

FLUIDEZ PROTEICA. POÉTICA DEL FOLLETÍN Y EL MELODRAMA EN LA OBRA NARRATIVA DE BLANCA ISAZA (1898-1967)

Jorge Mario Ochoa Marín
Universidad de Caldas (Colombia)
jorge.ochoa@ucaldas.edu.co

Recibido: 15/08/2022 - **Aprobado:** 01/11/2022 - **Publicado:** 13/03/2023

DOI: doi.org/10.17533/udea.lyl.n83a12

Resumen: Este artículo estudia la obra narrativa de la escritora Blanca Isaza recogida en su libro *Cuentos de la montaña* (1919-1926), con especial énfasis en los cuentos publicados en revistas y periódicos entre 1920 y 1921. Estos cuentos son abordados desde la estética del melodrama, el folletín y, en general, la narrativa popular del siglo XIX, explorando así una corriente alterna del cuento colombiano en las primeras décadas del siglo XX.

Palabras clave: Blanca Isaza; melodrama; folletín; narrativa popular.

PROTEAN FLUIDITY. POETIC OF SERIALIZED NOVEL AND MELODRAMA IN THE NARRATIVE WORK OF BLANCA ISAZA (1898-1967)

Abstract: This article studies the narrative work of the writer Blanca Isaza collected in her book *Cuentos de la montaña* (1919-1926), with special emphasis on the stories published in magazines and newspapers between 1920 and 1921. These stories are approached from the aesthetics of melodrama, the pamphlet and, in general, the popular narrative of the 19th century, thus exploring an alternative current of the Colombian short story in the first decades of the 20th century.

Keywords: Blanca Isaza; melodrama; serialized novel; popular narrative.

Editores

Juan Fernando Taborda Sánchez
Juan Esteban Ibarra Atehortúa
Pablo Julián García Valencia
Maira Alejandra Barragán Vergara

1. Introducción

En este artículo haremos una lectura de la narrativa de la escritora antioqueña Blanca Isaza de Jaramillo Meza (1898-1967), publicada en revistas y periódicos de Manizales y Colombia entre 1920 y 1921, la cual fue recogida más tarde en los libros *Cuentos de la montaña* (1919-1926) y *La antigua canción* (1935). En este artículo, nos proponemos rastrear los vínculos de estos relatos con la tradición de la narrativa popular, el folletín y el melodrama del siglo XIX, difundida en las sociedades en proceso de crecimiento y modernización, por medio de la prensa, el teatro y los espectáculos de consumo masivo. La estética de la narración popular se transmitió por los medios impresos, pero también por medio de los espectáculos teatrales y el cine. Para la década de 1920 se seguía dando en Colombia esa «fluidez proteica» (García de Enterría, 1995) entre literatura culta y popular, en medio de la cual habían vivido entre los siglos XIX y el XX escritores europeos como Víctor Hugo, Honoré de Balzac, Charles Dickens, Émile Zola, Pío Baroja o Ramón María del Valle-Inclán.

Los cuentos de Blanca Isaza se publicaron precisamente en una ciudad que había pasado, en el lapso de cincuenta años, de ser aldea a capital de departamento y tuvo, además, un aumento significativo de su población a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. La bonanza económica atrajo hacia Manizales —capital del nuevo departamento de Caldas a partir de 1905 y desde entonces centro de exportación de café hacia el exterior— a visitantes de todas las latitudes. Sumado a ello, la joven ciudad vivió por esta época el auge de imprentas y publicaciones periódicas, así como la creación de teatros y la llegada de espectáculos de todo tipo.

En la primera parte revisaremos la estética de la narrativa popular, su origen, desarrollo e importancia. Para ello, nos sirvieron de apoyo los estudios de Rivera (1968) y Frau (2018) sobre el folletín, los de Thomasseau (1989) acerca del melodrama, así como los de Eco (2001), García de Enterría (1995) y Romero Tobar (1995) sobre la narrativa popular. En la segunda parte estudiaremos el lugar que ocupa la narrativa popular en los cuentos de Blanca Isaza; en ese sentido, analizaremos tres de sus cuentos más destacados: *Joselín* (1920), *La tristeza de Jorge Riveros* (1920) y *Laura* (1921). Consultamos, para esta segunda parte, tres importantes publicaciones de Manizales que dieron a conocer los primeros cuentos de la autora: el diario *Renacimiento* (1914-1921), la revista *Azul* (1919-1926) y el diario *La Patria* (1921-); además de publicaciones nacionales y extranjeras en donde aparecieron cuentos de Blanca Isaza en aquella década: *Santafé y Bogotá* y *El Gráfico* (Bogotá), *Sábado* (Medellín), *El Mundo* (Barranquilla) y *Repertorio Americano* (San José de Costa Rica). Fueron también importantes, a fin de conocer la recepción de estos cuentos, los comentarios de prensa publicados en estos mismos diarios y revistas, así como las cartas de lectores de la época, que se encuentran en la correspondencia inédita de la autora.

2. El melodrama y la novela de folletín en el siglo XIX

La literatura popular aparece en Europa durante el siglo XIX y permanece vigente hasta entrado el siglo XX, en el marco de un contacto fluido entre lo que entonces se denominaba la «alta» y la «baja cultura». Este contacto está relacionado, en primer lugar, con un «juego intertextual» (García de Enterría, 1995) que se produce en esta

época entre lo oral, lo escrito y lo teatral; es relevante en ese juego el aporte del teatro en la época decimonónica, así como el cine y los medios masivos a partir de la anterior centuria. Aparece, en segundo lugar, según palabras de Romero Tobar (1995), un tipo de literatura comercial cuyo soporte es un texto impreso y un circuito editorial en constante intercambio de formas: el folletín, las novelas por entregas, la comedia lacrimógena y el melodrama en los primeros años; más tarde, la novela rosa, el cómic, la novela policíaca y la novela del oeste.

