcha unas representaciones que afirmaban el lugar tradicional de las relaciones de género. De esta manera, el potencial de clasificación y de representación del código binario de género desarrollado en los textos hizo de la novelística decimonónica un efectivo vehículo de transmisión y conservación del orden.

.....

96. Una de las normas que evidencia el interés por el establecimiento del orden social y de género hegemónico fue la exigencia de un certificado médico prenupcial que las autoridades sanitarias del departamento de Antioquia pretendieron instaurar entre 1933 y 1936. Su objetivo era certificar la virginidad y pureza de las mujeres. Natalia-María Gutiérrez-Urquijo, “El certificado médico prenupcial en Antioquia (Colombia), 1933-1936”, *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local* 9, no. 17 (2017): 223-248, <https://doi.org/10.15446/hystorelo.v9n17.55511>

[293] “El seductivo recato de la Virgen cristiana”

Bibliografía

Fuentes primarias

Publicaciones periódicas

- [1] Arriola, Jesús. “Sobre motivos de la María”. *Lectura y Arte*, nos. 4 y 5 (1903): 61-94.
- [2] *El Colombiano*. Colombia. 1932.
- [3] *El Derecho*. Colombia. 1930.
- [4] *El día*. Colombia. 1918.
- [5] *El Diario Nacional*. Colombia. 1923.
- [6] *El Espectador*. Colombia. 1903.
- [7] “El libreto de María”. *Lectura y Arte*, nos. 4 y 5 (1903): 82-83.
- [8] *El Medellín*. Colombia. 1901.
- [9] *El Tiempo*. Colombia. 1932; 1941; 1943.
- [10] *La Correspondencia*. Colombia. 1894.
- [11] *La Patria*. Colombia. 1924.
- [12] *La Tribuna*. Colombia. 1892.
- [13] *La Voz de Caldas*. Colombia. 1927.
- [14] *Las Novedades*. Colombia. 1894.
- [15] “María”. *Lectura y Arte*, nos. 4 y 5 (1903): 61-94.
- [16] *Mundo al Día*. Colombia. 1924; 1930.

Documentos impresos y manuscritos

- [17] Isaacs, Jorge. *María*. Bogotá: Imprenta de José Benito Gaitán, 1867.
- [18] Isaacs, Jorge. *María*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- [19] Palacio, Ernesto O. *María. Leyenda Dramática*. Barranquilla: Imprenta Americana, 1892.
- [20] Rivera, Luciano. *Impresiones y recuerdos*. Tomo 2. Bogotá: ABC, 1946.
- [21] Vargas-Tejada, Luis. *Las convulsiones*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, s.f.

Multimedia y presentaciones

- [22] Hoz, Enrique de la, dir. *Radionovela María*. En Radio Difusora Nacional de Colombia, 1950, Archivo Sonoro del Proyecto Señal Memoria. Presentación de la adaptación radiofónica de María, 9:24 m.

Fuentes secundarias

[23] Arias-Osorio, María-Fernanda. “María, de Grau, en el contexto cinematográfico colombiano: ‘María está rara’”. *Palabra clave* 19, no. 2 (2016): 581-606. <http://dx.doi.org/10.5294/pacla.2016.19.2.10>

[24] Benjamin, Walter. *Brecht. Ensayos y conversaciones*. Montevideo: Arca, 1970.

[25] Bermúdez, Susy. “Familia y hogares en Colombia durante el siglo XIX y comienzos del XX”. En *Las mujeres en la historia de Colombia. Tomo II. Mujeres y sociedad*, dirigido por Magdala Velásquez-Toro, 240-291. Bogotá: Norma – Consejería Presidencial para la Política Social, 1995.

[26] Betancourt, Gilma. “María o el deber ser de las mujeres”. *La manzana de la discordia* 3, no. 1 (2008): 113-129.

[27] Bonilla-Alarcón, Francisco-José. “Revisión histórica del teatro en Bogotá, 1950-1959”. Tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional, 2013.

