



La concepción del drama en *La Moda*

Luis Marcelo Martino

El Salón Literario, convocado por el librero Marcos Sastre en junio de 1837,¹ constituye una de las primeras instancias de organización de la llamada Generación del 37, integrada por aquellos intelectuales nacidos con la independencia argentina, en la década de 1810, que pretenden superar las dicotomías que desgarraron (y desgarran) al país a partir de la revolución de Mayo.² Entre sus participantes se cuentan algunos jóvenes intelectuales que emprenderán, junto con otros pensadores, la publicación de un pretencioso “gacetín,” *La Moda*: Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez, Rafael J. Corvalán, Demetrio y Jacinto Rodríguez Peña, Carlos Tejedor, Carlos Eguía, José Barros Pazos, Nicanor Albarellos, Vicente Fidel López y Manuel Quiroga Rosas. El semanario se propone cubrir un amplio espectro de intereses—crítica de costumbres, doctrina literaria, filosofía de la historia y del derecho, reseñas teatrales, historia y crítica musical—, reflejado en su nombre completo: *Gacetín semanal de Música, de Poesía, de Literatura, de Costumbres*.

En su primer número, aparecido el 18 de noviembre de 1837, se anunciaba y prometía la publicación, entre otros contenidos, de “crónicas pintorescas y frecuentes [. . .] de las funciones teatrales” (“Prospecto” 1). Si bien la aparición de este tipo de crónicas no resulta tan frecuente como lo prometido, se publican diversos artículos que remiten de una manera u otra a la actividad teatral, sea a través de la transcripción de fragmentos de dramas europeos, acompañados de su correspondiente crítica, sea a través de la reproducción de textos de carácter teórico.

El artículo “Impresiones de la representación de *Marino Faliero*,” sin firma aunque atribuido a Juan Bautista Alberdi (*La Moda* 217), es una de las dos reseñas de funciones teatrales publicadas.³ Tal como el título lo anuncia, su referente inmediato es el melodrama *Marino Faliero*, de Casimir Delavigne.

Debemos recordar que esta obra constituye una de las tantas apropiaciones literarias del motivo histórico centrado en torno a Marino Faliero, dux de Venecia, quien muere ejecutado en 1355 tras ser juzgado por conspiración. Entre dichas apropiaciones, figuran la *nouvelle El Dux y la dogaresa* de E.T.A. Hoffmann (1818), el drama de Lord Byron (1821) y la ópera, *Marino Faliero*, de Gaetano Donizetti (1835).⁴ El caso de Faliero motivó

también recreaciones pictóricas, tales como la de Eugène Delacroix (*La ejecución del Dux Marino Faliero*, 1827) y la de Francesco Hayez (*Los últimos días del Dux Marino Faliero*, 1867), entre otras.

Con respecto a la pieza de Delavigne, tal como lo señala el mismo artículo de *La Moda*, fue representada por primera vez en el teatro de la Puerta de San Martín, en París, en mayo de 1829 (1). Posteriormente, subió a escena en distintos países y circunstancias: en España, en setiembre de 1835—representación que motivó una reseña de Manuel Bretón de los Herreros en *La Abeja*—y en octubre de 1839—en ocasión del cumpleaños de la reina Isabel II, indicándose en el cartel de propaganda que dicho drama ya había sido representado anteriormente con éxito y destacándose sus virtudes: “los pensamientos enérgicos y fuertes,” las “situaciones eminentemente dramáticas” (Parnaseo); en Argentina, a fines de diciembre de 1837, ocasión en la que interpretó el papel protagónico Juan José de los Santos Casacuberta, el mismo actor que—tras su partida al exilio político en Chile (1839)—volvería a encarnar al dux en el teatro municipal de Valparaíso.⁵

La representación de la pieza en Buenos Aires es anunciada con entusiasmo por la prensa local. *El Diario de la Tarde, Comercial, Político y Literario*, en su edición del 27 de diciembre de 1837 (el día anterior a la puesta) invita al público a la función extraordinaria de *Marino Faliero*, “gran drama histórico en cinco actos” (3). *La Gaceta Mercantil, Diario Comercial, Político y Literario*, por su parte, repite este aviso el 27 y el 28 de diciembre, aunque con información complementaria, tendiente a captar al eventual receptor, relativa a la escenografía, a la ambientación (“La acción es en VENECIA en el año de 1355”) (3) y al traductor y adaptador: “traducido y arreglado por nuestro compatriota D. Ventura de la Vega” (3).⁶

Este miembro de la Real Academia Española, poeta cortesano,⁷ actor y dramaturgo, cabe la aclaración, es efectivamente compatriota del anónimo autor del aviso, ya que nació en Buenos Aires. No obstante, dado que sólo vivió allí los primeros once años de su vida para trasladarse luego a España—donde produjo toda su obra—también es legítimo considerarlo español, tal como lo hace Manuel Ovilo y Otero al incluirlo en su manual consagrado a los escritores españoles del siglo XIX (227-29).

Así como Ventura de la Vega—cuyo verdadero nombre es Buenaventura José María de la Vega y Cárdenas—traduce *Marino Faliero* al español, otros escritores contemporáneos y amigos suyos hacen lo propio con otras piezas de Delavigne: Mariano José de Larra traduce la comedia histórica *Don Juan de Austria o la vocación*, y Manuel Bretón de los Herreros se ocupa del drama *Los hijos de Eduardo*.⁸ Esto prueba la aceptación y prestigio de los que gozaban las obras del dramaturgo francés en el ambiente cultural y en el campo literario español de la primera mitad del siglo XIX. Podría conjeturarse que dicha aceptación y prestigio se transmiten a Iberoamérica, por lo menos en lo que respecta a *Marino Faliero*.⁹

Con respecto al comentario publicado por *La Moda*, podría caracterizarse como un tipo de crítica impresionista—tal como su título deja suponer—, en la que prevalece la voz del autor del artículo (y no la de la obra-pretexto) y, en todo caso, la del grupo al que

representa; una crítica que busca constituirse como “palabra de orden” en tanto propone (impone) el o los sentidos y los juicios válidos sobre la obra en cuestión y sobre el arte en general (Barei). En este sentido, la pieza de Delavigne constituye un excelente pretexto para exponer la propia concepción del arte dramático de los intelectuales de la Generación del 37. Resulta particularmente interesante la caracterización del dramaturgo francés:

Pero Delavigne no es tan nuevo como se cree. Es un poeta intermediario entre el arte clásico y el arte revolucionario: un poco clásico por la forma: un poco romántico por el fondo; pero [. . .] al arte nuevo, al arte socialista, democrático, completamente extranjero en esta pieza. (*La Moda* 3 enero 1838, 1)

Delavigne es comparado asimismo con el dramaturgo y político español Francisco Martínez de la Rosa—cuyas obras alternaban en la escena española posterior a 1830 con las traducciones y adaptaciones de textos románticos franceses (Lusnich y Fernández Frade 477)—, al que califican de “poeta ecléctico” y “hombre del justo medio,” interesado sólo por su propio éxito (*La Moda* 3 enero 1838, 2).¹⁰

Marcelino Menéndez y Pelayo emite un juicio semejante a éste, casi idéntico—aunque en este caso de carácter positivo—, sobre Martínez de la Rosa en un prólogo de 1882 a una colección de autores dramáticos españoles, que incluía su tragedia *Edipo*. Menéndez y Pelayo afirma allí que el dramaturgo “es poeta de transición, poeta ecléctico, y que con menos fantasía y menos habilidad para asimilarse lo ajeno, ocupa en nuestro Parnaso lugar algo parecido al de Casimiro Delavigne en Francia” (266). La expresión “hombre de justo medio” empleada por Alberdi halla su equivalente en la calificación de “poeta mediano” que los críticos contemporáneos a Menéndez y Pelayo otorgarían a Martínez de la Rosa y con la que aquel coincide, sólo que tornándola en un juicio favorable: “es poeta mediano, pero con aquella medianía que Horacio [. . .] llamó *dorada: áurea mediocritas* [. . .]” (266).