Sobre este asunto, Eco (2001) abarca en su estudio sobre la novela popular, un largo trayecto que va desde el folletín del siglo XIX hasta los cómics y las novelas policíacas de hoy. Por su parte, Frau (2018) afirma que esta amalgama de géneros y formas se presenta en el campo del folletín «como un género de fronteras difusas, en el que participan autores de muy variada condición y procedencia y donde confluyen elementos de distintas poéticas, aunque con un claro predominio de la orientación popular» (p. 448). Frente a esto, el autor agrega que esta delimitación no era clara ni para el público ni para los críticos, y ni siquiera para los editores, quienes publicaban indistintamente en una misma colección a narradores populares —Alejandro Dumas, Eugène Sue, Julio Verne, Emilio Salgari o Pierre Alexis Ponson du Terrail— al lado de autores de élite —Gilbert Keith Chesterton, Honoré de Balzac, Émile Zola, Charles Dickens o William Wilkie Collins—.

Melodrama y folletín son, en todo caso, las formas más exitosas de la literatura popular de la época decimonónica, ya que ambas tienen una notoria filiación con la literatura romántica, de donde toman «el empleo de épocas anteriores, los decorados paisajísticos, el patetismo, la presencia de lo extraordinario, los presentimientos y el azar» (Thomasseau, 1989, p. 47). Además, crecen y se transforman a lo largo del siglo gracias a la aparición de un nuevo público de pequeños burgueses, obreros y artesanos, y decaen en el siguiente siglo con la transformación de los medios de entretenimiento.

El melodrama, afirma Thomasseau (1989), se impuso a comienzos del siglo XIX como la tragedia popular de la época, aunque había nacido en Italia y Francia durante la centuria anterior como un tipo de drama que se hacía con el objetivo de inculcar valores morales y políticos en un público iletrado. Este tipo de obras se caracteriza por su fácil lectura, su preferencia por las situaciones espectaculares «más que por el realismo y la verosimilitud» (Thomasseau, 1989, p. 47), la tipificación simplificadora de los personajes, una puesta en escena de gran movimiento y el predominio temático de la persecución y el reconocimiento.

Por otro lado, Thomasseau (1989) identifica tres períodos análogos al desarrollo de los otros géneros de la literatura popular:

1. El melodrama clásico, que abarca las primeras dos décadas del siglo XIX, en el cual predomina el enfrentamiento del malvado poderoso enemigo de la virtud y la víctima débil, buena e inocente. Este drama está encaminado a arrancar lágrimas por la víctima que debe ser premiada en el último acto y a dar aplausos por el castigo del malvado.

2. El período romántico (1823-1848), en el cual se empezó a dejar de lado la norma de castigar al malvado y premiar al justo, puesto que la preocupación por lograr un efecto emocional en el espectador predominaba sobre el final moralizador: «la muerte ya no le está reservada únicamente al villano, sino que da lugar a las más crueles

variaciones» (Thomasseau, 1989, p. 73).

3. El melodrama diversificado (1848-1914). Durante este período, el ascenso de las nuevas clases sociales dio origen al drama de costumbres sobre asuntos de familia, pero también al drama naturalista que protagonizan obreros oprimidos por patrones ricos y ruines. Esta última etapa es también la de mayores intercambios y fusiones con otros géneros, como la novela y el folletín. En este sentido, Thomasseau (1989) destaca la relación particular que mantuvo el melodrama con la novela:

La creación novelesca no solamente suministró al melodrama la mayoría de las tramas, sino que mantuvo con él, a lo largo de todo el siglo XIX, vínculos muy estrechos.

Así, desde la segunda generación de melodramaturgos, los autores de obras teatrales fueron también novelistas; y en el escenario se desarrollaban los mismos temas que en los folletines. Generalmente, la novela precedía a la creación escénica, pero el fenómeno inverso se produjo también alguna vez. Estos intercambios llevaron a colaboraciones fructíferas entre novelistas de oficio y hombres de teatro (p. 20).

Grandes folletinistas como Pierre Alexis Ponsón du Terrail (1829-1871), Paul Féval (1816-1887) o Jules Mary (1851-1922) adaptaron sus obras a este género dramático. Y, por otra parte, novelistas como Eugène Sue (1804-1857), Víctor Hugo (1802-1885), Alejandro Dumas (1802-1870), Prosper Mérimée (1802-1870), escribieron melodramas o hicieron adaptaciones de sus novelas.

Por último, si bien este tipo de drama decae a finales del siglo XIX, revive con las formas de espectáculo masivo que trajo la nueva centuria: «El cine, desde comienzos del XX es el nuevo espacio donde el melodrama experimenta un renovado vigor, [...] se descubren prolongaciones de la estética melodramática en filmes de espionaje, westerns, que repitieron los estereotipos y la tipología del género» (Thomasseau, 1989, p. 150).