[28] Buitrago, Oscar, Nelson Londoño y Pedro Martínez. “María y el proyecto de refundación del Valle del Cauca”. *Polígramas*, no. 23 (2005): 153-196.

[29] Butler, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006.

[30] Chartier, Roger. *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la renovación francesa*. Barcelona: Gedisa, 1995.

[31] Chartier, Roger. *Cultura escrita, literatura e historia. Conversaciones con Roger Chartier*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

[32] Chartier, Roger. *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa, 2005.

[33] Chartier, Roger. *Escuchar a los muertos con los ojos*. Madrid: Katz, 2008.

[34] Chartier, Roger. *Cardenio entre Cervantes y Shakespeare. Historia de una obra perdida*. Buenos Aires: Gedisa, 2012.

[35] Chozas, Mercedes. *Antología del teatro español*. Madrid: Espasa Calpe, 2007.

[36] Correa-Serna, Nancy-Yohana. “Teatro y Sociedad en Medellín, 1980-1910”. Tesis de pregrado, Universidad de Antioquia, 2004.

[37] Correa-Serna, Nancy-Yohana. “Una mujer en la escena teatral de Medellín: Esperanza Aguilar de Ughetti, actriz y cantante de finales del siglo XIX y principios del XX”. En *Género, prácticas y representaciones en la historia de Colombia, siglos XIX y XX*, editado por Ruth López Oseira, 109-140. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2013.

[38] Correa-Serna, Nancy-Yohana. “Mujeres en escena. De Susana Tirado a Marina Ughetti”. Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín, 2014.

[39] Correa-Serna, Nancy-Yohana. “El Teatro Bolívar y otros espacios para las representaciones escénicas en Medellín, 1850-1950”. *Historia y Espacio*, no. 47 (2016): 41-65. <https://doi.org/10.25100/hye.v12i47.1875>

[295] “El seductivo recato de la Virgen cristiana”

[40] Correa-Serna, Nancy-Yohana. “Obras de teatro y censura en Medellín entre 1850 y 1890”. *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local* 9, no. 17 (2017): 16-48. <https://doi.org/10.15446/historelo.v9n17.55648>

[41] Correa-Serna, Nancy-Yohana. “De las tablas al estudio de grabación. Mujeres en escena en Colombia, 1897-1954”. Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín, 2019.

[42] Cortés, María-Lourdes. *Amor y traición. Cine y literatura en América Latina*. San José: Universidad de Costa Rica, 1999.

[43] David-Bravo, Alba-Inés. *Mujer y trabajo en Medellín. Condiciones laborales y significado social 1850-1906*. Medellín: Instituto para el Desarrollo de Antioquia, 2007.

[44] Doménici, Mauricio. *El teatro de Jorge Isaacs. Identidades y contextos*. Cali: Universidad del Valle, 2012.

[45] Galindo, Yamid. “Veinticinco segundos de película: María (1922). Primer largometraje del cine colombiano”. En *Ensayos de historia cultural y política. Colombia, siglos XIX y XX*, editado por Maira Beltrán y Gilberto Loaiza-Cano, 286-317. Cali: Universidad del Valle, 2012.

[46] Gutiérrez de Pineda, Virginia. *Familia y cultura en Colombia. Tipologías, funciones y dinámica de la familia. Manifestaciones múltiples a través del mosaico cultural y estructuras sociales*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1994.

[47] Gutiérrez-Urquijo, Natalia-María. “El certificado médico prenupcial en Antioquia (Colombia), 1933-1936”. *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local* 9, no. 17 (2017): 223-248. <https://doi.org/10.15446/historelo.v9n17.55511>

[48] Helg, Aline. *La educación en Colombia 1918-1957. Una historia social, económica y política*. Bogotá: Fondo Editorial CEREC, 1987.

[49] Lamus, Marina. *Entre la pluma y la acción. Lorenzo María Lleras*. Bogotá: Luna Libros – Universidad del Rosario, 2016.