Más allá de esta similitud entre Martínez de la Rosa y Delavigne, el crítico español aclara que éste último “no puede eslabonarse como anillo en la cadena romántica, no puede decirse que el romanticismo le deba nada” (279). Por el contrario, Martínez de la Rosa habría “dado en el teatro español la primera batalla contra el clasicismo” (279). La crítica de Menéndez y Pelayo, entonces, sería más benigna que la de Alberdi con respecto a Martínez de la Rosa, aunque no así con Delavigne, de quien se enfatiza su condición de poeta ecléctico.

A nuestro entender, la descalificación de Delavigne planteada por Alberdi no está concentrada tanto en su carácter de “intermediario” o “ecléctico”—adjetivos que para Liliana López remiten a la “tibieza ideológica y estética” (560)—sino más bien en los polos entre los que oscila dicho autor: clasicismo (“arte clásico”) y romanticismo (“arte revolucionario”).

La afirmación de que Delavigne—y sus obras—es clásico en su forma remite sin duda a la preceptiva sobre los géneros dramáticos, concretamente, a las palabras de Aristóteles

en su *Poética* sobre la unidad de tiempo y acción: la tragedia debe basarse, para la construcción de sus fábulas, en una acción única, que debe ser un todo completo en sí mismo, con principio, medio y fin (Aristóteles XXIII: 1). Con respecto a su extensión, debe mantenerse, en cuanto sea posible, dentro de un ciclo solar o cerca de esta medida (V: 10-14). Estos postulados son retomados a fines del siglo XVII por Nicolas Boileau Despréaux en su *Arte poética*, donde sostiene que la acción, según principios racionales, debe ser distribuida de tal modo que se concentre en un sitio, un día y un hecho (III: 45-49).

Por su parte, Vicente Fidel López, uno de los intelectuales de la Generación del 37, expresa claramente su postura respecto a las reglas de las tres unidades, en un texto didáctico titulado *Curso de Bellas Letras*, publicado en 1845 desde su exilio en Chile. Si bien defiende la unidad de acción como la ley del drama, responsable de su armonía y belleza,¹¹ afirma que las unidades de tiempo y lugar—la segunda menos importante que la primera—no deben interpretarse en un sentido estricto (260-62). Apoyándose en los conceptos del crítico y dramaturgo español Antonio Gil de Zarate, sostiene la flexibilidad en la observancia de estas reglas: deben respetarse siempre y cuando no atenten contra la verosimilitud del drama (263).¹² Verificamos en este punto una desviación que, aunque significativa, no implica una ruptura radical con la poética neoclásica.

Con respecto a la pieza de Delavigne, podría decirse que cumple con esta preceptiva. Se centra en una acción central, la conspiración de Faliero y sus cómplices y su posterior fracaso, y el tiempo transcurrido abarca sólo unos días: la preparación de la conjura y su desenlace ocurren prácticamente en una sola jornada y la ejecución del dux e Israel sobreviene, tras una breve elipsis, a los pocos días. No se incurre, por lo tanto, en la situación criticada por Boileau de presentar a un personaje niño en el primer acto y anciano en el último (Boileau III 40-42). Todo ocurre en un solo sitio, Venecia, aunque en distintas locaciones: el palacio del dux, la residencia del noble Leoni, la prisión, la plaza de San Juan y San Pablo.

La afirmación de que *Marino Faliero* es clásico sólo en su forma y no en el fondo implica que su asunto no es el propio—o el más frecuentado—por los dramas clasicistas. Pensemos en este sentido en *Andrómaca* y *Fedra* de Jean Racine y en *Edipo* de Pierre Corneille, y, más cercanas en tiempo y espacio, en las obras de Juan Cruz Varela, *Dido* y *Argia*, representantes rioplatenses de la dramaturgia neoclásica contra la que la Generación del 37 apunta sus dardos.¹³ Estas piezas retoman los motivos del abandono de Dido, la reina de Cartago, por el héroe troyano Eneas, la primera, y el viaje a Tebas de Argia, viuda del hijo de Edipo, Polinices, para dar sepultura a su esposo, la segunda.

La obra de Delavigne, por el contrario, no se ocupa de temas mitológicos: su fondo es romántico, según el crítico de *La Moda*. Sorprende el tono condenatorio de esta afirmación, tratándose de un semanario adscribible al romanticismo. La explicación de dicha actitud reside en el distanciamiento, formulado categóricamente, por parte de los intelectuales de la Generación del 37 de la poética romántica, con la que no se sienten identificados:

No somos ni queremos ser *románticos*. [. . .] porque el romanticismo, de origen feudal, de instinto insocial, de sentido absurdo, lunático, misántropo, excéntrico, acogido eternamente por los hombres del ministerio, rechazado por los de la oposición [. . .] por ningún título es acreedor a las simpatías de los que quieren un arte verdadero y no de partido, un arte que prefiere el fondo a la forma, que es racional sin ser *clásico*, libre sin ser *romántico*, filosófico, moralista, progresivo, que expresa el sentimiento público y no el capricho individual, que habla de la patria, de la humanidad, de la igualdad, del progreso de la libertad, de las glorias, de las victorias, de las pasiones, de los deseos, de las esperanzas nacionales.” (“Al anónimo del Diario de la Tarde” 3-4).

Esta caracterización de la estética del romanticismo como exaltadora del sentimiento amoroso individual, escapista y excéntrica, de mirada nostálgica hacia el pasado (concretamente, la Edad Media) coincide con la imagen que brinda V. F. López del drama romántico o de “forma feudal” y de la literatura romántica en general. El “espíritu místico, sombrío y sentimental del cristianismo” unido a un espíritu caprichoso, reflejo de un “genio rebelde y feudal” son algunos de los rasgos característicos de las obras vinculadas a esta corriente (*Curso* 280).

Una lista o catálogo de tópicos-estereotipos, aportada en el artículo de *La Moda* arriba citado, contribuye a una identificación más precisa: el romanticismo se ocupa “de la perla, de la lágrima, del ángel, de la luna, de la tumba, del puñal, del veneno, del crimen, de la muerte, del infierno, del demonio, de la bruja, del duende, de la lechuza [. . .]” (“Al anónimo del Diario de la Tarde” 3-4).

Dentro de esta representación de la estética romántica es que debe interpretarse, entonces, la afirmación de que el fondo de la pieza de Delavigne, ambientada en la Venecia medieval, es romántico:

Marino Faliero es un drama que no conduce a nada, a nada predispone, a nada impele [. . .]. La cuestión principal es accesoria; la cuestión principal es egoísta. [. . .] Todo allí se hace por interés individual so pretexto de interés público. Todos se venden mutuamente, y a la libertad la primera: el adulterio es coronado con besos, los beneficios con traiciones. El drama es coronado por un puñal aristocrático que se levanta triunfante, bañado en la sangre de uno que, bajo pretexto de libertar al pueblo, iba a comprar con la sangre de este la satisfacción de una venganza personal. (“Impresiones de la representación de *Marino Faliero*” 1-2.)