El folletín tuvo un desarrollo similar. Nació en las primeras décadas del siglo XIX, paralelo al auge vivido por la prensa periódica y al crecimiento de la población alfabetizada; al igual que el melodrama, decayó en la década de 1920, justo por la época en que Blanca Isaza publicaba sus cuentos. Debe su nombre a que se trata de un tipo de novela popular que circuló por entregas como una sección de los periódicos que satisfacía, según Rivera (1968), a un público numeroso que demandaba lecturas de entretenimiento de circulación rápida y permanente:

La masa de nuevos lectores que irrumpe durante el primer cuarto de siglo como consecuencia de la creciente laicización de la literatura y de las transformaciones socio-económicas provocadas por el ascenso de la burguesía, encuentra en la confluencia de novela y periodismo —precisamente en la novela de folletín— su expresión más propia y genuina (p. 10).

Esas mismas transformaciones se perciben en los conflictos que narran algunas de estas novelas y en la tendencia moralizante que sirvió de fondo al folletín después de la publicación de *Los misterios de París*, de Eugène Sue en 1843, considerada la obra maestra del género y la iniciadora del llamado folletín social o progresista. Para Frau (2018) el escenario o contexto de estas historias «es con frecuencia el de las relaciones conflictivas entre las diferentes clases sociales» (p. 37).

El folletín fue, al estar vinculado a la circulación de la prensa diaria, la forma más comercial y también la más difundida de la literatura popular. Se trata de novelas de gran patetismo, elaboradas bajo ciertas fórmulas que tienen

por objeto conmover a los lectores; de allí que las situaciones narradas eran también las típicas del melodrama: celos, infidelidades, traiciones, adulterios, malentendidos, crímenes. La trama, abundante en peripecias, reiteraba esquemas temáticos ya conocidos: «amor entre dos jóvenes, superación de obstáculos, derrota del antagonista y triunfo del bien» (Frau, 2018, p. 102). Los personajes destacan, en primer lugar, por sus pasiones desbordadas y, en segundo lugar, por la simplificación de sus roles, divididos entre héroes de comportamiento intachable y malvados de una abyección absoluta. Sobre este punto, Rivera (1968) señala: «Parece inevitable, en este terreno, el operar por grandes trozos simplificadores, reduciendo los caracteres a las oposiciones más evidentes y rotundas, de manera que puedan ser claramente aprehendidos; y en este sentido las oposiciones maniqueas resultan indudablemente más eficaces». (p. 38). Aparte de la simplificación, Eco (1995) afirma que en este tipo de literatura sobresale la reiteración de motivos y fórmulas narrativas que habían producido un efecto conmovedor en un público para el cual la redundancia era más importante que la originalidad.

El melodrama y la novela de folletín desaparecieron en los albores del siglo xx, pero lo esencial de esa poética se mantuvo vigente durante esta época. Es tal el impacto de estas dos formas, que *folletinesco* y *melodramático* pasan a convertirse en adjetivos paradigmáticos que impregnan buena parte de la literatura, independientemente de su género, sus formas, su importancia o su valor. El primero denota el carácter rico en peripecias y poco verosímil de una obra, en tanto que el segundo se refiere al exceso de efectos sentimentales, patéticos o lacrimógenos.

La obra de Blanca Isaza, que comenzó a publicarse entre 1919 y 1921 en la prensa local y nacional, recoge estas influencias del melodrama y el folletín que todavía se producía o difundía en Colombia a comienzos del siglo xx.

3. *Cuentos de la montaña* (1919-1926)

En 1926 se publicó el libro *Cuentos de la montaña*, en la editorial Blanco y Negro de Manizales. El volumen de 115 páginas recoge 21 cuentos que ya habían aparecido entre 1919 y 1926 en publicaciones periódicas de Manizales, Medellín, Barranquilla, Bogotá y San José de Costa Rica. Todos estos cuentos tienen en común que fueron escritos originalmente para satisfacer a un público general de lectores de prensa que incluía una audiencia en proceso de formación. Cabe señalar que, en los años previos a su publicación, Manizales pasó de tener 2 800 habitantes en el año de su fundación en 1849, a 24 000 en 1905, fecha de su proclamación como capital del departamento de Caldas. Para el año de aparición de la obra en su totalidad la ciudad contaba con 57 826 personas (*La Voz de Caldas*, 1926).

Para que todo lo anterior ocurriese, es necesario indicar que durante la segunda mitad del siglo xix Manizales fue un punto de avanzada de la colonización antioqueña hacia el sur y, después de las guerras civiles, un sitio estratégico para conectar la región con el puerto de Honda —perteneciente al departamento de Tolima— sobre el río Magdalena. En los últimos años de la centuria se había convertido ya en un importante centro de abasto: «Para la última década del siglo, ya Manizales contaba con diez mil bueyes para transportar la carga de importación

y exportación hasta el puerto de Honda» (Ocampo Trujillo, 1972, p. 35). Luego, con la bonanza cafetera se establecieron casas exportadoras de café en la ciudad, administradas por firmas nacionales y americanas, así como casas importadoras de artículos de lujo de Europa y Estados Unidos. Entre 1912 y 1922 se construyó el cable aéreo de casi 72 kilómetros de extensión entre Mariquita y Manizales —dividido en dos tramos: Mariquita-Herveo y Herveo-Manizales—, que podía cargar 2 800 bultos diarios de café y 1 800 de mercancía.

Los excedentes de riqueza que había dejado el café atrajeron a una gran variedad de artistas, compañías de espectáculos y aventureros de todas las clases y nacionalidades. Hacia 1900 se construyó El Escorial, el primer teatro cubierto de Manizales, y en 1914 el Salón Olympia. Por estas dos salas pasaron compañías dramáticas, musicales y circenses de España, Italia, Estados Unidos y Colombia, principalmente. Tres espectáculos le sirvieron de marco a la época de publicación de los cuentos de Blanca Isaza y son reseñados por la prensa de la época como la apoteosis de los años de bonanza de la ciudad: 1) la presentación de la ópera de Adolfo Bracale en agosto de 1922; 2) el rodaje de «Madre» en 1923, la primera película filmada en Manizales. «Madre» fue dirigida por el escritor antioqueño Samuel Velásquez y se estrenó en marzo de 1924; 3) los carnavales celebrados en 1924, con reina, disfraces importados, carrozas, comparsas alusivas a la colonización, máscaras y arlequines.