[50] Loaiza-Cano, Gilberto. *Poder Letrado: ensayos sobre historia intelectual de Colombia, siglos XIX y XX*. Cali: Universidad del Valle, 2014.

[51] Loaiza-Cano, Gilberto. “La nación en novelas (Ensayo histórico sobre las novelas Manuela y María. Colombia, segunda mitad del siglo XIX)”. En *La nación imaginada. Ensayos sobre los proyectos de nación en Colombia y América Latina en el siglo XIX*, compilado por Humberto Quiceno-Castrillón, 131-175. Cali: Universidad del Valle, 2015.

[52] López-Varela-Azcárate, Asunción. “Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación”. *Cuadernos de Información y Comunicación* 16 (2011): 95-114. https://doi.org/10.5209/rev_CIYC.2011.v16.5

[53] Macgowan, Kenneth y William Melnitz. *Las edades de oro del teatro*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

[54] Martínez, Gilberto. *Apostillas. Memoria teatral*. Medellín: Universidad EAFIT – Corporación Casa del Teatro de Medellín, 2012.

[55] Pachón, Ximena. "La familia en Colombia a lo largo del siglo XX". En *Familias, cambios y estrategias*, editado por Yolanda Puyana-Villamizar y María-Himelda Ramírez. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia – Alcaldía Mayor de Bogotá – Secretaría Distrital de Integración Social, 2007.

[56] Palacios, Marco. "Caballero sin reposo: Jorge Isaacs en el siglo XIX colombiano". *Historia Mexicana* 62, no. 2 (2012): 675-747. <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/180>

[57] Patiño-Ossa, Germán. *Fogón de negros. Cocina y cultura en una región latinoamericana*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012.

[58] Rodríguez, Pablo. "La familia en Colombia". En *La familia en Iberoamérica 1550-1980*, coordinado por Pablo Rodríguez, 246-288. Bogotá: Convenio Andrés Bello – Universidad Externado de Colombia, 2004.

[59] Rodríguez-Álvarez, Luis-Carlos. "María, la zarzuela de Gonzalo Vidal". *Artes. La Revista* 5, no. 3 (2003): 62-86.

[60] Rodríguez-Guerrero, Ignacio. *Ediciones de la novela María de Jorge Isaacs (1867-1967)*. Pasto: Imprenta del Departamento, 1967.

[61] Salas Murillo, Bértold. "Apuntes a la trans-escritura: el caso del par teatro-cine". *Escena. Revista de las Artes* 76, no. 2 (2017): 10-27. <https://doi.org/10.15517/es.v76i2.28063>

[62] Salcedo-Silva, Hernando. *Crónicas del cine colombiano 1897-1950*. Bogotá: Carlos Valencia, 1981.

[63] Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

[64] Soriano, Andrés. *Biblioteca Eduardo Santos Volumen XIV. Lorenzo María Lleras*. Bogotá: Sucre, 1958.

[65] Thenon, Luis. "Teatro, cine y literatura. Aproximaciones desde la intertextualidad y problemáticas interculturales". *Escena. Revista de las Artes* 76, no. 2 (2017): 1-6. <https://doi.org/10.15517/es.v76i2.29056>

[66] Valcke, Cristina. "Las mujeres en María". *Polígramas*, no. 23 (2005): 199-222.

[67] Velasco-Madriñán, Luis-Carlos. *Jorge Isaacs. El caballero de las lágrimas*. Cali: América, 1942.

[68] Velásquez-Toro, Magdala. "La República Liberal y la lucha por los derechos civiles y políticos de las mujeres". En *Las mujeres en la historia de Colombia. Tomo I. Mujeres, historia y política*, dirigida por Magdala Velásquez-Toro, 183-228. Bogotá: Norma – Consejería Presidencial para la Política Social, 1995.

[69] Zanetti, Susana. *Jorge Isaac*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.