La exaltación de lo individual por sobre lo popular y colectivo y la acumulación de crímenes egoístas son los principales rasgos que autorizan a Alberdi a caracterizar a *Marino Faliero* como un drama romántico. Al contraponer la reelaboración del motivo histórico de Delavigne con la realizada antes por Byron, el crítico destaca aún más la morbosidad y el énfasis en las conductas criminales de la obra del primero:

La *Elena* tradicional no es adúltera, ni menos es cómplice suyo el hijo y el amigo de su esposo. Y no había necesidad de forjar dos crímenes, para obtener un resultado dramático. Demasiado inmoral era ya el drama, con solo estar sostenido por pasiones egoístas. (“Impresiones de la representación de *Marino Faliero*” 1-2)

Desde esta misma perspectiva anti-romántica se juzga en otras páginas de *La Moda* otra obra teatral, *Hernani* de Victor Hugo, esta vez no a través de la instancia de su representación sino del texto escrito. Tras reproducir un fragmento de dicha pieza, se condena la “tendencia social” del fragmento, que presenta al personaje de Doña Sol enamorada, dispuesta a seguir incondicionalmente a Hernani, un oscuro y valiente bandido. Este pasaje sirve de pretexto para articular la crítica a los escritores de la “escuela romántica” (Chateaubriand, Victor Hugo), que “gravita a lo pasado en vez de impulsar al porvenir” (“Bellezas de Víctor Hugo” 4), al rescatar valores de la Edad Media (como el culto excesivo del heroísmo).¹⁴ La propuesta estética de la Generación del 37 se define en contraposición con el romanticismo, al pronunciarse por una “literatura profética del porvenir, y no llorona de lo pasado” (4).¹⁵

Más allá de sus ataques enconados al romanticismo, los escritores de *La Moda* comulgan, sin formularlo en esos términos, con los postulados de la segunda etapa del movimiento, el llamado “romanticismo social” (Oría 55; Carilla 154-58),¹⁶ denominado por ellos “arte nuevo,” “socialista” o “democrático” (Katra, 104-05). Dichos postulados, afirmados repetidamente en las páginas del semanario, pueden condensarse en la creencia, en “la sociabilidad y moralidad del arte” (“Predicar en desiertos” 3) y en su “estrechísima intimidad armónica con el fin de la sociedad,” es decir, con “el progreso, el desarrollo, la emancipación continua de la sociedad y de la humanidad” (4).

En términos similares plantea V. F. López en su *Curso de Bellas Letras* el programa del drama moderno: debe ser “*ideal progresista y culto*” “enérgico y social” (282). No obstante, las ideas de López expresadas en este texto no se corresponden exactamente con las plasmadas en *La Moda*. Mientras que en el semanario se propugna un “arte racional sin ser *clásico*” (“Al anónimo” 4), V.F López se pronuncia por un retorno del drama clásico, aunque entendido en un sentido particular: no sujeto a convenciones ni reglas y cuyos personajes no serán reyes ni dioses sino hombres del pueblo (*Curso* 282-83). A nuestro entender, esta reformulación de lo clásico encajaría sin problemas con la concepción del “arte socialista” defendida en *La Moda*. La aparente discrepancia, en definitiva, residiría sólo en el diferente empleo del término clásico.

El sistema estético quedaría, entonces, conformado por tres términos: el “arte viejo” (clásico), el “arte revolucionario” (romántico) y el “arte nuevo” (socialista).¹⁷ En el punto medio con respecto a los dos primeros, la pieza de Delavigne se encontraría en una posición absolutamente distante y extraña respecto al tercer término. Las ideas del socialismo le son ajenas, ya que en *Marino Faliero* “la cuestión popular es accesoria,” mientras que “la cuestión principal es egoísta” y “Todo allí se hace por interés individual so pretexto de interés público” (“Impresiones de la representación de *Marino Faliero*” 1-2). En efecto, en el drama de Delavigne tanto Faliero como Israel (cabecillas de la conjuración) impulsan la revuelta popular movidos por afrentas personales de los nobles

hacia ellos, más que por una sólida y auténtica creencia en la necesidad y beneficios de la libertad.

Si confrontamos la versión de Delavigne con la de Byron, a quien Alberdi elogia por haber “tratado el mismo asunto con la habilidad digna de Alfieri” y por no haber incurrido en deformaciones de la historia (“Impresiones de la representación de *Marino Faliero*” 1-2), es posible afirmar que el poeta inglés brinda mayor espacio a encendidos parlamentos libertarios, que cuestionan la tiranía de la oligarquía y colocan en primer plano los intereses colectivos (*Marino Faliero* III: I y III).¹⁸ El pueblo mismo, por otra parte, interviene en el drama de Byron (*Marino Faliero* V, VI) para confirmar los nobles propósitos libertarios del dux. Las ideas contenidas en estos pasajes, en sintonía con la sensibilidad social de los escritores de *La Moda*, así como la nula relevancia otorgada al adulterio de la dogaresa, motivaron sin duda alguna su entusiasmo por esta recreación, en detrimento de la de Delavigne.

El individualismo que Alberdi lee en los personajes del *Marino Faliero* del autor francés atentaría directamente contra el arte socialista, para quien “el pueblo [. . .] debe entrar siempre en el drama moderno,” al igual que Dios (“Impresiones de la representación de *Marino Faliero*” 1-2).¹⁹ El elemento popular es el ingrediente central de esta concepción del drama y del arte, tal como lo declaran los colaboradores de *La Moda*—a través de palabras prestadas—en otro artículo: “El drama, como la ley, es la expresión de la voluntad general (Fortoul);” “El pueblo es mi musa (Béranger)” (“Teoremas fundamentales de arte moderno” 3).

Otro rasgo deseable en el drama, según estos intelectuales, es la nacionalidad, que debe registrarse tanto en la composición de la compañía actoral como en el argumento de las piezas representadas. Con respecto al primer aspecto, se afirma que es necesario que los actores sean nacionales, ya que “deben hallarse penetrados del espíritu del pueblo, cuyas ideas y pasiones están destinados a expresar sobre las tablas” (*La Moda*, “Teatro” 2). La categoría de “espíritu de pueblo” resulta equivalente a la de “vida colectiva del pueblo,”²⁰ empleada por Miguel Irigoyen—intelectual cercano a la Generación del 37—, y que constituye la materia que el poeta dramático, cual genio creador, debe traducir en sus dramas (*El Iniciador*, “Teatro” 110). En este punto, y a través del concepto herderiano de *Volksgeist*, lo nacional se vincula estrechamente con el elemento popular, que en definitiva es quien debe insuflar vida y alma al teatro, tal como queda de manifiesto en las máximas de Fortoul y Béranger antes expuestas.