La obra de Blanca Isaza publicada en estos años está inmersa, por lo tanto, en un doble proceso de formación y modernización de una sociedad y, al mismo tiempo, de crecimiento de la prensa, paralelo al surgimiento de un público lector que demandaba información actual, ilustración amena y literatura de entretenimiento. En relación con esto, la afirmación de Ezama Gil (1992) respecto a los periódicos españoles durante la última década del siglo XIX, sigue vigente en Colombia durante la década de 1920: «El diario aspira fundamentalmente a informar, pero, además, aprovecha los recursos que utiliza la prensa de información para proporcionar amenidad a sus páginas (poemas, fragmentos de novelas y de piezas teatrales, folletines y cuentos)» (p. 22). Si bien desde 1874 hubo prensa en Manizales, las primeras publicaciones fueron intermitentes hasta 1914, cuando Justiniano Macías fundó *Renacimiento. Trisemanario de intereses generales, literatura, informaciones y variedades*, el primer periódico de circulación regular en la ciudad, que circuló hasta 1921. En este último año comenzó a circular el diario conservador *La Patria* que, según Villegas Botero (2022) se mantiene hasta hoy como «uno de los cinco periódicos centenarios de Colombia, junto con *El Espectador*, *El Tiempo*, *El Colombiano* y *Vanguardia Liberal*» (p. 179).

En los dos casos se trata de periódicos de noticias e información general, que se valen de la literatura para entretener a un público transversal de formación diversa. En ambos el canon de autores es diverso en cuanto a nacionalidad, género y calidad: autores clásicos del siglo XIX europeos y americanos, cuentistas colombianos y, principalmente, del regionalismo antioqueño, así como autores españoles y franceses recientes para aquel entonces que habían alcanzado popularidad por medio de la publicación de sus cuentos en la prensa, y que gracias a la satisfacción de una demanda de entretenimiento habían encontrado una profesión. Estos periódicos publicaron, además, cuentos por entregas, como «Un Zaratustra maicero», de Francisco de Paula Rendón, que se publicó en la sección «Folletín de Renacimiento» entre el 9 de octubre de 1914 y el 3 de marzo de 1915. Por su

parte, entre julio de 1923 y junio de 1924 *La Patria* publicó textos por entregas de Gabriela Mistral, Chila Molina y Ellen Morris, pero, de acuerdo con Villegas Botero (2022), al aparecer como novelas de folletín:

[...] estos textos en realidad corresponden a cuentos largos que se dividen en dos o tres entregas. No obstante, la tradición del folletín se prolonga hasta la década de los 30, cuando *La Patria* publica por entregas que se prolongan durante meses novelas como *Sin novedad en el frente*, de Erich María Remarque (Villegas Botero, 2022, p. 179).

Los inicios de Blanca Isaza como narradora están marcados justamente por su participación en estos dos periódicos. *Vencido*, su primer cuento, apareció en *Renacimiento* el 8 de abril de 1916, mientras que *La Patria* inauguró su página literaria con un relato de la autora antioqueña. Al tiempo que publicaba en la prensa diaria, lo hacía también en revistas literarias, como *Sábado* de Medellín, *Santafé y Bogotá* y *El Gráfico* de Bogotá y *Repertorio Americano* de San José de Costa Rica. Pero fue en la revista *Azul*, fundada y dirigida por su esposo Juan Bautista Jaramillo, donde apareció la mayoría de los *Cuentos de la montaña*, entre 1919 y 1926.

Blanca Isaza participó, además, en los primeros concursos de cuento para mujeres que se organizaron en Medellín y Manizales. En 1920 ganó el primer premio en el certamen de la Sociedad de Mejoras Públicas de Manizales y en 1920 y 1921 fue finalista del evento organizado por la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín.

En la mayoría de sus cuentos publicados entre 1919 y 1926 predominan tres líneas temáticas tomadas de la literatura popular:

1. Dramas de la vida familiar, en particular los conflictos de pareja: episodios de celos que terminan llevando a la soledad, la locura o la muerte (*Sonny*); esposos, padres o hijos que abandonan a su familia y la dejan expuesta a la miseria (*El regreso*); niños que mueren o sufren al tener que asumir el cuidado de sus padres (*De dura cerviz*); traiciones y venganzas entre parientes (*La herencia*).

2. Historias naturalistas de corte reivindicativo acerca de la injusticia social y los conflictos entre pobres y ricos (*Pepín*), obreros en la miseria (*Joselín*), niños trabajadores explotados (*Sangre antioqueña*).

3. Sucesos policiales de la vida urbana difundidos a través de la prensa sensacionalista: la trapecista que muere en medio del espectáculo, víctima de un accidente provocado por uno de sus compañeros (*Sonny*), el prisionero que pierde una de sus piernas por salvar a una niña de ser arrollada por el tren (*Ketty*) o el campesino que asesina al seductor de su hija (*La cita*).

Hemos destacado tres de los primeros cuentos publicados por Blanca Isaza: *Laura*, *La tristeza de Jorge Riveros* y *Joselín*. Para ello, tuvimos en cuenta tanto la popularidad que alcanzaron en la prensa y en los concursos, como el hecho de que en ellos se condensa y adapta esta poética del melodrama, el folletín y el cuento popular.

Laura es un cuento publicado originalmente para inaugurar la sección «Sábado Literario» del diario *La Patria* de Manizales el 10 de septiembre de 1921, incluido más tarde en el libro *La Antigua Canción* (1935) con el título de *La sospecha* —optamos por el título original, que destaca el nombre de la protagonista (Laura) a la manera del siglo XIX—.

El matrimonio de Carlos y Laura se celebra a despecho de un pretendiente que intenta difamar a la joven para impedir su boda. La pareja tipifica los valores de la clase obrera difundidos por la literatura de masas «Él,

trabajador, noble, bondadoso, apto para todos los oficios» (Isaza, 1935, p. 79); ella «tan humilde, tan modesta, tan buena, enamorada cada vez más tiernamente de su marido» (Isaza, 1935, p. 80). Para completar este cuadro de familia modelo, al año siguiente la pareja celebra el bautizo de su hijo Luis. Seis años después, Carlos enferma y debe permanecer en cama; pero, al no poder sostener económicamente la familia, la estabilidad del hogar corre peligro. Angustiada por esta situación, Laura decide empeñar un anillo que Carlos le había regalado antes del matrimonio, con el fin de hacerle un regalo de Navidad a su hijo y a su esposo; sin embargo, una carta anónima escrita por su antiguo rival, acusando a Laura de infidelidad, hace dudar a Carlos sobre el motivo de las salidas de ella durante su enfermedad. Carlos reacciona violentamente después de leer estas acusaciones, pero finalmente Laura logra demostrar su inocencia, manteniendo a salvo el hogar.

El relato está ordenado en cinco escenas ocurridas a lo largo de seis años, identificadas por una separación gráfica mediante asteriscos que, como destaca Frau (2018) respecto a la novela de folletín, señalan «un cambio de escena y el consiguiente traslado a un momento posterior o a otro lugar e invitan al lector a considerar que nada de interés ha sucedido en el intervalo» (p. 241).

En el esquema narrativo abundan situaciones características del melodrama: envidia, venganza, celos, malentendidos. No falta el arrebato de locura pasajera presentada mediante el uso de figuras retóricas «que tienen por objeto la intensificación y el énfasis» (Frau, 2018, p. 93), como cuando, al leer la carta, el narrador resalta el cambio de expresión de Carlos: «Una lividez intensa desfiguró sus facciones; se incorporó en su lecho y abriendo espantado sus ojos ávidos, leyó de nuevo una, diez, veinte veces el infame papel» (Isaza, 1935, p. 83).

El motivo arquetípico de este relato es el de «la esposa difamada», de gran popularidad en la literatura europea desde la Edad Media. Este motivo, según Frenzel (1980), se apoya en tres personas: el difamador, «que obra por resentimiento ante una negativa» (p. 126), la mujer, «impotente frente a la intriga del difamador» (p. 126) y, en tercer lugar, el marido, «que desconfía por completo de su mujer y enseguida está dispuesto a vengar su honor conyugal aparentemente herido» (p. 126).

En ese sentido, Laura sigue el modelo de la heroína del melodrama y el folletín social de la época decimonónica, de absoluta fidelidad y obediencia a su esposo y respetuosa del hogar, «que padece con la mayor entereza todos los ultrajes y afrentas» (Thomasseau, 1989, p. 46) y, debido a su dolor, produce un sentimiento de conmiseración entre los lectores. Por su debilidad física o de carácter, debe ser protegida, rescatada o vengada; su reconocimiento social va unido a la belleza, relacionada —en este caso— con su altura moral.

El siguiente relato, *La tristeza de Jorge Riveros*, recibió el primer premio en el concurso femenino de cuento de la Sociedad de Mejoras Públicas de Manizales; se publicó el 22 de julio de 1920 en el diario *Renacimiento*, el 24 de julio en la revista *Azul* —dirigida por Juan Bautista Jaramillo— y el 11 de septiembre del mismo año en el periódico *El Mundo* de Barranquilla —dirigido por Felipe Salas—.

Durante una reunión de alta sociedad en la quinta de Jorge Riveros —aristócrata viudo y melancólico que había vivido una juventud bohemia y de excesos— a la que asisten el señor Blanchet, un español representante de varias casas de comercio y una pareja conformada por la narradora del cuento y su esposo, el anfitrión narra

su trágica historia. En el despacho de Riveros cuelga un retrato de su esposa Margarita. Mientras los invitados admiran la belleza de la mujer del cuadro, entra al despacho brevemente Lucía, la joven hija de ambos, cuya cojera llama la atención de los invitados. Esta acumulación de detalles sirve de motivo para el relato de Riveros. Este comienza con el matrimonio de la pareja y el nacimiento de Lucía; luego de los primeros años de felicidad llega el hastío y Jorge vuelve a su vida disipada, debido a lo cual Margarita cae gravemente enferma. Una noche, mientras Jorge se divierte lejos de su casa, ocurre una tragedia: Lucía, de seis años, provoca por accidente un incendio en su casa. La niña sufre quemaduras y una grave lesión en una pierna que la deja lisiada de por vida, mientras que la madre muere esa misma noche producto de la angustia. De allí en adelante, Jorge Riveros sufre el remordimiento por la muerte de su martirizada esposa y el defecto físico de su hija.