El planteo de la nacionalidad de los actores reviste un carácter simbólico, al remitir a una cuestión de gran relevancia en el pensamiento de la Generación del 37. No debe olvidarse que se trata de intelectuales formados en los principios de la revolución independentista de mayo de 1810, gesta de la que se consideran sus legítimos herederos. Esta actitud se percibe en las llamadas “Palabras Simbólicas”—desarrolladas más tarde en el *Dogma Socialista* de Esteban Echeverría—que servían de norma a los miembros de la Joven Generación Argentina o Asociación de Mayo, organización política clandestina creada en junio de 1838, a la que perteneció Alberdi con posterioridad al cierre del Salón Literario y de *La Moda* (Weinberg 99-101; Katra 66-72). Dos de estas “palabras” o principios resuenan en la cuestión de la nacionalidad del teatro: “Continuidad de las tradiciones

progresivas de la revolución de Mayo” e “Independencia de las tradiciones retrógradas que nos subordinan al antiguo régimen” (Echeverría 111-17). El espíritu patriótico de la literatura de Mayo sigue vigente, de igual modo que la representación del español como “un recuerdo a borrar o reelaborar” (Bocco 90).

En este marco, nacional equivale a patriótico y anti-colonial. Es conocida la actitud “hispanofóbica” de estos pensadores,²¹ quienes atacan en sus artículos las costumbres de tradición española—estilo en la redacción de cartas y esquelas, etiqueta social, bailes—, a las que consideran signos de un régimen retrógrado, que debe ser extirpado de raíz (Figarillo “Las cartas,” “La esquila funeraria”; “Reacción contra el españolismo”; Martino “Sátira y política”).

A modo de prueba del funcionamiento de la ecuación nacional = anticolonial y antiespañol, nos permitimos citar un artículo del mismo Alberdi, publicado en *El Iniciador*, de Montevideo, Uruguay, el 15 de noviembre de 1838 con el pseudónimo de “Figarillo,” tras su partida al exilio político.

El texto en cuestión, “Figarillo en Montevideo,” reproduce parcialmente una carta (¿real, ficticia?) que habría recibido el “autor” (¿o el personaje de “Figarillo”?) desde Buenos Aires, acompañada de un breve encabezado de tono irónico. En dicha carta se da cuenta de la formación de dos “partidos dramáticos” en la capital argentina, organizados en torno a sendos actores: Juan José de los Santos Casacuberta, argentino—justamente, el actor que representó a *Marino Faliero*—, y José de Lapuerta (mencionado como “Puerta”), de origen español.²² El remitente de la carta plantea la oposición entre los dos estilos de actuación como una “guerra literaria,” “hermana de la contienda de Mayo.” Casacuberta es elogiado como “discípulo de la verdad y de la naturaleza” y como representante del drama moderno (Figarillo, “Figarillo en Montevideo” 52-55). Puerta, a su vez, es considerado el representante de una escuela dramática anacrónica, que sólo puede florecer en una nación como España, que valora lo rancio, lo fósil y lo añejo. En su falta de sobriedad, en su gesticulación excesiva revela la vulgaridad, el materialismo y el carácter prosaico de la cultura española. Estos vestigios y reliquias de barbarie deben ser erradicados para poder así completar, con la independencia cultural, la independencia política respecto a la metrópolis colonialista (52-53).

Coincidimos en este punto con Fernández Frade y Rodríguez, para quienes este conflicto escénico, este duelo entre compañías y actores, reproduce otros conflictos “existentes entre un modelo de sociedad residual, vinculada culturalmente a España y sus costumbres y un modelo de sociedad emergente, ligada a los ideales revolucionarios de Mayo” (Fernández Frade y Rodríguez 335).

Además del aspecto relativo a la composición de las compañías, el teatro, según estos pensadores, debe ser nacional también en lo que respecta a su argumento. El espectador letrado puede seguir sin problemas las peripecias de una obra ambientada en otra cultura, tal como *Marino Faliero*, en cuyo tercer acto, “toda la Italia, con sus monumentos, sus bellezas, sus tradiciones, su historia, sus desastres, sus esperanzas. . . se viene a la memoria” (“Impresiones de la representación de *Marino Faliero*” 1-2). Aquí conviene traer a colación los datos relativos a la escenografía que enriquecían el aviso de *La Gaceta*

Mercantil ya mencionado, detalles que constituyen un valioso testimonio para reconstruir mínimamente la instancia de la representación del drama, instancia inevitablemente evanescente. Con respecto al tercer acto, el anuncio promete una decoración nueva, y brinda precisos detalles al respecto:

[. . .] en lontananza, una de las más hermosas calles de *Venecia* [sic]: a la derecha y en el segundo *Término* de la escena, el canal donde se colocan las *Góndolas*: a la izquierda y en el principal *término*---la plaza de San Juan y San Pablo con la Iglesia de este nombre adornado de *Estatuas*, la *Gran Portada*, y en medio de la Plaza, una *Madona* alumbrada por una lámpara. El canto de los gondoleros en el Canal, es la señal para la *Conspiración* a las doce de la noche. (3)

Esta recreación de Venecia habría impactado en el crítico, quien ve en el magnífico despliegue escenográfico una síntesis evocadora de la imagen de Italia.²³ Pero estas imágenes y evocaciones vienen sólo a la memoria del espectador culto, con el que estos escritores se identifican. Y allí precisamente reside para ellos el problema. El hecho de que aquellos receptores “que no están en estos antecedentes” (conocimiento de Italia y su cultura y paisajes) no estén en condiciones de comprender cabalmente las piezas representadas constituye “la mejor prueba de que el teatro debe ser esencialmente nacional” (“Impresiones de la representación de *Marino Faliero*” 1-2). “Nacionalidad” del argumento que resulta imprescindible dada la eminente función didáctica del teatro:²⁴ si el pueblo no puede captar el mensaje que se intenta transmitir, el proceso de enseñanza-aprendizaje queda trunco.

Este principio se corresponde con uno de los propósitos esbozados por *La Moda* desde su primer número: el de publicar “Nociones claras y breves, sin metafísica, *al alcance de todos* sobre literatura moderna, sobre música [. . .]” (“Prospecto” 1).²⁵ Propósito condensado en el anhelo de convertirse en “un papel popular, una enciclopedia que el pueblo pueda leer a costa de un pequeñísimo precio” (“Aviso” 2). De allí que el poeta dramático—según palabras de V. F. López en otro artículo de *La Moda*—deba “conquistar los sentimientos del pueblo, e imponerles [. . .] una moral creadora o reformadora” (“Del drama” 3).²⁶

El pueblo, entonces, vuelve a colocarse en primer plano y constituye el eje en torno al cual debe girar la labor intelectual y artística. El pueblo es la fuente de inspiración, la materia poetizable y el destinatario final del drama y del arte en general. De allí que sea necesario tornar accesibles para él los contenidos culturales.

Esta finalidad didáctica del teatro se pone también en evidencia en las nociones del crítico literario Gustave Planche sobre el teatro francés, publicadas originalmente en la *Revue des deux Mondes* y reproducidas en dos números sucesivos de *La Moda* (“El teatro moderno en Francia”). La inclusión de estos textos, sin comentarios de ningún tipo, implica la comunión de los intelectuales argentinos con estas ideas.

Planche se pronuncia en contra de la aceptación literal de la historia y de la sociedad contemporánea en el teatro. Dichos elementos deben ser empleados según la ley de la interpretación, que no significa la transformación caprichosa del dato histórico, sino que

consiste en “agrandar, exagerar a propósito las partes sobre las cuales se ha querido llamar la atención, y que en el modelo histórico no tiene sino una importancia secundaria” (3). Esta interpretación e idealización, sin embargo, no debe “invertir la sociedad y la historia” (4), ni—como afirma V. F. López en su *Curso*—desnaturalizar los sucesos hasta contradecir la historia (257).