Los personajes pertenecen al tipo de burguesía de la prosa modernista, amante del lujo, el refinamiento y el arte de la conversación. Riveros es un «hombre de mundo, de maneras aristocráticas, conversador atrayente de fácil imaginación y castizo decir» (Isaza, 1926, p. 86). Son modernistas también los recursos artísticos del relato, elaborado como un cuento dentro de otro cuento. La historia se mueve entre el tiempo calmado de la reunión, narrado en primera persona por una de las asistentes, y el tiempo de los acontecimientos truculentos y lejanos narrados por el anfitrión. El orden del relato tiene una especie de estructura cíclica: comienza con la contemplación del cuadro por parte de los asistentes y termina en una escena que parece su reverso; efectivamente, al terminar su historia trágica, Riveros queda pensativo, mientras los participantes de la reunión —que antes miraban el retrato de Margarita—, forman ahora una especie de cuadro: la narradora- invitada llora en silencio, su esposo mira a Jorge con intensa piedad, Blanchet intenta disimular su impresión y Lucía abraza a su padre, en tanto que «desde el lujoso marco de caoba, el retrato de la muerta parecía sonreír» (Isaza, 1926, p. 92). La escena recurre, además, a la reticencia, una figura en la cual «se deja el oportuno silencio para que el lector imagine a su gusto el horror que prefiera, o encuentre los términos más adecuados para el mismo» (Frau, 2018, p. 231).

Pero a pesar de esta envoltura modernista, el esquema de la acción sigue siendo fiel al melodrama y al folletín. Los hechos más relevantes son los más sensacionalistas: el incendio que envuelve en llamas a la niña, los gritos de la madre agonizante, la carrera angustiada de Riveros hasta su casa. Para producir el llanto que demanda el lector, Blanca Isaza apela a dos tópicos femeninos: la esposa y madre martirizada por su esposo y la hija bondadosa con un defecto físico incurable. La belleza «delicada», «sensitiva» y «fina» de Margarita es signo de su condición social y su elevación moral. A pesar de ser consciente del pasado bohemio de su esposo, ella se consagra a él con la esperanza de redimirlo; empero, como sucede con la heroína del folletín, «cuando se produce el conflicto, tiene una notable propensión a enfermar o a perder el juicio» (Frau, 2018, p. 177). Por ende, los repetidos sacrificios de la esposa terminan por minar su salud:

¡Qué noches las de la pobre mártir durante mi ausencia! Sola, transida de miedo y de frío, en las altas horas interminables en silencio, inclinada sobre la cuna de la cría, mientras el viento de la noche agitaba las arboledas y los perros aullaban lúgubrementemente a la distancia (Isaza, 1926, p. 90).

La historia tiene un desenlace trágico para las dos mujeres, pero, finalmente, en esa dualidad moral que caracteriza a la narrativa popular, se cumple la última voluntad de la pobre mártir: «No te desespere, Jorge; en el cielo seguiré pidiendo por ti» (Isaza, 1926, p. 91). De esta forma, el bien termina triunfando sobre el mal. Como sostiene Eco (1995), «independientemente de la suerte que corran los protagonistas, el lector queda en paz al terminar el relato» (p. 19).

Entretanto, el tercer cuento, *Joselín*, fue uno de los finalistas en la categoría de cuento del Segundo Concurso Literario Femenino de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín celebrado en 1920¹, por lo cual Blanca Isaza recibió mención honorífica junto a Lía de Vélez y Teresa de Mejía.

El concepto del jurado calificador —conformado por Alfonso Castro, Mariano Ospina V. y Gabriel Cano— acerca del cuento ganador, ilustra la valoración que del canon realista se tenía en las letras antioqueñas de aquel entonces:

De la vida responde lealmente a su nombre: de la vida, de la vida real, cotidiana, de nuestra vida está sacada esa historia sencilla, doliente y amarga. El asunto ha sido desarrollado con discreción y acierto admirables. Las diversas escenas del cuadro se suceden y relacionan naturalmente, sin esfuerzo visible [...] El estilo, sin ser desaliñado, está limpio de adornos inútiles: tal parquedad le cuadra bien al tema (Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, 1920, p. 5).

Estos criterios —«historia sencilla», «inspirada en la vida real», «desarrollo discreto y natural», «estilo sin adornos»— marcan también un ocaso de la estética popular decimonónica, tan dada al uso de efectos dramáticos y al maniqueísmo de los personajes que encontramos por ejemplo en *Joselín*, el cuento presentado por Blanca Isaza.

Un día Joselín, un muchacho de quince años, perteneciente a una familia obrera, se entera de que su padre ha sido despedido por su patrón, luego de ocho años a su servicio. Entonces, Joselín intenta, en vano, hablar con el avaro millonario en busca de ayuda. Preocupado por la situación familiar, el muchacho consigue trabajo como ayudante de construcción en un gran edificio; sin embargo, dos semanas después de empezar a trabajar, Joselín cae al vacío desde lo alto de un andamio y muere sobre el cemento de la avenida. En la última escena, el patrón del padre de Joselín llega a la casa de la familia obrera durante el velorio, con expresión arrepentida. El padre intenta confrontarlo, pero la madre lo detiene y luego besa el rostro de su hijo, provocando de esta manera el llanto del millonario.

El esquema de la acción en *Joselín* es característico del folletín social o progresista, marcado por las privaciones de los personajes, las injusticias y la enfermedad; predomina el pesimismo acerca de la vida en la ciudad. El motivo típico es el conflicto entre el obrero bueno y el patrón malvado. En esa dualidad maniquea, Joselín es el personaje modélico: él agrega a la trama el patetismo que despierta el niño protector de su familia, mientras que el patrón de su padre representa la abyección. Por eso, el propósito de la escena final es, al parecer, dejar resuelto

1. Para esta versión se presentaron 50 cuentos y 13 poemas. El primer lugar en la categoría de cuentos fue para «De la vida», de Lorenza Quevedo de Cock, y el segundo para «¿Milagro...?» de Sofía Ospina de Navarro. Por otra parte, en la categoría de poesía, Blanca Isaza resultó como ganadora, con un poema pastoril titulado «Idilio montañoso».

el conflicto entre el bien y el mal que termina en el quebrantamiento del malvado gracias a la intervención de la mujer:

Andrés se incorpora como poseído de súbita locura, desmelenado y con la voz cortada por el rencor:

—¡Vienes a gozarte de tu obra, viejo sin corazón! ¡Mira lo que has hecho...!

Pero Matilde avanza hasta él con las manos juntas:

—Por piedad, Andrés, ¡no digas nada! ¡Deja tus odios! ¡Mira que puede oírte el pequeño que era tan bueno...!

¡Y se inclina y junta sus labios a la boca del muerto, mientras don Alberto, vencida su altivez y de rodillas... llora!

(Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, 1920, p. 30).

En esta escena se condensan dos componentes de la novela popular señalados por Eco (1995). En primer lugar, mediante la muerte del protagonista, la autora satisface las expectativas de un público lector que demandaba «el llanto purificador comercializable como aval patético de un desenlace conforme a las razones del corazón del público» (Eco, 1995, p. 19). En segundo lugar, la escena contiene un gran significado dentro de la estructura de la narrativa popular, en el sentido de que deja al lector en paz al finalizar la lectura. En otras palabras, en la novela popular:

Se libraré siempre una lucha del bien contra el mal, que cueste lo cueste, siempre se resolverá —independiente de que el desenlace rebose felicidad o dolor— a favor del bien, definido según los términos de la moralidad, de los valores y de la ideología al uso (Eco, 1995, p. 19).

A modo de sugerencia, el jurado del concurso de cuento femenino recomendó a Blanca Isaza eliminar el tremebundo final: «Sin la última escena, que recarga inútilmente el cuadro, (el relato) valdría mucho más» (Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, 1920, p. 6). La autora, de buena gana, acogió esta recomendación para la edición de su libro; al eliminar el pasaje, la escritora sacrificó los elementos melodramáticos más fuertes del cuento en pro de un lector más culto, lo cual quería decir en aquel momento, más cercano a la estética realista que se había impuesto en la prensa desde finales del siglo XIX, tal y como subraya Ezama Gil (1992) respecto al cuento español, que: «La verosimilitud es un precepto inexcusable del cuento en esta etapa literaria, y la realidad constituye la fuente primordial de inspiración, ya sea para narrativizar un suceso real o para inventar uno que se le asemeje» (p. 87).

Cuentos de la montaña se publicaron en 1926, en medio de un clima cívico exasperado por las contrariedades. El esplendor de la ciudad que había traído la bonanza cafetera finalizó con la serie de incendios que entre 1924 y 1926 destruyeron más de veinte manzanas y doscientos edificios del centro financiero y administrativo, incluida la catedral, símbolo arquitectónico de la tradición católica en la región. En 1926, después de dos años de desastres, se percibía en Manizales un espíritu de reactivación. Los poderes políticos, económicos y religiosos hacían un llamado a la unidad de la ciudad, amplificado por el eco de la prensa escrita y las clases letradas de la región afines a ellos.

Los cuentos aparecieron acompañados de 8 páginas de anuncios de empresas locales o que tenían negocios en la región. Esta publicidad permitió la impresión del libro y facilitó su distribución, además de que era coherente con

la publicación original de los relatos en medio de anuncios comerciales de los periódicos y con el reconocimiento que le había dado ese público lector de prensa regional y nacional.

El libro debió ser enviado como regalo de Navidad para un grupo selecto de lectores, puesto que entre diciembre de 1926 y 1927 aparecen en la correspondencia de la autora las cartas de agradecimiento por el recibo y la dedicatoria del libro, remitidas por personalidades políticas y literarias, como el expresidente Carlos Eugenio Restrepo, el poeta Guillermo Valencia y el novelista José Eustasio Rivera. El recibimiento fue lánguido; unos cuantos se tomaron el trabajo de leer y comentar el libro en unas líneas, pero prefirieron hacerlo desde el punto de vista moral; su preocupación consistió en prevenir que la escritora cayera en los excesos del naturalismo en boga. A ese respecto, el poeta y crítico centenarista Eduardo Castillo se alegró al descubrir que Isaza no incurrió en el pecado de los novelistas modernos que hacen la pintura de «la vileza humana, de la perversidad del lobo racional» (Castillo Gálvez, 1968, p. 7); por su parte, el escritor quiteño Alejandro Andrade Coello (1943) declara que el libro estaba a salvo de «complicaciones psicológicas, recuerdos freudianos o feos casos patológicos» (p. 1245).

Unos pocos advierten la tragedia desbordada e inocultable que hay en estos cuentos, pero caballerosamente buscan una virtud femenina en su prosa que pueda servir de compensación o de equilibrio. Romualdo Gallego (1927), escritor de Medellín, resalta «la galanura de su estilo», «la vivacidad de su narración» y su «refinamiento artístico» para luego concluir: «sabe usted encerrar la tragedia en cortos párrafos llenos de intensidad y desbordantes de decoro literario» (Correspondencia, s.p.). Eduardo Martínez Villegas, poeta y crítico de Pereira, encuentra el justo equilibrio entre la tragedia y el llanto femenino: «Donde hay un poco de sangre derramada por un puñal castigador y justiciero, se ven titilar las facetas de las lágrimas de unos ojos de mujer» (Correspondencia, s.p.). Era un gesto de cortesía masculina por parte de estos escritores cubrir con un manto de dignidad la sangre derramada por la joven narradora, pero no más que eso.