En esta “inversión” y adulteración de la historia incurre Delavigne, según sus acusadores, ya que se toma atribuciones impropias del poeta dramático, quien “debe traducir, agrandar el hecho histórico, pero no depravarlo” (“Impresiones de la representación de *Marino Faliero*” 1-2). La tarea del buen pedagogo consiste en adaptar el objeto de enseñanza al punto de tornarlo transmisible a sus discípulos, pero sin deformarlo ni desvirtuarlo.

Un último rasgo que debemos destacar en la concepción del drama de los intelectuales de la Generación del 37 es su carácter “humano.” “Los personajes, la fábula y el diálogo del drama futuro”—según el programa que propone Planche—“estarán igualmente sometidos a la verdad humana,” tal como ocurre con las obras clásicas (las de Sófocles y Shakespeare), cuya inmortalidad reside en el “elemento humano” que supieron captar (“El teatro moderno en Francia” 3-4). Este elemento debe revestir en el drama mayor importancia que “la pompa del espectáculo, la variedad pueril de los incidentes, la sonoridad o sensualidad del lenguaje” (4).

El deber de los poetas dramáticos, por lo tanto, será “buscar en la historia y en la sociedad, no la costumbre y el escándalo, sino bien las pasiones que agitan y deberes que gobiernan la humanidad” (4). Esta misma idea reaparece en otro texto, también de carácter programático, donde se reproduce una máxima de Fortoul: “El arte es la expresión de la vida humanitaria” (“Teoremas fundamentales del arte moderno” 3).

Los intelectuales de *La Moda*, al suscribir las ideas de Planche que reproducen hacen suyo este programa con todos y cada uno de sus axiomas. Por lo tanto, los pasajes del crítico francés son susceptibles de leerse como un manifiesto del arte dramático argentino, que sintetiza por lo tanto su concepción del drama nacional. Todos sus rasgos definitorios están presentes allí: la finalidad didáctica y moralizante; la “interpretación” y transformación de los datos históricos y sociales, autorizada siempre y cuando contribuya a dicha finalidad; el respeto por una verdad histórica de fondo que no debe ser adulterada; el carácter humanista.

La afirmación de que el drama y el arte en general revisten o deben revestir un carácter humano—y en este sentido, trascendental, superador de las fronteras nacionales—entraría aparentemente en conflicto con la concepción del drama como nacional que sostienen estos intelectuales. ¿Es la patria o la humanidad la que debe regir la producción dramática? Esta disyuntiva en realidad no es tal, ya que ambas entidades no son concebidas como contrapuestas, sino como una suerte de niveles jerárquicos. La patria constituye la puerta necesaria para acceder al plano de la humanidad, tal como lo expresa otra de las sentencias transcritas de Fortoul: “Para entrar en el sentimiento del porvenir humano no hay más que ceder a la impulsión de los destinos de la patria” (3).

Esta relación jerárquica y de dependencia mutua se explicita todavía más al afirmar que “la madre de la patria es la humanidad” y al proponer una superación de la propuesta de Béranger: “El axioma de Béranger es del poeta nacional: el mío es el del poeta humanitario, esto es, del poeta completo (Anónimo)” (3).

Con palabras semejantes, Bartolomé Mitre, otro célebre miembro de esta generación de intelectuales (Katra 169-71, 181-89; Weinberg 46), esboza los rasgos principales que debe revestir el “Drama Nacional:” el rechazo de la representación de “sucesos egoístas, sin tendencias,” que no vayan “envueltos con la causa de los pueblos;” el pueblo como numen del poeta dramático y la sociedad como su maestra; el “engrandecimiento de la Patria” y el “bien de la Humanidad” como objetivos de este poeta y el porvenir como centro de su mirada (“Del drama (fragmento)” 36-37).

Consideramos, entonces, que la concepción del drama de los intelectuales de *La Moda* es susceptible de plantearse en los siguientes términos: el drama debe ser nacional, pero sólo como un paso inevitable para alcanzar una trascendencia mayor; en última instancia, debe ser humanitario, en cuanto sepa expresar los conflictos históricos y sociales particulares en lo que éstos tienen de universales. Al mismo tiempo, debe ser popular, debe captar ese “espíritu del pueblo,” en lo que tiene de humano, darle forma poética y devolverlo transfigurado a dicho pueblo, su natural destinatario. Allí reside la misión patriótica del teatro, que coincide con la función de la prensa tal como la ejercen los miembros de la Generación del 37 (Martino, “*La Moda*”). Lo nacional, lo popular y lo humano son—o deberían serlo—las tres facetas convergentes de la poesía dramática.

Conviene interrogarnos ahora por el carácter novedoso o renovador del programa estético en el que se inserta dicha concepción del drama. Si confiamos en la caracterización que los mismos intelectuales de esta generación proponen acerca del sistema literario-cultural rioplatense—recordemos las palabras de Alberdi en su crítica de *Marino Faliero* y de Mitre en el artículo citado de *El Iniciador*—,²⁷ debemos concluir que dicho sistema estaría integrado por al menos tres elementos, que contribuirían a conferirle complejidad y profundidad: el (neo)clasicismo, el romanticismo y el socialismo o “arte socialista.” En esta representación del panorama cultural es posible distinguir una interrelación dinámica entre elementos residuales, dominantes y emergentes, para emplear las categorías que desde el marco de la sociología de la cultura propone Raymond Williams (165-74), adecuadas a nuestro entender para el objeto que nos ocupa.

El “arte viejo,” el neoclasicismo, constituiría un elemento residual, en tanto se originó en una fase cultural anterior, pero sin embargo continúa operando activamente en el presente, por lo que constituye un elemento efectivo del mismo (167).²⁸ Podría pensarse, no obstante, que lo neoclásico sería más bien un elemento arcaico, situado en un pasado en principio inoperante en el presente (167), sobre todo si tenemos en cuenta las afirmaciones de Mitre de que el clasicismo está en ruinas y de que sus principios cayeron en desgracia (36). Pero la prueba que desmiente el carácter arcaico del neoclasicismo es la propia escritura de Delavigne, “un poco clásico por la forma,” cuyas obras forman parte del repertorio dramático representable y representado en Europa y el Río de la Plata. Otra prueba sería precisamente la reacción que genera la detección e identificación de sus principios en determinadas obras y autores.

El romanticismo, por su parte, podría definirse como un elemento dominante, es decir, aquel que en apariencia caracterizaría y concentraría la totalidad de las manifestaciones culturales de la época, de modo tal que podría brindar el rótulo o denominación a la misma.²⁹ Su caracterización por parte de Alberdi como “arte revolucionario” (“Impresiones de la representación de *Marino Faliero*” 1) no quiere significar que atenta contra o se opone al sistema dominante en su presente, sino que atentó contra y se opuso a un sistema hegemónico del pasado, el neoclasicismo, sobre el cual triunfó—de allí que Mitre hable de la “victoria del Romanticismo” (36)—para pasar a ocupar la posición dominante. Es significativa en este sentido la calificación de Alberdi del romanticismo como un arte “acogido por los hombres del ministerio, rechazado por los de la oposición” (“Al anónimo del Diario de la Tarde” 3-4), que remite evidentemente a la institucionalización de lo romántico. Contra dicha institución precisamente atentan los “opositores,” los jóvenes de la Generación del 37, con su propuesta de un “arte nuevo,” socialista. Éste podría pensarse entonces como un elemento emergente o quizás pre-emergente, es decir, influyente activamente aunque todavía no plenamente articulado, perteneciente a una fase cultural no cristalizada aún en el sistema literario rioplatense, la que se percibe como un porvenir anhelado (Williams 174).