Después de *Cuentos de la montaña*, Blanca Isaza incluyó en su siguiente libro, *La antigua canción* (1935), ocho cuentos que también habían sido publicados en la prensa durante la década de 1920 y hacían parte de la misma serie. Con este segundo libro termina el ciclo de la estética popular en la narrativa de la autora antioqueña y decae su interés por el género del cuento. Durante las tres décadas siguientes se va a inclinar por otros géneros de la prosa periodística como la crónica ligera, los cuadros de costumbres y las memorias.

4. Conclusiones

Este artículo se sitúa en el marco histórico de la generación de narradoras colombianas que publicaron en periódicos y revistas e hicieron parte de los concursos literarios para mujeres durante las primeras tres décadas del siglo xx, entre quienes sobresalieron, además de Blanca Isaza, Rosario Grillo (1856-1957), María Cano (1887-1967), Lydia Bolena (1882-1959), Sofía Ospina (1892-1974), Uva Jaramillo (1890- ¿?), María Eastman (1901-1947), Ecco Neli (1905- ¿?), Luz Stella (1900-1969) y Marzia de Lusignan (1902- ¿?). Esta generación, aunque suele identificarse con el realismo regionalista, oscila entre corrientes como el cuento modernista o el cuento de

origen popular.

Blanca Isaza comenzó a escribir en una época de nuevos lectores que habían llegado a la literatura por medio de los cuentos, poemas, folletines y crónicas que se publicaban a manera de anexo en la prensa general de circulación diaria. La escritora antioqueña aprendió a comunicarse con este público de prensa; para ello, recurrió a un tipo de narración de gran éxito en el siglo anterior y que seguía teniendo aceptación en las jóvenes sociedades que apenas se iniciaban en las abstracciones y complejidades de la modernidad.

Se trata de una literatura al alcance de todos, cuyo objetivo es satisfacer los sentimientos básicos de los leyentes, como la conmiseración por los débiles —personificados por mujeres y niños—, y satisfacer, además, la expectativa del castigo o el arrepentimiento del malvado. Es una literatura para personas que en aquel entonces preferían los acontecimientos espectaculares, violentos o trágicos y a quienes les agradaba el énfasis en los sentimientos desbordados de los personajes. Lectores y lectoras que encontraban inspiración para sus vidas en la historia de la mujer mártir que se sacrifica para proteger la familia y así mantener a salvo los valores del hogar.

Los cuentos de Blanca Isaza publicados en esta época pertenecen, en ese sentido, a una tradición decimonónica ya en el ocaso durante la década de 1920. Estos lectores de cuentos de prensa se desplazarían en los años siguientes a las modalidades más novedosas de lo lacrimógeno que les ofrecían en esa época el cine, la radio y la televisión.

Referencias bibliográficas

1. Andrade Coello, A. (1943). Notas Literarias «Los Cuentos de la Montaña». *Revista Manizales*, 39, diciembre, 1245-1246.
2. Castillo Gálvez, E. (1968). *Los cuentos de Blanca. Los cuentos de la montaña*. V. & co.
3. Eco, U. (1995). *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*. Lumen.
4. Eco, U. (2001). *El mito de Superman. Apocalípticos e integrados*. Lumen & Tusquets.
5. Ezama Gil, Á. (1992). *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*. Universidad de Zaragoza.
6. Frenzel, E. (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Gredos.
7. Frau, J. (2018). *Poética del folletín. La fórmula del relato inacabable*. Universidad de Sevilla.
8. Gallego, R. (enero de 1927). [Carta a Blanca Isaza]. Archivo Blanca Isaza y J. B. Jaramillo. Carpeta 1927. Biblioteca Central, Universidad de Caldas.
9. García de Enterría, M. C. (1995). De literatura popular. Literatura popular. conceptos, argumentos y temas. *Revista Anthopos*, 166-167, 8-16.
10. Isaza, B. (1926). *Los cuentos de la montaña*. Blanco y Negro.
11. Isaza, B. (1935). *La antigua canción*. Imprenta Departamental de Caldas.
12. La Voz de Caldas (28 de octubre de 1926). Número 236, página 1. Oficina de Estadística Departamental de Caldas.
13. Martínez Villegas, E. (25 de julio de 1927). [Carta a Blanca Isaza]. Archivo Blanca Isaza y J.B. Jaramillo. Carpeta 1927. Biblioteca Central, Universidad de Caldas.
14. Ocampo Trujillo, J. F. (1972). *Dominio de clase en la ciudad colombiana*. Oveja Negra.
15. Rivera, J. B. (1968). *El folletín y la novela popular*. Centro Editor de América Latina.
16. Romero Tobar, L. (1995). La narrativa popular. *Revista Anthopos*, 166-167, , 25-29.
17. Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín - SMP (1920). *Cuentos y versos*. Segundo Concurso Literario Femenino. Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín.
18. Thomasseau, J. M. (1989). *El melodrama*. Fondo de Cultura Económica.
19. Villegas Botero, A. (2022). Literatura y prensa: cuentos, poesías, ensayos y críticas literarias en La Patria de Manizales, de 1921 a 1924. *Revista Escribanía*, 1(25), 171-182.