Como el propio Mitre lo afirma, el arte con tendencias sociales, no obstante su oposición a la propuesta romántica dominante, tiene como punto de partida una sistematización de sus elementos (36). Afirmación ésta que nos lleva a indagar por el carácter innovador de la propuesta de la Generación del 37. Esta cuestión admite, en sus múltiples aristas, un abordaje complejo, que intentaremos esbozar a continuación.

Más allá de los elementos románticos reconocidos por Mitre, es posible detectar rastros de neoclasicismo en el programa estético del grupo. El *background* intelectual de sus miembros está signado en efecto por la cultura grecolatina y la tradición clásica, gracias a su formación en colegios jesuitas y a su paso por las aulas universitarias (Chávez 61-67; Martino, “Incómodas” 188-89). El Iluminismo—que se introduce en el Río de la Plata a mediados del siglo XVIII y se afianza a fines del mismo y principios del XIX (Mogliani 103-04)—, por su parte, es otro de los discursos que atraviesan el *habitus*—en el sentido de Pierre Bourdieu (267-70)—de los jóvenes del 37. Echeverría, según afirma E. Romano, cuando descubre el romanticismo en Francia “ya arrastra una educación iluminista, propensa al gusto pseudoclásico” (74). Estas ideas constituyen la ineludible herencia de la generación anterior, la llamada Generación de Mayo, responsable de la revolución independentista, que bebe en la poesía de Horacio, en la prosa de Lucrecio, en la oratoria de Cicerón (Fraschini 194) y escribe según las normativas y las formas neoclásicas (Pelletieri, “Teatro” 174, 178). La presencia de estos elementos en el imaginario de los intelectuales del 37 abona la hipótesis, a modo de prueba adicional, de que el neoclasicismo, como decíamos más arriba, constituye un componente residual en el sistema cultural de su época.

Frente a esta herencia incómoda, los escritores reaccionan de una manera compleja, ambigua. Si bien se auto-representan como orgullosos continuadores de la gesta de la independencia,³⁰ manifiestan aversión, como vimos, por la estética neoclásica que supieron cultivar aquellos próceres. El legado de éstos, podríamos afirmar, es

reconfigurado, en un proceso que podríamos caracterizar, en términos de R. Williams, como formación de una “tradicción selectiva,” es decir, de una versión del pasado intencionalmente construida, orientada por intereses del presente, en la que intervienen operaciones de acentuación de algunos significados y de rechazo y exclusión de otros (159-60). El ideario progresista, libertario, independentista de los hombres de Mayo sufre una conveniente expurgación por parte de los jóvenes del 37 de la retórica neoclásica que constituyó su modo de expresión y opción estética, con la finalidad, por una parte, de no entorpecer la admiración de sus pro-hombres y, por la otra, de no obstaculizar su ataque contra aquella poética. De allí que puedan pronunciarse sin culpa y abiertamente a favor de un teatro nacional y patriótico, distanciado al mismo tiempo de lo clásico y lo romántico.

CONICET — UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMÁN (ARGENTINA)

Notas

- ¹ Cfr. el exhaustivo estudio de F. Weinberg sobre el tema.
- ² Para una caracterización de la Generación del 37, cfr. Lojo 12-14, Katra 9-10, 53-57, Prieto 89-96 y Weinberg 40-41.
- ³ La otra es “Función lírica del 20,” aparecida en el N^o 11, el 27 de enero de 1838.
- ⁴ Menéndez y Pelayo, al referirse al drama *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa, aclara que la imagen de Venecia que allí aparece—“la Venecia un tanto convencional, pero poética e interesante, de puñales y máscaras, de conspiradores y ejecuciones secretas” (Menéndez y Pelayo 281)—había sido puesta de moda justamente por el *Marino Faliero* y *Los dos Foscari* de Byron.
- ⁵ Sobre la importancia de este actor—cuyo nombre verdadero es Juan Navarro—para el teatro rioplatense cfr. L. Ordaz 83-85 y L. Cilento 227, 232-33, M. Rodríguez y A. Córdoba 289-94 y D. Fernández Frade y M. Rodríguez 336-50.
- ⁶ Las mayúsculas y las cursivas pertenecen a los originales en todas las citas.
- ⁷ Escribió, entre otros versos de ocasión, una cantata epitalámica al matrimonio de la Marquesa de Quintana, un canto en homenaje a la vuelta de Fernando VII a Cataluña y un poema a la muerte de la Duquesa de Frías (Ovilo y Otero 228).
- ⁸ De esta traducción de Bretón de los Herreros dice Mariano José de Larra, en un artículo publicado en *El Español* el 26 de agosto de 1836, que está hecha “con esmero y tino singulares” (Larra 962).
- ⁹ Vicente Fidel López da testimonio en su *Autobiografía* del entusiasmo que provocaban los dramas de Delavigne entre los jóvenes de su generación: “Nos arrebatábamos las obras de Victor Hugo, de Sainte Beuve, las tragedias de Casimir Delavigne [. . .]” (V. F. López 17).
- ¹⁰ Cfr. las reseñas críticas de Mariano José de Larra sobre la representación de dos dramas de Martínez de la Rosa: *La conjuración de Venecia* y *Abén-Humeya*, publicadas en *La Revista Española* el 25 de abril de 1834 y en *El Español* el 12 de junio de 1836, respectivamente (482-90, 919-26.)
- ¹¹ En este punto, López coincide con Victor Hugo, para quien la unidad de acción es la única incuestionable de las tres (Hugo 47).
- ¹² Victor Hugo también privilegia la verosimilitud sobre la observancia estricta de las tres unidades, aunque su postura es mucho más radical que la de Gil de Zarate y la de López. En efecto, caracteriza a las unidades mediante dos metáforas muy ilustrativas: las tijeras y la jaula (48, 51).
- ¹³ En la novela *Amalia*—cuyos primeros capítulos se publican en 1851 en el periódico *La Semana* de Montevideo—, su autor, José Mármol (contemporáneo del grupo de *La Moda*), ridiculiza sin piedad las obras de Varela y el gusto neoclásico en la figura de una regenta de burdel aficionada a la literatura (Mármol 111).
- ¹⁴ Resulta provechoso confrontar estas afirmaciones con el juicio de Larra sobre *Hernani*, quien—en una reseña sobre la representación de este drama en España, publicada en *El Español* el 26 de agosto de 1836—critica principalmente el último acto, donde se pone de manifiesto la concepción ridícula y anacrónica de Victor Hugo sobre el “honor castellano” (962). No obstante, reconoce que *Hernani* constituye el “primer paso de la escuela moderna,” es decir, el romanticismo (961).

- ¹⁵ Del mismo modo, se cuestiona la teoría del “arte por el arte” sostenida por Hugo y su escuela, que destruye el “objeto sublime” al que debía aspirar—el progreso continuo, la fe—, al permitir el triunfo del individualismo (“Victor Hugo” 2). Una crítica semejante se publica en el número 2, donde aparece un poema del género conocido como “cielito,” sin firma, y a continuación un comentario del mismo. Allí se destaca el carácter incompleto y egoísta de este tipo de poesía, dado que “No expresa una necesidad fundamental del hombre, ni de la sociedad, ni de la humanidad, ni del progreso: es la expresión de un sentimiento individual” (“A ella [cielito]” 25 noviembre 1837, 4). Cfr. el análisis de Pas al respecto.
- ¹⁶ Para una caracterización del romanticismo social, cfr. R. Picard.
- ¹⁷ La relación dialéctica existente entre estos tres términos es explícitamente planteada por Bartolomé Mitre en un artículo publicado en *El Iniciador* a fines de 1838. Cabe destacar que este periódico es considerado por la crítica como el continuador de *La Moda* (Arrieta 76; Pas 103-04). En dicho texto, Mitre afirma que el romanticismo se eleva sobre las ruinas del clasicismo; de la caída en desgracia de sus principios, y aprovechando la “victoria del Romanticismo” y sistematizando sus elementos, emerge “una nueva capacidad intelectual:” “el arte, con tendencias, con miras sociales y humanitarias” (36).
- ¹⁸ Sin embargo, Byron también pone en boca del dux el reconocimiento de motivos personales detrás de la conjura (*Marino Faliero* V, II).
- ¹⁹ Cfr. en este sentido la exigencia de congruencia entre el argumento y los personajes del drama con respecto al proyecto político hegemónico del momento de su representación, sostenida en el “Artículo comunicado,” firmado por Manuel Moreno y publicado en *El Independiente* el 24 de enero de 1815. Allí se establece que el teatro no debe atentar contra las bases constitucionales del gobierno; por lo tanto, en el teatro de la república los reyes, en el caso de aparecer en escena, deben ser representados como tiranos (L. López 554).
- ²⁰ La noción de “espíritu de pueblo” subyace al estudio diacrónico sobre las diferentes formas dramáticas (griega, clásica y romántica) de V. F. López. Dichas formas, según sus propias palabras, “son siempre análogas al espíritu que domina en cada sociedad” (271). Esta categoría, cabe la acotación, resultó sumamente fecunda en la historiografía de la literatura latina, asociada al concepto de *genius* (Martino, “El ‘Espíritu del Pueblo’ en la historiografía de la literatura latina”).
- ²¹ Debemos aclarar que se trata de una hispanofobia relativa, dado que reconocen y admiran las tendencias modernas, progresistas y liberales que se registran en España. Tal es el caso de Mariano José de Larra, modelo de Alberdi en la escritura de sus artículos de costumbre, a tal punto que construye su pseudónimo, “Figarillo,” a partir de una adaptación del de aquel, “Fígaro” (“Mi nombre y mi plan,” *La Moda* 16 diciembre 1837). Cfr. Weinberg 61, 89.
- ²² José Lapuerta, tras separarse del grupo teatral del Coliseo Provisional, se incorpora en 1838 a la compañía congregada en torno al Teatro de la Victoria, dirigida por el actor Antonio González. El grupo del Coliseo, que pasa a llamarse Teatro Argentino, estaba encabezado por el actor Juan José de los Santos Casacuberta. Entre ambas figuras se entabla un duelo que se manifiesta tanto en la crítica teatral—como lo demuestra el artículo de *El Iniciador*—y en imitaciones paródicas del estilo castizo de Lapuerta realizadas por Casacuberta y por Máximo Jiménez (Rodríguez y Córdoba 289-90; Fernández Frade y Rodríguez 339).

- ²³ Alberdi también destaca en su artículo el segundo acto, “cubierto de un colorido completamente dramático: la escena del baile parece un cuadro de Shakespeare” (“Impresiones de la representación de *Marino Faliero*” 1-2). El anuncio de *La Gaceta Mercantil* también abunda en detalles sobre este acto, destacando que la decoración nueva aparece “formando un hermoso Salón de baile, perfectamente exornado. Al compás de una majestuosa marcha al gusto Oriental, o Turco, se presentará una COMPARSA DE MASCARAS de ambos sexos, compuesta de 24 parejas, elegantemente vestidas con diversos trajes” (28 diciembre 1837, 3). Más adelante, el texto proporciona información sobre los bailes que realiza la compañía, así como también sobre la división del escenario en dos partes, de manera que contemple un espacio para la ubicación de diversas mesas de juegos. Recordemos que este acto, de crucial importancia, se desarrolla en la residencia de Leoni, durante el baile de máscaras, y constituye el momento en que el dux e Israel, mientras juegan al ajedrez, se ponen de acuerdo sobre la conspiración.
- ²⁴ Cfr. Rodríguez, “Rosas” 171-72 y “Teatro” 286.
- ²⁵ La cursiva es nuestra.
- ²⁶ Si bien Oría no identifica específicamente al autor de este artículo, firmado con una “X,” al consignar los pseudónimos empleados en *La Moda* indica que la “X” de un artículo del N° 20 corresponde a V. F. López (*La Moda* 219). Por lo tanto, suponemos que éste es también el autor de “Del drama.”
- ²⁷ Cfr. la nota 17 del presente trabajo.
- ²⁸ Esta fase es rotulada por O. Pellettieri, en lo que atañe al género dramático, como “Teatro de intertexto neoclásico,” y se extiende entre 1812 y 1835 (“Introducción” 22).
- ²⁹ Pellettieri caracteriza al período posterior del neoclasicismo como “Teatro de intertexto romántico” y lo ubica entre 1838 y 1884 (“Introducción” 22).
- ³⁰ Echeverría sostiene en las “Palabras simbólicas,” el manifiesto de la Asociación de Mayo —agrupación política creada tras la clausura de *La Moda*—, la “continuación de las tradiciones progresivas de la revolución de Mayo” (Echeverría 111-13; Weinberg 158).

Obras citadas

- Aristóteles. *Poética*. 1ª ed. Madrid: Gredos, 1992.
- Arrieta, Rafael. *La ciudad y los libros*. Buenos Aires: Librería del Colegio, 1955.
- Assis de Rojo, Estela. *Representaciones identitarias de la Roma antigua*. Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparadas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2003.
- . *Aportes latinos a la identidad argentina*. Comp. Estela Assis de Rojo. Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparadas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2006.
- Barei, Silvia. "Periodismo cultural: crítica y escritura." *Revista Latina de Comunicación Social* 2 (1999). 16 abril 2010 www.ull.es/publicaciones/latina/ambitos/2/silvia.html.
- Batticuore, Graciela, Klaus Gallo y Jorge Myers, comp. *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Buenos Aires: EUDEBA, 2005.
- Bocco, Andrea. *Literatura y periodismo 1830-1861. Tensiones e interpenetraciones en la conformación de la literatura Argentina*. Córdoba: Ed. Universitas-Ed. Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, 2004.
- Boileau Despréaux, Nicolas. *Arte poética*. Madrid: Imprenta Real, 1807.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Bretón de los Herreros, Manuel. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 1999. Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 12 agosto 2008. http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/breton
- Byron, George Gordon. *Marino Faliero*. <http://www.elultimolibro.net/2008/01/lord.html>
- Carilla, Emilio. *El romanticismo en la América hispánica*. Madrid: Gredos, 1967.
- Cilento, Laura. "Texto espectacular y recepción." *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. I. El período de constitución (1700-1884)*. Dir. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2005. 222-34.
- Chávez, Fermín. *La cultura en la época de Rosas. Aportes a la descolonización mental de la Argentina*. Buenos Aires: Theoría, 1973.
- Echeverría, Esteban. *Dogma Socialista de la Asociación de Mayo, precedido de una Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37*. Buenos Aires: Capital intelectual, 2009.
- El Diario de la Tarde, Comercial, Político y Literario*. Buenos Aires, 1837.
- El Iniciador*. Edición facsimilar. Buenos Aires: Kraft, 1941.
- "Del drama (fragmento)," 1 noviembre 1838, 36-37
- C.A. "Teatro." 15 junio 1838. 107-10
- Fernández Frade, Delfina y Martín Rodríguez. "Puesta en escena y recepción." *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. I. El período de constitución (1700-1884)*. Dir. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2005. 328-50.
- Figarillo (seudónimo de Juan Bautista Alberdi). "Figarillo en Montevideo." *El Iniciador* 15 noviembre 1838. 52-55
- . "La esquila funeraria." *La Moda. Gacetín Semanal de Música, de Poesía, de Literatura, de Costumbres* 10 febrero 1838. 2-3.
- . "Las cartas." *La Moda. Gacetín Semanal de Música, de Poesía, de Literatura, de Costumbres* 6 enero 1838. 4.

- . "Reacción contra el españolismo." *La Moda. Gacetín semanal de Música, de Poesía, de Literatura, de Costumbres* 14 de abril 1838. 1-2.
- Fraschini, Alfredo. "El aporte jesuítico al desarrollo de la tradición clásica en Latinoamérica." *Literatura Iberoamericana y Tradición Clásica*. Eds. Bañuls Oller, José Vicente, Juan Sánchez Méndez, Julia Sanmartín Sáez. Valencia: Universitat Autònoma de Barcelona-Universitat de València, 1999. 191-94.
- Hugo, Victor. *Prefacio de "Cromwell"*. Buenos Aires: Huemul, 1969.
- Katra, William H.. *La generación de 1837. Los hombres que hicieron el país*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- La Gaceta Mercantil. Diario Comercial, Político y Literario*. Buenos Aires, 1837.
- La Moda, Gacetín Semanal de Música, de Poesía, de Literatura, de Costumbres*. Reimpresión facsimilar publicado por la Academia Nacional de la Historia. Buenos Aires: Kraft, 1938.
- "Al anónimo del Diario de la Tarde," 6 enero 1838. 3-4.
- "Aviso," 17 marzo 1838. 1-2.
- "Bellezas de Víctor Hugo," 7 abril 1838. 4
- "Del drama," 14 abril 1838. 3.
- "El teatro moderno en Francia," 10 febrero 1838. 3-4.
- "El teatro moderno en Francia" (conclusión), 17 febrero 1838. 3-4.
- "Impresiones de la representación de *Marino Faliero*," 3 enero 1838. 1-2.
- "Predicar en desiertos," 10 marzo 1838. 3
- "Prospecto," 18 noviembre 1837. 1-2.
- "Reacción contra el españolismo," 14 abril 1838. 1-2.
- "Teatro," 25 noviembre 1837. 2.
- "Teoremas fundamentales de arte moderno," 25 noviembre 1837. 3.
- "Victor Hugo," 6 enero 1838. 2
- Larra, Mariano José de. *Artículos*. Barcelona: Ediciones B, 1989.
- Lojo, María Rosa. "Alberdi, el paradójico." Prólogo. *El pensamiento de Juan Bautista Alberdi*. Comp. Ricardo J. de Titto. Buenos Aires: El Ateneo, 2009. 9-22.
- López, Liliana. "La crítica (1700-1884)." *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. I. El período de constitución (1700-1884)*. Dir. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2005. 551-69.
- López, Vicente Fidel. *Evocaciones históricas. Autobiografía. La Gran Semana de 1810. El Conflicto y la entrevista de Guayaquil*. Buenos Aires: W.M. Jackson, s.f..
- . *Curso de Bellas Letras*. Santiago de Chile: Imprenta del Siglo, 1845.
- Lusnich, Ana Laura y Delfina Fernández Frade. "Teatro de intertexto romántico (III). 4.3.3. Puesta en escena y público." *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. I. El período de constitución (1700-1884)*. Dir. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2005. 475-487.
- Mármol, José. *Amalia*. Buenos Aires: Gradifco, 2008.
- Martino, Luis Marcelo. "El "Espíritu del Pueblo" en la historiografía de la literatura latina." *Representaciones identitarias de la Roma antigua*. Comp. Estela Assis de Rojo. Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparadas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2003. 205-16.
- . "Sátira y política en los artículos periodísticos de Juan Bautista Alberdi." *Aportes latinos a la identidad argentina*. Comp. Estela Assis de Rojo. Tucumán: Instituto

- Interdisciplinario de Literaturas Argentina y Comparadas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2006. 147-73.
- . "Incómodas investiduras de lo clásico. *La Moda* (Argentina, siglo XIX)." *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* vol. 29.2 (2009): 179-93.
- . "*La Moda* (Argentina, 1837-1838), un "papel popular." *Actas del I Congreso Internacional Latina de Comunicación Social Postperiodismo: la información en la sociedad saturada*. CD-ROM. Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad de La Laguna, 2009.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo*. Vol. 9. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942.
- Mitre, Bartolomé (A.M.). "Del drama (fragmento)." *El Iniciador* 1 noviembre 1838. 36-37.
- Mogliani, Laura. "Los orígenes (c. 1700-1812). 1.1. Contexto socio-histórico. Campo de poder y teatro." *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. I. El período de constitución (1700-1884)*. Dir. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2005. 91-107.
- Ordaz, Luis. *Personalidades, personajes y temas del teatro argentino*. Vol. 1. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2005.
- Oría, José A. Prólogo. *La Moda, Gaceta Semanal de Música, de Poesía, de Literatura, de Costumbres*. Reimpresión facsimilar. Buenos Aires: Kraft, 1938. 23-74.
- Ovilo y Otero, Manuel. *Manual de biografía y de bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX*. Tomo II. París: Librería de Rosa y Bouret, 1859.
- Parnaseo. Ed. José I. Canet. 1996. Universitat de Valencia. 12 agosto 2009. <http://parnaseo.uv.es/carteles>
- Pas, Hernán. *Ficciones de extranjería. Literatura argentina, ciudadanía y tradición (1830-1850)*. Buenos Aires: Katatay, 2008.
- Picard, Roger. *El romanticismo social*. México: Fondo de Cultura Económica, 1947.
- Pellettieri, Osvaldo, dir. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. I. El período de constitución (1700-1884)*. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- . "Introducción: para una Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires." *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. I. El período de constitución (1700-1884)*. Dir. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2005. 15-43.
- . "Teatro de intertexto clásico." *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. I. El período de constitución (1700-1884)*. Dir. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2005. 174-94.
- Prieto, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006.
- Rodríguez, Martín. "Rosas y el teatro rioplatense (1835-1852)." *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Comp. Batticuore, Graciela, Klaus Gallo y Jorge Myers. Buenos Aires: Eudeba, 2005. 167-77.
- . "Teatro de intertexto romántico y continuidad de la gauchesca (c. 1835-1853). 3.1. Contexto socio-histórico. Campo de poder y teatro." *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. I. El período de constitución (1700-1884)*. Dir. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2005. 273-88.
- Rodríguez, Martín y Armida Córdoba. "Teatros, empresarios y actores," *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. I. El período de constitución (1700-1884)*. Dir. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2005. 289-99.
- Romano, Eduardo. "Hacia un perfil de la poética nativista argentina." *Anales de Literatura Hispanoamericana* 27 (1998): 73-88.
- Weinberg, Félix. *El Salón Literario de 1837*. Buenos Aires: Hachette, 1977.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.